

## **La obra de arte en la época del colapso medioambiental: fricciones, paradojas y bifurcaciones**

*Jye O' Sullivan*

*School of Visual Culture National College of Art and Design  
Dublin, Irlanda  
osullivanjb@staff.ncad.ie*

*Ester Toribio-Roura*

*Technological University of Dublin  
Dublin, Irlanda  
ester.toribioroura@tudublin.ie*

*Recibido: 7 de octubre de 2024 / Aceptado: 7 de noviembre de 2024*

DOI: [10.5281/zenodo.14548009](https://doi.org/10.5281/zenodo.14548009)

*El orden de los autores es intercambiable, ya que contribuyeron por igual al trabajo.*

*Ester Toribio-Roura es doctora en Filosofía (Medios y Comunicaciones, Dublin City University); investigadora, artista gráfica y facilitadora de talleres. Interesada en metodologías y enfoques creativos e innovadores de investigación y producción, y difusión de conocimientos; particularmente, la investigación participativa basada en las artes, la filosofía carnal, la fabulación especulativa y las relaciones humanas y más que humanas. Miembro fundadora del European Culture and Technology Laboratory de la EUT.*

*Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2961-6680>*

*Jye O'Sullivan, doctorado en la Escuela de Artes Creativas. Historiador del arte e investigador de culturas visuales. Su trayectoria se ha centrado en las intersecciones entre la práctica artística y la cibernética, con un enfoque en los usos artísticos de la cibernética en el contexto latinoamericano. Investiga sobre el arte contemporáneo de América Latina, el posthumanismo, la ecología queer, la ética ecológica y la filosofía de la tecnología.*

*Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1778-349X>*

*Este proyecto ha recibido financiación del programa MSCA RISE NEST (<https://www.nestproject.eu/>) en virtud del acuerdo de subvención No. 101007915. También se inserta en el marco de trabajo del European Culture and Technology Lab (ECT +Lab) de la Universidad Europea de Tecnología (EUT).*



## **La obra de arte en la época del colapso medioambiental: fricciones, paradojas y bifurcaciones**

### **Resumen**

Este artículo examina algunas paradojas presentes en las prácticas artísticas, el lenguaje y la narración comprometidos con el ambientalismo, a la vez que explora posibles bifurcaciones capaces de desafiar las actuales visiones hegemónicas del mundo. Empleando el concepto de compostaje con cuidado, criticamos el antropocentrismo inherente a narrativas incorporadas a discursos artísticos como la sostenibilidad y, al examinar las intersecciones transdisciplinarias entre el cuerpo y la *technē* en arte, ofrecemos posibles alternativas. Con el foco puesto en el arte biotecnológico y medioambiental, el artículo cuestiona si el arte puede ir más allá del aura y la denuncia y sugiere que para permitir visiones alternativas del Antropoceno e inspirar un cambio sistémico, el arte necesita incorporar la ética y perspectivas más que humanas en sus procesos. Interactuando con las comunidades locales y fomentando un sentido del cuidado, de responsabilidad y de reciprocidad. Al situar las obras de arte como puntos de intersección entre actores en una matriz de relaciones, la práctica artística puede entenderse como negentrópica en su generación de diversidad multiescalar y co-devenires y, por tanto, ser curativa de las trampas de la gobernanza algorítmica. Nosotras abogamos por un arte que se preocupe por las relaciones entre diferentes actores: humanos y más-que-humanos, que se preocupe por las diferencias y que genere las fricciones necesarias para efectuar el cambio. Un arte que se preocupa y también entiende la importancia de dejar que las cosas sean como son sin intervención humana.

**Palabras clave:** Arte Biotecnológico y Medioambiental, *Techné*, Compostaje con Cuidado, Diversidad Epistémica, Fricciones, Bifurcaciones.

## **The artwork in the age of environmental collapse: frictions, paradoxes and bifurcations**

### **Abstract**

This paper examines some paradoxes present in environmentally engaged art practices, language, and storytelling, exploring possible bifurcations capable of challenging current hegemonic worldviews. Using the concept of composting-with-care, we critique the anthropocentrism inherent in narratives incorporated into art discourses such as sustainability and, by examining transdisciplinary intersections between the body and *techne* in art, offer alternatives. With a focus in bio-techno and environmental art, the paper interrogates whether art can move beyond aura and denunciation and suggests that to enable alternative visions of the Anthropocene and inspire systemic change, art needs to incorporate ethics and more-than-human perspectives into its practice by engaging with local communities and fostering a sense of care, responsibility, and reciprocity. Going beyond aesthetic gestures of environmentalism, artistic praxis must foster an intersectional relationality that cares for epistemological diversity; for example, an artistic praxis model with a long history in the trans-local artistic networks of Latin America. Contrary to “sustainability”, this model seeks a plethora of bifurcations to bring about a pluralistic paradigm change. By situating artworks as points of intersection between actors in a mesh, artistic praxis may be understood as negentropic in its generation of multi-scalar diversity and co-becomings and thus curative of the trappings of algorithmic governance. We argue for an art that cares for relations between different actors: human and more-than-human, that cares for difference and that generates the frictions needed to effect change. An art that cares and also understands the importance of letting things be without human intervention.

**Keywords:** Biotech and Environmental Art, *Techné*, Composting with care, Epistemic diversity, frictions, bifurcation.

## **I Introducción**

Este artículo examina algunas paradojas de las prácticas artísticas, el lenguaje y la narración en un escenario de colapso medioambiental, y explora posibles bifurcaciones capaces de desafiar las cosmovisiones hegemónicas actuales al tiempo que enfatiza la necesidad de cambiar hacia perspectivas alternativas. A partir del concepto de compostaje con cuidado, el artículo aboga por una crítica del antropocentrismo (Toribio-Roura et al. 2024, p.184). Primero, a través de la reevaluación de los conceptos y las historias de origen que incorporamos a los discursos de arte (por ejemplo, la sostenibilidad) y segundo, a través del examen de los cruces transdisciplinarios entre el cuerpo, la tecnología y las artes. Con el foco puesto en el arte biotecnológico y ambiental, el artículo cuestiona si el arte, más allá del aura y la denuncia, puede realmente inspirar un cambio significativo. Sugiere que, para permitir visiones alternativas del Antropoceno e inspirar acciones concretas y cambios sistémicos, el arte necesita incorporar la ética y las perspectivas más que humanas en su práctica, comprometiéndose con las comunidades locales y fomentando un sentido de cuidado, responsabilidad y reciprocidad.

