



ENSAYOS BREVES DESDE LA MATERIALIDAD

María Elena Lucero

hya ediciones

Lucero, María Elena

Ensayos breves desde la materialidad / María Elena Lucero. - 1a ed. - Rosario:
Humanidades y Artes Ediciones - HyA ediciones, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3638-99-2

1. Arte. 2. Análisis Cultural. I. Título.

CDD 707

© María Elena Lucero

© HyA ediciones, 2026

Decano: Alejandro Vila

Director editorial: Rubén Chababo

Coordinadores de edición: Nicolás Manzi - Matías Willi

Corrección: Virginia Ducler

Diseño editorial: Adriana La Sala

Créditos de las imágenes:

Fotografías de Mabel Temporelli

Fotografías de Damián Monti Falicoff, Instituto de Estudios Críticos
en Humanidades (IECH, UNR/CONICET), Rosario

Fotografías de *La mujer sin cabeza*

Crédito: Bárbara Álvarez. Cortesía de Lucrecia Martel

Fotografías de *La mujer de los Perros*

Crédito: Yará Rodríguez. Cortesía de El Pampero Cine

Fotografías de *Medea meditativa*

Crédito: Ailén Garelli. Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC),
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Imagen de tapa:

Florece en los platos de la comunidad, (2023).

Mabel Temporelli. Fotografía de toma directa impresa sobre canva.

HyA ediciones

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Entre Ríos 758

S2000CRN Rosario, Santa Fe

hyaediciones.com

ENSAYOS BREVES DESDE LA MATERIALIDAD

María Elena Lucero

hya ediciones

Índice

- 5 **INTRODUCCIÓN**
Materialidad, materialismo
- 20 **Aproximaciones teóricas**
- 48 **Prácticas artísticas y procesuales**
- 109 **Síntesis**
- 113 **EPÍLOGO**
Imaginación material e imaginarios contemporáneos
- 117 **Referencias bibliográficas**
- 124 **Producciones audiovisuales**
- 126 **Listado de imágenes**
- 130 **Sobre la autora**

INTRODUCCIÓN

Materialidad, materialismo

Las investigaciones en torno a las materialidades en la cultura contemporánea han marcado la agenda académica de los últimos tiempos. Los escritos que incluyen los aportes del realismo especulativo, de los estudios sobre medios materiales o de perspectivas feministas en diálogo con la ecología, adquirieron un protagonismo notable en los debates intelectuales. Muchas veces las referencias bibliográficas proceden del exterior, para luego redimensionarse o territorializarse en otras regiones. Existe, además, un horizonte teórico ligado a los giros con transformaciones evidentes en el pensamiento crítico. Nos referimos al giro cultural, al giro lingüístico, al giro icónico, al giro material, al giro ontológico, al giro decolonial.

Concebimos a las materialidades como las cualidades, los aspectos o las formas visibles de la materia. Más allá de las connotaciones físicas, la materialidad se relaciona con la materia por ser su elemento originario. A su vez, podríamos irradiar el juego de palabras hacia el materialismo oriundo de la tradición marxista vinculada a la izquierda política. El impacto de la corriente marxista en la sociedad, en la cultura y en el arte ha sido y es prolífico, por su aspiración a una

transformación de la realidad social y la relevancia que les adjudica a las condiciones materiales de existencia y a los impulsos productivos en la economía¹. Durante las primeras décadas del siglo XX la proximidad entre las agrupaciones vanguardistas y la izquierda derivó en posiciones radicalizadas que propiciaron la unión de arte y vida, arte y *praxis* vital. Décadas más tarde, algunos movimientos de los años sesenta recuperaron esa insignia transgresora y rupturista en su ataque a las instituciones del arte legitimado, tal como sucedió con las neovanguardias. Sin duda y pese a sus detractores, el legado de Karl Marx ha continuado.

Los aportes a la filosofía y al discurso científico del materialismo fueron examinados por Louis Althusser en los años sesenta. En esa relectura, Althusser (2004 [1969]) distingue entre el materialismo histórico, que es científico y el materialismo dialéctico, de raigambre filosófica. El materialismo representa una posición ideológica indispensable para la insurrección política, y encarna la lucha de clases del proletariado en la teoría, en pos de la revolución. En la interacción entre la visión marxista y el movimiento obrero se concretaría el pronunciamiento revolucionario y consecuente transformación