Tomando varios ejemplos artísticos, entre los que se cuentan Francis Alÿs, Olafur Eliasson, Lygia Clark, Gilberto Esparza y Juan Carlos León, este artículo tiene como objetivo deconstruir y problematizar el papel del arte en el establecimiento de bifurcaciones tangibles. En primer lugar, se recurre a una variedad de académicos para volver a centrar la práctica artística como un nodo en una red de relacionalidad. Como tal, el arte deja de ser objeto de observación o mercantilización para convertirse en la relacionalidad metabiótica entre actores (Clark, 2008). En segundo lugar, demuestra que esta relacionalidad puede fomentarse a través de una variedad de factores bióticos, abióticos y metabióticos, humanos y más-que-humanos, y por lo tanto descentrando las cosmovisiones antropocéntricas (1). En tercer lugar, basándose en pensadores como Yuk Hui y Anna Tsing, estas prácticas artísticas se reposicionan como prácticas negentrópicas relacionales.

Entendiendo estas prácticas artísticas como una praxis neguentrópica basada en la relacionalidad metabiótica, este artículo relaciona este marco y estas obras con la historia del siglo XX y las prácticas artísticas contemporáneas de Latinoamérica y más allá. Basándose en una variedad de pensadores que incluyen a Isabel Plante, Daniel Quiles, Gerardo Mosquera, Nelly Richards, Donna Haraway, Vinciane Despret, Rosi Braidotti, Maria Puig de la Bellacasa, Jennifer Hamilton y Astrida Neimanis, Joanna Zylińska, Claire Colebrook y Andreu Escrivà, introduce la noción de respuestas translocales y localizadas para tratar problemas transnacionales.

---

1 Aquí hacemos las distinciones entre ontologías, aunque todos los sistemas están compuestos por estas tres categorías. Los bióticos como seres que metabolizan (vivos), los abióticos como actores que no lo hacen (no vivos) y los metabióticos como sistemas psíquicos, tecnológicos y sociales, los cuáles también forman parte de sistemas biológicos. Estas distinciones se utilizan para poder hablar de componentes entrelazados de sistemas sin recurrir a dualismos como naturaleza/cultura.

Por consiguiente, sostenemos que se puede utilizar un enfoque translocal de la relacionalidad metabiótica para fomentar lo que Nelly Richards llama "fricción" o diversidad epistémica. Este fomento de la diversidad epistémica requiere un trabajo de cuidados para mantener la diferencia a escala individual, social y planetaria. Esto puede entenderse entonces como una praxis necesaria en la era del Antropoceno y la gobernanza algorítmica.

Por lo tanto, este artículo argumenta que, para ir más allá de los gestos estéticos del ambientalismo, la práctica artística debe fomentar una relacionalidad interseccional que cuide la diversidad epistémica; por ejemplo, el modelo de praxis artística de América Latina, que cuenta con una larga trayectoria en el contexto de las redes artísticas translocales. Contrariamente al de la sostenibilidad, este modelo busca una plétora de bifurcaciones para lograr un cambio de paradigma hacia lo pluralista. Aboga por un arte que se preocupa por las relaciones entre diferentes actores: humanos y más-que-humanos, que se preocupa por la diferencia y que genera la fricción necesaria para efectuar el cambio. Un arte que se preocupa tanto que también entiende la importancia de dejar que las cosas sean por sí mismas sin necesidad de intervención humana.

## II Paradojas

Las palabras, a veces, se nos quedan cortas por su tendencia a encajar en esquemas preexistentes. Sin embargo, las metáforas tienen el poder de crear nuevas realidades, renovar valores y a veces, cambiar la historia. Podría decirse que el lenguaje es un *Pharmakon*. El término *Pharmakon* está aquí empleado en el sentido del lenguaje como una tecnología que tiene tanto las cualidades de una toxina como las de un remedio según el análisis que Derrida hace del *Diálogo Fedro* de Platón (Derrida, 1981, pp.61-64). Por su parte, Bernard Stiegler emplea el *Pharmakon* para evaluar la innovación tecnológica. Por un lado, las cualidades tóxicas de la tecnología están asociadas al capitalismo computacional que conduce a la adicción y a la pérdida de "saberes" y por otro, dependiendo del contexto, lo que implica cierta capacidad de conocimiento, puede tener cualidades curativas. Por ejemplo, en el caso de la democracia participativa, a través de herramientas de anotación. Para Stiegler las tecnologías no son intrínsecamente dañinas, pero sí lo son en el contexto del tecnocapitalismo en el que operan (Stiegler, 1998, p.15, Stiegler, 2019, p.7).

En 1997, Francis Alÿs empujó un bloque de hielo durante nueve horas por las calles de Ciudad de México hasta que se derritió y el agua se evaporó en nada. Conclusión: a veces hacer algo no conduce a nada (Alÿs, 1997). Praxis también es un *Pharmakon*. Este artículo examina ciertas paradojas que hallamos en el arte, el lenguaje y la narración. Va de tratar de cambiar, o al menos de poner en duda la autoridad de ciertas cosmovisiones hegemónicas del Antropoceno que se nos antojan encorsetadas en la bipolaridad entre el tecnosolucionismo temerario y el apocalipsis tecnológico, tal y como lo expresó Donna Haraway. Como alternativa a la bipolaridad, Haraway imaginó una "sociedad de compostaje", hecha de alianzas multiespecies como un cuerpo político simbiótico (Haraway, 1996, p. 134). A partir de esta figuración, nosotros imaginamos un escenario de **compostaje con cuidado** en el que atendemos a los ingredientes que arrojamos a la pila del compostaje, como por ejemplo, conceptos e historias de origen, como la provocación capaz de

modificar los discursos antropocéntricos actuales. En esta visión, los conocimientos y las prácticas, como las prácticas artísticas, prestan atención a otras teorizaciones de la condición postnatural, entendida como la crítica a la distinción artificial entre los humanos y todo lo demás: lo más-que-humano, incluyendo a la naturaleza y a los animales, pero también a la tecnología. En este enfoque, la crítica de los arraigos epistemológicos des-futurizantes, es decir, aquellos que nos privan de visiones alternativas del futuro, se convierte en la cura que permite remodelar los actuales sistemas dominantes de creación de conocimiento ciclópeo. En otras palabras, al alterar la centralidad humana y subvertir el lenguaje de las lógicas de producción capitalista que relegan a lo más-que-humano a un papel subordinado, se abre un abanico de posibilidades para distintos "Antropocenos". Porque importa qué palabras empleamos para contar historias del mundo.

Si el bienestar ecológico se mide por la biodiversidad; el bienestar metabiótico debe medirse por la diversidad epistemológica. Nelly Richard escribe sobre las obras de Judith Butler, que es precisamente cuando se genera fricción entre las fronteras de distintos marcos epistemológicos que se entrecruzan, que se produce nuevo conocimiento. Para Richard (2022, p. 39), es cuando se ponen a prueba los límites de la teoría dentro de contextos culturales y sociopolíticos específicos, que se puede establecer una praxis artística y política. Contrariamente a la gobernanza algorítmica, que pone toda la experiencia en un mismo plano y homogeneiza la razón, las de Richard no son fricciones para suavizar o diferencias para asimilar (Mackinnon, 2016). Al contrario, lo que tiene valor es el propio encuentro "friccionante" y éste debe ser cuidado y tratado con mimo, como un lugar para la generación de conocimiento y crecimiento de la empatía.

Al valorar las diferencias y mantener activas las paradojas a través de las obras de arte, podemos mantener mejor la diversidad epistémica necesaria para abordar los problemas plurales que compartimos como ecología planetaria. Importa qué palabras usamos para contar historias de nuestros mundos. Los problemas transnacionales como el colapso climático requieren una variedad de conceptos de distinta procedencia para abordar la misma lucha. Es de esta manera que el arte necesita ser lo que Plante (2014) llama "translocal". Apropiando este término para este contexto, es posible hablar de respuestas a cuestiones transnacionales como el Antropoceno sin disminuir la necesidad de densidad geopolítica que muchas veces se pierde en los discursos transnacionales; respuestas localizadas a problemas globalmente sentidos.

### **III- Encrucijadas para una bifurcación onto-epistemológica**

Pero, ¿cómo podríamos contar diferentes historias del Antropoceno que desafiaran las ontologías y epistemologías hegemónicas centradas en el *Anthropos* y que fueran inclusivas de lo más-que-humano?

El Antropoceno es una gran narrativa que hasta ahora se ha construido a partir de la fetichización de lo humano/masculino y que se ha desarrollado a través de imaginarios euromodernos, que a su vez se alimentan de binarios artificiales heredados del monoteísmo: e.g. bueno-malo, hombre-naturaleza, hombre-máquina etc... y una noción estable del cambio climático, según criterios humanos sobre el cambio estacional.

Nosotros argumentamos que la base para una bifurcación onto-epistemológica se puede hallar en los cruces transdisciplinarios entre la corporeidad, las ciencias y las artes. En particular, el trabajo de Lynn Margulis sobre la simbiogénesis, que desafía la noción de centralidad humana, junto con las cosmologías ligadas a la tierra y los nuevos materialismos feministas que brindan conocimientos sobre cómo los humanos están interconectados con una variedad de configuraciones tecnocientíficas y biológicas (Margulis, 1967, p. 225).

Los Feminismos Posthumanos -entre los que consideramos los feminismos indígenas y el ecofeminismo-, que además se erigen como voces críticas sobre las herencias de los feminismos neoliberal y socialista occidentales, están siendo cruciales para abordar afirmativamente el Antropoceno, poniendo en primer plano saberes situados y visibilizando lo que Braidotti (2019, p. 49) llama las “humanidades de las personas ausentes”. Los feminismos indígenas latinoamericanos (2) aportan al debate feminista la cuestión de la importancia de lo colectivo y la defensa de la identidad del territorio, además de matices propios en relación con cuestiones étnicas y tradicionales debidas al legado colonial y frente al rudo avance de la globalización (Hierro, 2017, np.). Es importante remarcar que en los pueblos indígenas kichwas y zapatistas, el género y la etnia, se confabulan en una forma múltiple de opresión que sitúa a las mujeres en una posición de desventaja con respecto a los hombres y mujeres occidentales u occidentalizados, pero también frente a los hombres indígenas, de lo cual da fe la historia de la activista Ana María Guacho (Santos, 2018, s/p.).

Por su parte, y también poniendo el foco en lo comunitario, Donna Haraway propone reemplazar el Antropoceno, centrado en el ser humano, por el *Chthuluceno*, caracterizado por el entrelazamiento de humanos con otras especies y entidades, enfatizando la importancia de la narración multiespecies y la capacidad de responder éticamente como una manera de terraformación más inclusiva y socialmente justa. Vinciane Despret, en su *Autobiografía de un pulpo*, imagina otras formas de ser y de estar en el mundo a través de perspectivas más-que-humanas, por ejemplo, usando *terralingua* (Despret, 2021, p. 11), una disciplina inventada por Úrsula Le Guin, para interpretar los aforismos de un pulpo o la poesía vibratoria de las arañas (p. 68). Joanna Zylińska, a su vez, explora la agencia y la creatividad no humanas en imágenes producidas por máquinas (por ejemplo, cámaras de seguridad y escáneres médicos), abogando por una ética más-que-humana capaz de abrir nuevas posibilidades de convivencia (Zylińska, 2014). Mientras que la exploración de "contrafactuales" del Antropoceno, propuesta por Claire Colebrook (2014), busca interrumpir los patrones arraigados de pensamiento que subyacen en la comprensión limitada del Antropoceno.

---

2. e.g. las mujeres kichwas en Ecuador o las zapatistas en México.

Para Colebrook, y tomando la expresión de Derrida, el Antropoceno no es más que una condición de posibilidad. El cambio climático siempre ha existido, y el Antropoceno es el resultado del intento de algunos humanos de estabilizar el clima, es decir, de manipular los ritmos naturales del planeta para adaptarlos a los ritmos de la industrialización a gran escala y del capitalismo extractivo.

En general, todos estos argumentos académicos se hacen eco de las perspectivas ligadas a la tierra como *Sumak Kawsay* (Buen Vivir), que rechazan las jerarquías entre humanos y más-que-humanos, ofreciendo alternativas convincentes a los marcos tecnocientíficos dominantes centrados en el *Anthropos*.

#### **IV- Contra la sostenibilidad**

Con todos los puntos anteriores en mente, pasamos ahora a contrarrestar uno de los paradigmas más venerados en estos tiempos de colapso medioambiental: la sostenibilidad. El concepto de sostenibilidad puede ser considerado un “significante flotante” tal y como lo definen Laclau & Mouffle (2001) y Morton (2007:14). Es decir, se trata de un término vacío que se comporta como un agujero negro lingüístico, absorbiendo significados en lugar de emitirlos. En otras palabras, su interpretación y uso varían según los contextos y actores que lo emplean. En este sentido, la sostenibilidad juega un papel crucial en la construcción de hegemonías ideológicas y culturales en torno a temas medioambientales y de desarrollo económico. La sostenibilidad, en tanto que flotante, actúa como un nodo que aglutina y da significado a otros significantes flotantes pertenecientes al mismo campo semántico (*e.g.* medioambiente, desarrollo, responsabilidad, economía circular, energía limpia, futuro etc...), además de articularse dentro de cadenas ideológicas particulares (*e.g.* el capitalismo), legitimando ciertas prácticas y estructuras de poder al ser presentadas como “sostenibles” y por lo tanto, deseables (*e.g.* *greenwashing*).