1. Por entonces, Karl Marx y Friedrich Engels alertaron sobre la expansión de las fuerzas productivas basadas en la explotación de la tierra: “El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación a vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de los ríos a la navegación [...] ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social?”. El anhelo económico de la burguesía se compara con un “mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros” (Marx y Engels, 2024 [1848]: 70-71). En ese sentido, la crítica a los excesos y a los avances abusivos de la maquinaria industrial en torno al extractivismo constituye uno de los pilares del pensamiento contemporáneo.

social. Althusser reconoce que ser comunista en el terreno filosófico implicaba adherirse al materialismo dialéctico. En ese marco, el rol del filósofo sería interrogarse por el objeto del discurso científico, por la relación específica entre ese discurso y su objeto de estudio. Por estas razones, el materialismo implica una ruptura epistemológica que se expande a otros campos del conocimiento y de la cultura. Karl Marx distinguía entre el objeto real y el objeto de conocimiento, dos tipos de objetos sustentados en modos de producción propios. Si el objeto real proviene de la génesis real e histórica, el objeto de conocimiento se origina en una acción que no depende de un sujeto, sino de un aparato de pensamiento apoyado en la realidad natural y social. De este modo, Althusser coloca como base del conocimiento científico una metodología que preexiste dentro del materialismo.

Décadas más tarde, Jacques Derridá (1998) invoca la herencia marxista a modo de espectro, vestigio o sombra con efectos que inciden en el terreno político. El hecho de admitir que las ideas que subyugan y someten a la sociedad son conceptos provenientes de la clase dominante e impuestos por ese sector hegemónico, constituye una clave para poder diseñar una crítica comprometida. En el mundo contemporáneo sería inviable una sociedad puramente marxista, pero existen factores ideológicos que sobreviven. Las condiciones actuales, tales como la desregulación del trabajo, el mercado agresivo, el avance de la pobreza, la exclusión masiva, la deuda externa, la industria armamentística, los conflictos interétnicos o la vulnerabilidad del derecho internacional, provocan profundos malestares sociales. De ahí la necesidad de forjar un posicionamiento ideológico que se diferencie del marxismo clásico, pero que aspire al bien común. Esta suerte de pintura negra, en términos de Jacques Derridá, requiere

y demanda una nueva conciencia que sea capaz de auspiciar una alternativa política efectiva².

En el contexto regional, dentro de un extenso compilado sobre el tema, Atilio Borón (2006) señala los aportes fundamentales que caracterizaron el materialismo de corte político en el ámbito cultural. El análisis social del marxismo requiere una modalidad abarcativa y concreta en términos materiales que incluya las dimensiones sociales, políticas, económicas y culturales, a diferencia de las visiones fragmentarias de la burguesía elitista. Habría que imaginar la posibilidad de un constructo teórico centrado en la complejidad del espacio social desde el materialismo histórico, en contraposición a los mandatos neoliberales que preconizaron el fin de la historia y la economía capitalista del mercado. Borón rescata que el marxismo en su versión clásica nos ha legado la potencia de la relación entre la teoría y la *praxis*, en pos de rescatar una vitalidad muchas veces ausente en las ciencias sociales. Si bien la sensibilidad posmoderna tracciona la experiencia hacia el capitalismo cognitivo, las actuales revisiones del materialismo dialéctico abren un universo heterogéneo que es necesario discutir.

2. En esa misma dirección, décadas más tarde, Mark Fisher (2022) definió al realismo capitalista como el fracaso de la función paterna simbolizada en el realismo socialista de la izquierda, dado que las formas actuales de resistencia al capitalismo avanzado –y a la enorme red de burocracia que lo sustenta– aparecen como desesperanzadoras. Una vía posible para la confrontación política sería sostener un ataque firme al capitalismo exhibiendo sus contradicciones e incoherencias, intentando destruir aquello que se muestra como dado o naturalizado dentro de ese sistema económico. Para Fisher, existen políticas de emancipación específicas que emergieron a lo largo de la historia cultural, desde la postura radicalizada de Bertold Brecht en el ámbito teatral hasta la filosofía de Michel Foucault o Alan Badiou.

Marilena Chaui (2006) hace hincapié en los modos de producción del materialismo, para referirse a los elementos que componen los procesos y las fuerzas productivas. A partir del modo de producir se puede diferenciar entre devenir y desarrollo. El devenir surge como secuencia de las formas de producción, el desarrollo encarna el motor interno, el movimiento histórico que activa las transformaciones. En esta dinámica, ambos están entrelazados. El resultado emerge de los restos en una dialéctica continua, derivando por un lado en la división social del trabajo, y por otro en la apropiación de la materia que integra el proceso de trabajo. El sistema capitalista avanzado ha fracturado parte de esa dialéctica, con el distanciamiento técnico de la materia y de la sustancia que constituyen los procesos productivos³. Asimismo, Edgardo Lander (2006) rescata las posiciones marxistas respecto a los saberes hegemónicos y a la globalización neoliberal. Aunque las problemáticas se encuentran activas en el campo intelectual latinoamericano, Lander observa contradicciones dentro del marxismo. Su pensamiento utópico, su insistencia en una filosofía de la historia trascendente o la importancia del conocimiento científico, son pilares de un metarrelato impugnado desde su factibilidad, por el hecho de fomentar un conocimiento al que accedería solo la vanguardia del proletariado.

3. Chauí (2007) enumera las distintas definiciones que surgen sobre la noción de cultura con respecto a la civilización, al progreso y al capitalismo, haciendo hincapié en el sentido lineal y evolutivo que adquiere en el siglo XIX. En una pujante Europa capitalista, los procesos de producción forman parte de una construcción de lo cultural donde el Estado, el mercado y la escritura definen su nivel más o menos avanzado, lo que contribuye al binarismo entre naturaleza e historia, primitivo y civilizado, comunidad y sociedad. De este modo, la cultura europea capitalista se instalaba como modelo de desarrollo que legitimó el proceso colonizador en América y en otros sitios geográficos.

En el campo artístico nacional existieron agrupaciones de vanguardia que se identificaron con el materialismo, en el intento de construir una sociedad más humana y equilibrada. La concepción del sujeto histórico como agente cultural de cambio fue asumida por los artistas nucleados en torno a la revista *Arturo, revista de artes abstractas*. En un único número, publicado en 1944, se difundieron varios textos sobre la concepción del arte como superestructura ideológica y sobre el rol de la invención en la creación plástica. Editada por Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley y Rhod Rothfuss, la revista contaba con colaboraciones visuales y poéticas. Arden Quin sostenía que las condiciones materiales de la sociedad son las que condicionan las superestructuras ideológicas, de modo que el arte como superestructura ideológica se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad (en Kosice, 2014a [1944])⁴. El énfasis del artista uruguayo en el materialismo conectaba la labor plástica con la filosofía y la política, inscribe el acto creativo en las formas socialistas de producción. Edgar Bayley transitó por el partido comunista para luego abandonarlo, aunque en su trabajo literario remarcó el peso de la invención como modo de accionar e intervenir en la realidad. La frase reproducida al final de *Arturo*, “negación de toda melancolía”, subraya la necesidad de romper con una concepción del arte representativo y emotivo para alcanzar un estado productivo esencial, sin artificios. De acuerdo con Gabriela Siracusano (1999), la revista dejaba entrever la adhesión al materialismo dialéctico por parte de sus

4. En el inicio de la revista *Arturo* se publicó el manifiesto de Arden Quin, en el cual detalla los aspectos básicos de la práctica artística con relación al pensamiento marxista. El arte es caracterizado como una parte integrante de la superestructura, y cumplía un rol ideológico fundamental para la sociedad en su conjunto.

integrantes, quienes con el correr del tiempo se reagruparon en el Arte Concreto-Invención y en Madí. El interés de Madí por la materialidad del objeto, por sus características físicas, por su conciencia científica, ha sido uno de los semblantes más notorios. En la revista *Arte Madí* N.º2 de 1948, bajo el título de “Concepto de creación e invención madí”, y firmado por el equipo de redacción, se ratifica que la superestructura ideológica que denominamos arte fue un fenómeno mundial, y que se había convertido en el testimonio de una civilización que determinó el punto de partida de la experiencia inventiva (en Kosice, 2014b [1948]). La declaración de los artistas nos permite encontrar rastros sobre una posible ontología del objeto, como abordaje exploratorio de las relaciones entre configuraciones visuales, entes, sustancias y materiales.