Siguiendo el ejemplo de Andreu Escrivà, alegamos que la sostenibilidad, tal como se entiende y practica actualmente, es simplemente insostenible. “La sostenibilidad tiene la pretensión de mantener el [*status quo*] presente sin cuestionarlo” (Escrivá, 2023, p. 82).

El concepto estrella de la sostenibilidad, con todo su significado simbólico y cultural actual, es responsable de nuestra *des-futurización*, ya que tiende a reforzar el paradigma dominante de crecimiento y consumo sin fin en lugar de cuestionar y re-imaginar modos alternativos de existencia. La sostenibilidad, en su acepción actual, es como comprar un billete de lotería y creernos ganadores mientras no miremos el resultado del sorteo. La sostenibilidad permite diferir continuamente nuestra responsabilidad hacia el planeta porque con su enfoque predominante en las soluciones tecnológicas de mercado, nos lleva a pensar que tecnologías aún no inventadas y finanzas “verdes” resolverán mágicamente el problema del colapso climático.

Lo peor de la sostenibilidad es que está asociada a valores positivos, a diferencia de términos, como por ejemplo “decrecimiento”, vinculado a valores negativos. La sostenibilidad es un *Pharmakon*. También es muy limitada. Tiende a priorizar las preocupaciones ecológicas mientras minimiza o simplemente ignora los problemas de justicia social y económica. Esta limitación queda patente en el



uso pornográfico del término sostenibilidad junto con el del color verde como herramientas de *marketing* dedicadas a la ventriloquía verde, por parte de corporaciones y gobiernos para dar la apariencia de responsabilidad ambiental sin promulgar cambios sustanciales. Este proceso es quizás más conocido en su acepción inglesa como *greenwashing*.

En nombre de la sostenibilidad y de la transición energética, innumerables comunidades han sido desplazadas de sus territorios para dar lugar a mega-fábricas de "energía limpia", de las que rara vez se beneficiarán, en un nuevo giro de tuerca del colonialismo. Comunidades indígenas del Istmo de Tehuantepec, en México, llevan años marginados por grupos de poder internos que favorecen la implantación de mega complejos eólicos promovidos por fondos de inversión españoles (González Sánchez, 2018, p. 40). Mientras que, en España, un proceso similar ocurre en las aldeas de la mal llamada "España vacía" en las que campesinos son expropiados de sus tierras por administraciones más preocupadas en complacer a fondos buitres de inversión que en satisfacer las necesidades de sus vecinos. El mundo del arte tampoco está exento de asociaciones sospechosas con la visión de túnel de la sostenibilidad y participa activamente en procesos de ventriloquía verde o *greenwashing*, a menudo pasando por alto, intencionalmente o no, perspectivas más-que-humanas en su búsqueda de la tan anhelada "aura" de la obra de arte que analizamos a continuación.

## **V- La obra de arte en los tiempos del colapso medioambiental**

Como crítica a la comercialización del arte, los artistas de la década de 1970 sacaron sus creaciones fuera de las galerías y museos. Una de las manifestaciones de esa rebelión fue el llamado *land art* (arte de la tierra), mayormente asociado a países anglosajones, también contó con numerosos adeptos a nivel global. Lo que con el tiempo ha venido a denominarse "arte ambiental" se ha caracterizado por arrojar luz sobre diversas problemáticas sociales y ambientales y una preferencia por el uso de materiales naturales y locales. Sin embargo, este arte también se caracteriza por su enfoque en el "aura" de la obra, tal como la define Benjamin (1969), y el culto a la personalidad del artista, y un cierto desprecio, consciente o inconsciente, por lo más-que-humano. La extracción de materiales, la alteración del paisaje natural, las interferencias con la vida silvestre y la alteración de los ecosistemas marinos son lugares comunes. Inicialmente presentado como ambientalmente comprometido y sostenible (sí, de nuevo esta palabra), este tipo de producciones ha tenido que enfrentarse en los últimos años al escrutinio de los ambientalistas (Grewal, 2019). Claramente, hay un conflicto entre las intenciones y las prácticas del arte ambiental. El arte ambiental es un *Pharmakon*.

El trabajo del danés Olafur Eliasson, *Ice Watch* (2014), *El reloj de hielo*, podría verse como un ejemplo paradigmático de esta contradicción. La obra tiene como objetivo crear conciencia sobre el cambio climático centrándose en el deshielo de los casquetes polares mediante la exposición de grandes bloques de hielo (recolectados en los casquetes polares), en espacios públicos urbanos, concretamente en mayores capitales europeas como París, Londres o Copenhague. La intención detrás de esta puesta en escena es incitar a los espectadores a darse de bruces con la urgencia del cambio climático e invocar un sentido de responsabilidad medioambiental. Sin embargo, la responsabilidad apela tanto a

formas conceptuales como materiales de hacer arte y, por extensión, de vivir.

A pesar de su poderoso mensaje, *Ice Watch* es muy problemático respecto a la ejecución de la obra. Su impacto medioambiental en relación a la extracción y transporte del hielo desde los casquetes polares hasta Europa para su exhibición pública, es inconsistente con el mensaje que intenta transmitir. Además, y críticamente, desde un punto de vista más-que-humano, si bien podría decirse que el hielo que se derrite en las calles de Copenhague es una expresión de la “voz” del hielo interpelando a la sociedad humana, y por lo tanto, de la agencia del hielo, también se podría decir que esta es una interpretación antropocéntrica de la interacción entre lo humano y lo más-que-humano, ya que en primera instancia, nunca se pidió permiso al hielo para ser extraído y transportado por largas distancias para que su “voz” fuera escuchada en las calles de Copenhague, o de Londres, o de París. De hecho, *Ice Watch* destaca la interconexión e interdependencia entre los humanos y el medio ambiente, ilustrando las consecuencias de la actividad humana en más de un sentido y desafía las ontologías antropocéntricas también en más de un sentido.

Hay una línea muy fina entre el arte medioambiental y el vandalismo. Si bien sus mensajes son generalmente muy poderosos, sus medios son sospechosamente cercanos a los de las grandes corporaciones con intensa huella de carbono (Grewal, 2019). Este tipo de arte es incluso promovido por ellas. (3)

A pesar de ello, la obra de arte en los tiempos del colapso medioambiental posiciona al arte como un medio poderoso para evocar, conceptual y materialmente, consideraciones éticas. En este punto, la pregunta que debemos plantearnos es, a pesar de sus poderosos mensajes y los medios que moviliza, **¿logra el arte inspirar cambios profundos?**

Seis años después de que Francis Alÿs empujara el bloque de hielo por las calles de la Ciudad de México, Regina José Galindo caminó descalza por la Ciudad de Guatemala, llevando consigo un cuenco de sangre. Con cada paso, mojaba sus pies en la sangre para dejar huellas que iban desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Presidencial. La obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), es una protesta porque a Efraín Ríos Montt, dictador militar de Guatemala acusado de violación, masacre y tortura indígena, así como de feminicidios, se le permitió postularse nuevamente para la Presidencia en 2003.

Estos rastros, mucho menos románticos que los recuerdos perdidos de Ridley Scott como lágrimas en la lluvia, mancharon la acera hasta que los barrenderos, bajo la nómina del propio gobierno, los limpiaron. Galindo, en su obra destaca la falta de neutralidad en la creación y destrucción de huellas, la preservación de huellas y, por lo tanto, los fundamentos ontológicos sobre los que construimos una cosmovisión. Si para Derrida la huella (*trace*) es *where the relationship with the other is marked* [donde se marca la relación con el otro], los pasos recreados por Galindo marcan la historia de la presencia y también de la falta de ella (Derrida, 1974, p. 47). El espacio donde estuvieron y ya no están las comunidades indígenas y sus epistemologías, en la esfera pública de la historia institucional y política de Guatemala, se reinscribe con sus huellas.

---

3. Véase: Iberdrola Cultura y Mecenazgo. Arte Ambiental. <https://www.iberdrola.com/cultura/arte-ambiental>

El Otro al que se refiere Galindo, visto a través de la lente de Derrida, requiere que las pisadas materiales precedan a la ausencia del otro, quien, en esta historia geopolíticamente densa, es onto-epistemológicamente Otro: excluido del archivo, desenredado de la malla por la fuerza. La obra de Galindo reinscribe los cuerpos indígenas en el tejido de la ciudad, en una performance para ellos que Gramsci (1971) llamaría aparato de poder coercitivo estatal de la “sociedad política” (pp. 12 y 13), policía, aparatos estatales cómplices no sólo de su epistemicidio.

La siguiente sección establece un paralelo entre el tratamiento del arte y el tratamiento de la naturaleza como una categoría ontológica alterizada por parte de la Euromodernidad Romántica desde una perspectiva ecofeminista. Al deconstruir esto, propone una noción alternativa de arte que se ubica como una huella en los puntos de intersección entre una noción ampliada de actores en una malla metabiótica. Como tal, la obra de arte (y el artista) van más allá de una noción de creación, sino que utilizan la visualización de la ausencia como un medio para construir epistemologías alternativas más conducentes a fomentar la pluralidad. El arte no sólo deja de ser un objeto, sino que se convierte en una praxis que transita entre diferentes facetas biológicas, tecnológicas y epistemológicas. Como tal, la creación de arte se convierte en la praxis que describe Nelly Richard, el punto conflictivo de unir teoría y densidad geopolítica (Richard, 2022, p.79).

Para la década de 1960, los artistas argentinos, incluidas figuras como Marta Minujín, Luis Benedit y Roberto Jacoby, se habían apartado del marxismo clásico y habían pasado, con la publicación de los *Cuadernos de la prisión* de Antonio Gramsci al español en la década de 1950, a una comprensión de la hegemonía cultural que reposicionó el arte, no como centrado en la mercancía, ni en el rechazo del objeto, sino como teniendo sus raíces en facilitar el cambio epistemológico como una praxis contrahegemónica (Glusberg y Centro de Arte y Comunicación, 12 de junio de 1972). En otras palabras, no solo era responsabilidad del arte cambiar la mente de las personas, sino que cambiar la mente de las personas y abrir espacios para el pensamiento contrahegemónico era precisamente la definición de arte. Más allá de apoderarse de los medios de producción, empezó a importar cuánto importaban esos medios y con qué narrativas los enmarcamos. Dentro de este contexto, la distinción entre ideología y materialidad, por lo tanto, se vuelve porosa, especialmente cuando se ve en referencia a discursos como los de Joseph Kosuth y cómo fueron recibidos (Centro de Arte y Comunicación, 11 de junio de 1971).

En este contexto, la afirmación de Joseph Beuys de que "todos son artistas", adquirió una seriedad radicalmente nueva en la que el arte también significaba la huella de la vida en toda América Latina, la huella de los desaparecidos y la huella dejada tras el epistemicidio. Beuys, quien subrayó gran parte de la postura política del CAyC contra las estructuras hegemónicas occidentales, podría entenderse no solo como un "democratizador" del arte en esta declaración, sino, en el sentido derridiano, posicionando la creación de arte como la creación de huellas que permiten la interacción entre dos cuerpos (Centro de Arte y Comunicación, 1974). Luis Camnitzer utilizó a Peter Bürger para describir el modelo de arte conceptual argentino como "una nueva praxis para la vida desde una base en el arte", una praxis que surge de una relación con

la huella (Camnitzer, 2007, p. 61).

En la obra de 1968, *Tucumán Arde*, los artistas se involucraron en un proceso de múltiples etapas para formar una nueva forma de praxis artística ideológica, ética y estéticamente nueva. Comenzaron investigando las condiciones socioeconómicas de Tucumán, con la ayuda de economistas y sociólogos, y usaron estos datos para producir un conjunto de gráficos visualizables, un *collage* foto-periodístico y entrevistas reproducidas en altavoces (Camnitzer, 2007, p. 64). Tucumán era un estado que sufría una enorme pobreza y, sin embargo, se lo retrataba constantemente como un esfuerzo exitoso de la dictadura de Onganía. *Tucumán Arde* buscó desmontar esta imagen revelando la realidad material de los trabajadores de la región a través de una muestra simultánea en Rosario y Buenos Aires.

La documentación analizada, escrita y preparada a partir de esas efímeras exposiciones, también se presentó en *Documenta 12* en 2007. El crítico de arte y artista uruguayo Luis Camnitzer escribió sobre *Tucumán Arde* que ayudó a establecer una nueva forma de “arte que modifica toda la estructura social; un arte que transforma, que destruye la separación idealista entre obra de arte y realidad” (Camnitzer, 2007 p. 66). Simón Fiz Marchán, el historiador del arte español, llamaría más tarde a esta visión “Conceptualismo Ideológico”, pero abrió la puerta a algo más allá del arte, permitió entender la obra de arte en términos de la huella y que el artista se insiriera en una praxis que moldeara directamente realidades éticas, estéticas, ideológicas y ecológicas (Marchán Fiz, 1972, p.1). El papel del arte había pasado de la desmaterialización formal a la reconceptualización total del arte mismo como el acto de crear huellas materiales para formar relaciones entre las personas (y lo más-que-humano) como una forma de praxis política.