El presente recorrido teórico-crítico se enfoca en una revisión de las materialidades, asociadas a las visualidades y a los procesos productivos en piezas artísticas, cinematográficas y teatrales. Dentro de los estudios visuales⁵, las visualidades se describen por los efectos que promueven las imágenes en el campo social. Sergio Martínez Luna (2019) define a la

5. Los estudios visuales constituyen una trama transdisciplinar que se orienta hacia la construcción de abordajes críticos acerca de las visualidades, las cuales reconfiguran las significaciones sociales generadas desde las imágenes. Esto incluye una reflexión sobre el impacto político de las imágenes en el marco de los conflictos sociohistóricos, de los antagonismos culturales entre centros y periferias. En las últimas décadas surgieron debates sobre la hegemonía epistémica que durante siglos identificó el aparato teórico del pensamiento eurocéntrico enlazado con la historia del arte, abriendo nuevas vías de análisis cultural sobre los imaginarios regionales. Entre los autores y autoras que han producido aportes sustanciales a los Estudios Visuales se encuentran Svetlana Alpers, Mieke Bal, William John Thomas Mitchell, Nicolas Mirzoeff, Martin Jay, Keith Moxey, Susan Buck-Morss. En el terreno académico de habla hispana se destacan fundamentalmente los trabajos de Anna Maria Guasch, José Luis Brea, Sergio Martínez Luna, Néstor García Canclini o Joaquín Barriandos.

visualidad como aquello que hace de la visión un lenguaje, una apertura a un territorio impregnado de disputas entre presencias y representaciones, significados, usos, la posesión de la mirada, la gestión de los imaginarios. Se trata de un proceso en marcha que se reactualiza e implica una práctica de interiorización de repertorios de imágenes circundantes. Si bien se nos propone como naturalizada, está sostenida por dispositivos visuales y dispositivos perceptivos. La visualidad se cimenta en un conocimiento particular, a partir del cual se modelan las formas en las que el mundo es entendido, y también las cosas que surgen dentro de él. Torna visibles las cosas, los objetos, las prácticas culturales, las subjetividades, los cuerpos.

Entre las opciones filosóficas direccionadas hacia la investigación sobre entes y objetos se encuentra el trabajo teórico de Graham Harman, el cual se inscribe en el realismo especulativo. Harman (2015) elabora una ontología orientada al objeto (OOO) donde distingue entre el objeto real y el intencional, entrelazados a partir de tres condiciones objetuales: desde su causación, desde su percepción o desde la metáfora. Una filosofía orientada a los objetos se asemeja a una intervención alquímica capaz de describir y caracterizar las modificaciones, cambios y reconversiones de los propios objetos, que pueda “trazar las formas en las que las entidades seducen y destruyen a seres humanos y no humanos” (2015: 74). Las ideas que propone Harman si bien están atravesadas por el pensamiento occidental francófono, abren diversas vías de exploración sobre los objetos artísticos y sus materialidades, que resultan útiles por su perspectiva ontológica. Sumamos las ideas de Manuel DeLanda (2021) respecto a los ensamblajes, definidos como las articulaciones de elementos heterogéneos que conviven en un todo, ontologías sociales que procuran

comprender los sucesos culturales coetáneos. Existe una red de unidades materiales expresivas que se define por la exterioridad de los lazos concretos entre cada una de las partes y la visibilidad de las propiedades físicas y simbólicas de ese conjunto. Esta perspectiva es ampliada por DeLanda (2024) en su análisis de los procesos culturales actuales a partir de una ciencia intensiva ligada al movimiento y a la virtualidad. Tomando como referencia la ontología deleuzeana, el autor elabora estrategias experimentales de argumentación para estudiar la espacialidad contemporánea y la temporalidad en sus diferentes anclajes teóricos, conformando de esta manera una visión particular hacia las prácticas del arte.

Por otra parte, Boris Groys (2008) bosqueja una fenomenología de los medios con el objetivo de indagar en los archivos que sustentan la esfera cultural, los valores de esos archivos y el espacio exterior a ellos. Los archivos constituyen máquinas de producción de recuerdos, tomando como punto de partida aquellos sucesos reales que no fueron registrados, que quedan como vestigios o huellas. En los archivos conviven contradicciones; por un lado, la exhaustividad del acto de archivar, y por otro la inclusión de aspectos efímeros de los objetos archivados. Desde esa tensión dialéctica, intenta analizar los soportes, los efectos del desvelamiento mediático, qué revela y cómo, qué queda oculto. La sospecha mediático-ontológica se convierte en el eje principal de su trabajo en relación con los medios, los objetos y los cuerpos. Otra referencia indispensable es la arqueología de los medios de Siegfried Zielinski (2011), para quien los medios conductores son espacios ficcionales en los cuales desfilan las materialidades existentes a lo largo de la historia. Los medios incluyen las producciones cinematográficas, filosóficas y artísticas, los artefactos, las máquinas de la visión, los mapas, los elementos

alquímicos o aparatos mecánicos. La arqueología de los medios se ocupa de las materialidades y de sus prácticas, tanto discursivas como de exteriorización y objetivación técnica, de las memorias, de los procesos de socialización y aprendizaje.