Exactamente en el mismo año, en Brasil, Lygia Clark se dedicó de manera similar a desmantelar no sólo las distinciones jerárquicas dentro de las prácticas artísticas, sino también las cuestiones del cuidado, entendido por María Puig de la Bellacasa como una forma de trabajo (Bellacasa, 2017, p. 7). Clark colapsó el objeto de arte singular en una serie de experiencias relacionales que desmantelaron las prácticas artísticas hegemónicas centradas en lo ocular de diversas maneras a lo largo de los años 60 en forma de "objetos relacionales", incluyendo *Máscaras Sensoriais* [máscaras sensoriales] en 1967 y *Diálogo Óculos* [gafas de diálogo] en 1968.

En estos trabajos, Clark disminuyó el espectáculo ocular al reencuadrar el enfoque del participante en su aparato sensorial ensamblado. A través de estos aparatos sensoriales, puso el énfasis en la construcción de una relacionalidad no sólo entre los dos participantes, sino también en los materiales que utilizaban para relacionarse. En este sentido, el objeto tecnológico, posicionado como *technē*, medió en el co-devenir de los participantes, alterando su sentido de la materialidad y, en consecuencia, del tiempo. Como afirma Clark, "en el acto inmanente no vemos límite temporal." Pasado, presente, futuro se mezclan. “Existimos antes del después, pero el después anticipa el acto. El después está implícito en el acto en proceso de acontecer” (Clark y Bois, 1994 p. 104).

Para Clark, el objeto relacional que media entre los participantes es la huella de la obra de arte que precede a los seres entrelazados que se transforman a través del uso del objeto. A diferencia de gran parte del arte conceptual

estadounidense, Clark no trazó una dicotomía entre experiencia y objeto, sino que posicionó la materialidad como esencial para la experiencia misma. El cuerpo como objeto material y como objeto tecnológico, no requirió borrado, sino nuevas formas de *technē* que enfatizaran su porosidad como puntos entre onto-epistemologías que facilitan el devenir. Para Yuk Hui, esta concepción de *technē* también está, como para Richard, arraigada en la densidad geopolítica, la translocalidad y la especificidad temporal, señalando que las diferencias poscoloniales son fundamentales para re-conceptualizar la modernidad. En coincidencia con la activista guatemalteca Lorena Cabnal, Hui sostiene que un enfoque descolonial debe ir más allá de pensar y efectuar un cambio radical en cómo se hacen las cosas y en cómo vemos que el mundo está construido.

Una nueva constitución del tiempo...debe consistir no simplemente en una nueva narrativa, sino más bien en una nueva práctica y conocimiento, uno que ya no esté totalizado por el eje temporal de la modernidad. (Hui, 2016, p.302)

Por lo tanto, el enfoque de Clark sobre el cuerpo, la materialidad y el tiempo puede verse como contingente a una cosmovisión poscolonial que busca no sólo disolver las dualidades mente/cuerpo, sino también desarrollar *cosmotécnicas* distintas que enfatizan el devenir epistemológico a través de la materialidad.

En su obra de 1973, *Baba Antropofágica*, Clark pidió a uno de los participantes que se tumbara en el suelo mientras el resto se reunía a su alrededor. Cada uno de los participantes arrodillados se colocó un carrete de hilo en la boca, que luego fueron deshilvanando, y colocando encima de la persona acostada, incluyendo la saliva. Durante el proceso, todos los involucrados no sólo fueron llevados a un espacio de intimidad y cuidado, sino que también se vieron obligados a reconocer lo que podemos llamar un sitio de intercambio metabiótico sin lenguaje. Dependiendo de los cuerpos y sus fluidos, la mente cartesiana herméticamente sellada se ve obligada a entrar en un estado poroso con el cuerpo. Clark llega a una intersección entre porosidad, fluido, cuerpos, conocimiento y comunicación, y es esta relacionalidad, o su huella, la que forma la obra de arte. La obra no "niega el objeto simplemente porque nosotros [los humanos] lo hemos construido", sino que sitúa cómo los objetos y los cuerpos se unen a través de la *technē* como un punto metabiótico de relacionalidad. Cincuenta años después, Juan Carlos León y Gilberto Esparza, han producido una serie de obras de arte arraigadas en una praxis artística centrada en la huella como punto de relación con lo más-que-humano.

Al hacer visible la porosidad entre las superestructuras sociotecnológicas y biológicas, demuestran que la "Naturaleza", como el arte, a menudo ha sido tratada como Otro en la experiencia humana cotidiana. Mientras Bürger, Glusberg y Clark posicionan la obra de arte como un rastro de *technē* y de cuerpos en la vida cotidiana, románticos como Kant y Keats continúan posicionando la naturaleza y el arte en relación con lo sublime. En esta posición de lo sublime produjeron Otros espacios, espacios liminales, en los que el gran conocedor o el conquistador podían escapar y, a través de su encuentro, transformarse: una ambición claramente colonial.

Nos oponemos a esta alteridad narcisista y antropocéntrica de la realidad material y epistemológica que somos. Si el arte se entiende como mimesis, entonces queda atrapado para siempre en la mirada de su creador, el *Anthropos*. Esto no quiere decir que los humanos sean capaces de escapar de sus propios límites ontológicos, sino más bien que el trabajo de León, Esparza y Clark ofrece una oportunidad para definir al arte y a la naturaleza de manera diferente. A diferencia de la mimesis, podrían ubicarse como la huella del punto de intersección entre acciones en una ecología simbiótica.

*Mapa de Relaciones Bioproductivas es una Obra de Arte*, creado por Juan Carlos León, es un ejemplo de este enfoque ecológico postnatural. Aquí, León tomó muestras de bacterias de diferentes personas que le ayudaron a componer la exposición *Tiempo Natural*, desde personal de limpieza y biólogos, hasta curadores y guardias de seguridad. Con la ayuda de la bióloga Adriana Ramos, después cultivó las muestras de saliva en cultivos bacterianos para su análisis. El análisis de estas muestras presenta un tipo de huella bacteriana distinta para cada individuo que, en lugar de enfatizar la diferencia, destaca su relacionalidad en un mapa de superposición biológica. A través del consumo de agua, alimentos similares, compartiendo el mismo espacio durante largos períodos o mediante relaciones genéticas, la huella bacteriana se compartió en diferentes grados. La obra impregna las distinciones comúnmente trazadas entre lo biológico, lo sociopolítico y lo económico. El énfasis que Clark pone en el cuerpo relacional se refleja en el deseo de Hui de "poner en primer plano la práctica y la construcción materiales para lograr una comprensión cosmológica e histórica de la relación entre lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global" (Hui, 2016, p. 57).

Este enfoque multiescalar destacado por Hui es fundamental para el trabajo de León. Al demostrar la complejidad del espectro de huellas bacterianas compartidas en relación con el trabajo y la ubicación, León guía al espectador a tomar conciencia de cómo el cuerpo está compuesto de material determinado por las condiciones históricas y metabióticas. Somos lo que comemos, pero también lo que oímos, vemos, tocamos y olemos, y lo que son esas cosas está determinado en parte por lo que sabemos, los cuerpos que habitamos, nuestra situación financiera y nuestro capital cultural, en relación con el "locale". En lo que Anna Tsing designaría como un *weedy landscape*, un sitio postnatural en el que no hay un actor natural puro, la sublimidad tanto del arte como de la naturaleza se reubica desde lo metafísico a las condiciones materiales que desmantelan cualquier brecha entre el espíritu y la materia (Tsing, 2017, p. 3). Importa qué materia reconocemos que nos forma, y aquí la obra de arte deja de ser mimesis para ser exactamente la huella de la relacionalidad entre *technē* y biología.

De manera similar, Esparza, en su práctica, busca deconstruir las fronteras ontológicas que dividen tanto la *technē* como la ecología, el arte y la vida. Esparza es conocido por sus obras como *Parásitos urbanos*, que consisten en una serie de robots parásitos que se arrastran a lo largo de cables eléctricos extrayendo electricidad adicional, y *Plantas nómadas*, que presentan una relación simbiótica entre plantas y robots que se desplazaban a lo largo de los ríos contaminados de México, sacando energía tanto del Sol como del proceso de limpieza del agua. Ambas obras muestran híbridos bióticos-abióticos navegando por paisajes cubiertos de maleza como huellas de obras de

arte.

Entre 2018 y 2024, Esparza creó y guio el proyecto *Koralysis*.

El resultado material de *Koralysis* ha sido una serie de estructuras impresas en 3D que se asemejan a arrecifes de coral hexagonales con aletas dorsales. Las aletas dorsales de estas estructuras se mueven por las corrientes del mar produciendo electricidad. "La electricidad que estos dispositivos producen genera electrólisis, fenómeno que permite que minerales como magnesio y carbonato de calcio presentes en el agua marina se adhieran a estructuras cerámicas, acelerando el crecimiento de los corales de forma que favorece el proceso natural de biomineralización de los corales". (4)

Sin embargo, *Koralysis* es mucho más que un enfoque tecno-solucionista para la regeneración de corales. A lo largo del proceso, Esparza formó comunidades de intercambio de conocimientos entre estudiantes de arte, ingeniería, biología y física, alfareros y asociaciones civiles dedicadas a la restauración de arrecifes de coral.

En este sentido, las "esculturas" en el fondo del mar cobran un significado más allá de su tarea tecnológica; sirven como huellas de interacciones entre artistas, grupos comunitarios y además, los Otros más-que-humanos que, a su vez, repueblan los arrecifes. La repoblación del arrecife tampoco significa el mantenimiento de una postal o paisaje holandés que posicione la naturaleza como telón de fondo de la actividad humana. Significa la continuación de la pesca y la consiguiente *technē*.

Como ha ilustrado en numerosas ocasiones Eduardo Viveiros de Castro, la pérdida de materialidad presenta la pérdida de epistemología. La pérdida de coral no sólo significa la muerte de quienes viven dentro de ellos, sino también la muerte de mallas post-naturales entrelazadas de *technē*, estética y seres vivos a lo largo de la costa. Modos de vida, conocimientos y oportunidades de fricción se acaban con el agotamiento de la biodiversidad, que a su vez es inseparable de la diversidad epistémica, como la materia es inseparable del espíritu. Es por ello por lo que no podemos seguir posicionando el arte o la naturaleza como algo fuera de la vida cotidiana, ni como algo idealizado, sino que hay que verlo como una serie de huellas que dejamos en el proceso de relacionarnos con los demás. Los encuentros con malezas deben ser aceptados, la tecnología y la materialidad deben tomarse epistémicamente en serio, y los supuestos límites ontológicos deben re-concebirse como porosos.

---

4. Puede consultarse el proyecto en <https://gilbertoesparza.net/proyectos/>

## VI- Conclusión

### ***Hombre empujando un bloque de hielo en busca de sentido***

Hemos iniciado esta andadura con la provocación de abordar el Antropoceno afirmativamente proponiendo el **compostaje-con-cuidado** como una figuración que nos permite, a través de la crítica de las epistemologías incapacitantes y la práctica creativa, conformar un mundo más inclusivo y socialmente justo. Las prácticas creativas como el arte y la narración nos permiten evaluar y re-imaginar nuestra relación con el mundo más-que-humano. Podemos utilizar estos medios para desafiar las narrativas dominantes, evocar empatía y generar nuevas formas de pensar y estar en el mundo. Por todo ello, la práctica creativa necesita ir más allá de la mera descripción o concienciación sobre una problemática. Necesitamos visiones alternativas del Antropoceno, contrafactuales.

A pesar de su poderosa puesta en escena y el mensaje ambiental, *Ice Watch* no logra instigar un cambio significativo, de la misma manera que tampoco lo hace el concepto de la sostenibilidad. Ambos logran generar diálogo, sí, pero sin necesariamente conducir a acciones concretas significativas o cambios sistémicos. A veces hacer algo no conduce a nada. Es arte de denuncia sin alternativa.

¿Puede el arte medioambiental recuperar la ironía, la intuición hiriente, la punzada, sin caer en su propia cámara de resonancia o en el populismo artístico? Crear conciencia es importante, pero llevar la ética a la práctica artística cotidiana es crucial. En palabras de bell hooks: “criticar el Antropoceno sin ofrecer alternativas es una intervención incompleta. La crítica en sí misma no conduce al cambio.” (hooks, 2000, p.35).

Pero no es de extrañar que estemos bloqueados. El cambio paradigmático que necesitamos es constantemente boicoteado por las falsas promesas de la sostenibilidad y los efectos catárticos del arte medioambiental... y del reciclaje, y del coche eléctrico, y de la transición energética, y de la economía circular, etc... Contra la sostenibilidad necesitamos 'Buen Vivir' (pero el de verdad), contra el arte medioambiental necesitamos un arte capaz de insuflar vida y movimiento a su propia crítica del colapso climático, fuera del antropocentrismo y desde un punto de vista más-que-humano. Incorporar otras perspectivas no como objetos o recursos pasivos, sino reconociendo su valor intrínseco como en algunos de los trabajos analizados en este artículo. Comprometerse con las dimensiones éticas de la obra de arte, fomentando un sentido de cuidado, responsabilidad y reciprocidad hacia entidades más-que-humanas. Involucrar a las comunidades locales (humanas y más-que-humanas) en pie de igualdad con el artista, considerando el beneficio colectivo, la autoridad de manejo junto con la responsabilidad compartida en la producción y difusión de la obra. Y lo que es más importante: dejar que las cosas sean. A veces, no hacer nada conduce a la abundancia.



## Referencias

- Alys, F. (1997). Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing). <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/francis-aly>
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations*. Schocken Books.
- Braidotti, R. (2019). A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities. *Theory, Culture & Society*. 36 (6), 31-61.
- Braidotti, R. (2022). *Feminismo Posthumano (TRL)*. Gedisa.
- Camnitzer, L. (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. The University of Texas Press.
- Centro de Arte y Comunicación. (1971). *Joseph Kosuth. El arte como idea*. GT-48. Centro de Arte y Comunicación.
- Centro de Arte y Comunicación. (1974). *Arte de sistemas en Latinoamérica*, no. GT-429. Centro de Arte y Comunicación.
- Clark, B. (2008). *Posthuman Metamorphosis: Narrative and Systems*. Fordham University Press.
- Clark, L. & Bois, Y. (1994). Nostalgia of the Body. *October* 69. 85-109.
- Colebrook, C. (2014). *Death of the Posthuman. Essays on Extinction*. Vol 1. Open Humanities.
- Colebrook, C. (2014, 2 de noviembre). *We have always been Post-Anthropocene*. Lecture at the University of Pittsburgh. Synthetic Zero. <https://syntheticzero.net/2014/11/02/claire-colebrooks-anthropocene-counterfactual/>
- Derrida, J. (1974). *Of grammatology*. The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. University of Chicago Press.
- Despret, V. (2016). *What Would Animals Say if We Asked the Right Questions?* University of Minnesota Press.
- Despret, V. (2021). *Autobiographie d' un Poulpe. Et autres récits d' anticipation*. Mondes Sauvages, Actes Sud.
- Eliasson, O. (2014). *Ice Watch*. Artwork • Studio Olafur Eliasson - Ice Watch.

Escrivá, J. (2023). *Contra la Sostenibilitat*. Sembra Llibres.

Esparza, G. (2021). Koralysis. Proyectos. <https://gilbertoesparza.net/proyectos/>

Glusberg, J., Centro de Arte y Comunicación. (1972) *Hacia un perfil del Arte latinoamericano*. No. GT-129. Centro de Arte y Comunicación.

González Sánchez, J. (2 de mayo de 2018). Bettina Cruz: Eólicas españolas desplazan a indígenas en México. *Espacio Mex*. <https://espaciomex.com/historias-mextraordinarias/bettina-cruz-eolicas-espanolas-desplazan-a-indigenas-en-mexico/>

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers.

Grewal, A. (2019). A Critique of Land Art as 'Sustainable' Environmental. *Art Online Journal of Multidisciplinary Subjects*. 13 (1). [https://www.academia.edu/41221606/A\\_Critique\\_of\\_Land\\_Art\\_as\\_a\\_Sustainable\\_Environmental\\_Art](https://www.academia.edu/41221606/A_Critique_of_Land_Art_as_a_Sustainable_Environmental_Art)

Hamilton, J. M. & Neimanis, A. (2018) Composting feminisms and environmental humanities. *Environmental Humanities*. 10 (2), 501–527.

Haraway, D. J. (1996). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Hierro, L. (2 de noviembre de 2017). Ellas Heredarán la Tierra. *El País Online*. [https://elpais.com/elpais/2017/10/17/planeta\\_futuro/1508257291\\_357885.html](https://elpais.com/elpais/2017/10/17/planeta_futuro/1508257291_357885.html)

hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. Cambridge. South End Press.

Hui, Y. (2016). *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*. Urbanomic Media.

Laclau, E. & C. Mouffe. (2001). *Hegemony and Socialist Strategy*. Verso.

León, J. C. (2018). *Tiempo Natural*. Gráficas Hernández.

Mackinnon, L. (2016). Love's Algorithm: The Perfect Parts For My Machine. *Igorithmic Life: Calculative Devices in the Age of Big Data*. (Amoore, Louise and Volha Piotukh, eds). Routledge.

Marchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.

Margulis, L. (1967). On the origin of mitosing cells. *Journal of Theoretical Biology*. 14 (3), 225–274. DOI:10.1016/0022-51936790079-3

- Morton, T. (2007). *Ecology without Nature*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- Plante, I. (2014). Between Paris and the “Third World: Lea Lublin’s Long 1960s. *Artl@s Bulletin*. 3 (2): Article 4.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minneapolis Press.
- Ramírez, J. (2019). Inversión en energías eólicas en el Istmo de Tehuantepec—continuidad del colonialismo interno en las disputas territoriales. *Iberoamericana*. 40-52.
- Richard, N. (2022). Desajustar el marco del feminismo: una lectura de Judith Butler desde el Sur. *Representations*. 158 (1): 77-86.
- Santos, T. (19 de febrero de 2018). La ‘mujer que no sabe’ se rebeló contra el maltrato. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2018/02/01/planeta\\_futuro/1517501170\\_389034.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_MX\\_CM&id\\_externo\\_rsoc=TW\\_AM\\_CM](https://elpais.com/elpais/2018/02/01/planeta_futuro/1517501170_389034.html?id_externo_rsoc=FB_MX_CM&id_externo_rsoc=TW_AM_CM)
- Stiegler, B. (1998). *Technics and Time: The Fault of Epimetheus*. (Vol. 1). Stanford University Press.
- Stiegler, B. (2019). *The Age of Disruption. Technology and Madness in Computational Capitalism*. Polity Press.
- Toribio-Roura, E., McDonald, S. y O’Sullivan, J. (2024). The Fable of the Cyclops and the Mantis Shrimp. Composting with Care for Epistemic Diversity. *Technē Logos, Care and the (Neg) Anthropocene*. (Fitzpatrick, N. y Vaughan, C. Eds). DOI:10.21427/hz2w-f370
- Tsing, A. (2017). The Buck, The Bull and the Dream of the Stag: Some Unexpected Weeds of the Anthropocene. *Suomen Antropologi*. 42(1), 3-21.
- Zylinska, J. (2014). *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Open Humanities Press.
- Zylinska, J. (2017). Non-Human Photography.  
<https://www.nonhuman.photography/introduction>