Respecto a los aspectos físicos de la materialidad, Jussi Parikka nos proporciona una genealogía de los medios materiales donde intervienen las dimensiones concretas, orgánicas, técnicas y estéticas. Parikka (2021) recobra la idea de naturaleza medial de Donna Haraway, las acciones sociales que conforman los lazos co-constitutivos (en los que los medios y las naturalezas se influyen mutuamente), y la noción de arqueología medial de Zielinski. En las últimas décadas, las prácticas artísticas se han hecho eco de dichas problemáticas a partir de las consecuencias de la explotación capitalista y el deterioro terrestre. El término antropobsceno, usado por Parikka, sintetiza la obscenidad del extractivismo y el abuso tecnológico propio del sistema financiero actual. En este enfoque, la materialidad incluye el estudio de los medios, de los componentes, de sus aspectos químicos, de las tecnologías, de la energía, de la comunicación y de la información. A su vez la historia de los medios se enlaza con la historia terrestre y con su geografía, el subsuelo, sus ciclos, sus transformaciones, sus riquezas y la vida futura.

Por último, incorporaremos algunos proyectos feministas contemporáneos. La filósofa Carolyn Merchant (2023) ha delineado una suerte de mapeo sobre las transformaciones científicas en torno a los cambios de la materia, los organismos y las distintas visiones iconográficas que surgieron a lo largo de la historia. Las visiones sobre la naturaleza, su explotación y dominio se acompañaron por ideologías, convicciones políticas o religiosas. Con formación en física y filosofía, Vandana Shiva (2023) ha cuestionado el concepto de

desarrollo alineado con el paradigma actual de la ciencia y los cimientos ontológicos, epistemológicos y políticos que lo sustentan. Shiva desarrolla una crítica académica desde el ecofeminismo, el activismo, y desde los debates que surgieron en torno al género en el sistema patriarcal, elaborando las bases de un materialismo vitalista que apunta a la preservación de la potencia ecológica y la riqueza de la tierra.

Dentro de una posición académica de corte marxista y a su vez feminista, Silvia Federici (2010, 2018, 2020) desmonta los mecanismos de dominación que constituyen la acumulación originaria del capitalismo financiero, con repercusiones en los cuerpos y en las existencias subjetivas. Se detiene en las estrategias feministas de resistencia que se enfocan en las luchas por el acceso a la propiedad de la tierra, en las posibilidades reales para los comunes, y en las discusiones sobre la desigualdad social provocada por los poderes económicos globales. Nancy Fraser (2023) polemiza sobre los estertores del capitalismo en diálogo con el marxismo y su incidencia en los problemas ambientales. Con un enérgico posicionamiento desde el feminismo, Fraser reactualiza la situación de desborde social y económico para definir cuáles son las urgencias que caracterizan nuestro presente, identificadas con la incertidumbre que genera el avance de un sistema capitalista caníbal que amenaza con devorarse a sí mismo.

Previo a este escrito, hay una serie de antecedentes teóricos surgidos en trabajos anteriores. En “Objetualidades vulnerables: una mirada desde los Estudios Visuales” (Lucero, 2017), he reparado en las obras de Rubén Santantonín y Víctor Grippo desde las visualidades, teniendo en cuenta sus materialidades y soportes físicos. La cosa y su cosidad son examinadas a la luz del abordaje antropológico de Arjun Appadurai en relación con la vida social de los objetos. En el interior de

las materialidades que identifican estas producciones surge la vulnerabilidad como un rasgo físico, sea por la precariedad de las láminas de papel que envuelven las cosas, por las semillas húmedas que con el tiempo estallan a través de las aberturas en las láminas de plomo, o los metales que se herrumbran y deterioran. En el capítulo “La materia productiva. Organismos y espacialidades” (Lucero, en prensa), correspondiente al volumen *Cruzar el siglo veinte. Prácticas artísticas y cultura visual en América Latina y el Caribe*, planteo un recorrido por las producciones visuales de Emilio Renart y Antonio Manuel, donde la dimensión corporal cobra un especial protagonismo tanto en las alusiones figurativas como en la potencia performática. Las materialidades, los cuerpos y los ensamblajes son analizados desde las nociones de Manuel DeLanda, Jane Bennet y Timothy Ingold. En tercer lugar, el texto “Curvas, rectas, volúmenes. Archivos y reconstrucciones del objeto artístico” (Lucero, en prensa), establece un itinerario visual sobre la obra de Noemí Escandell que remarca las aristas físicas, materiales y conceptuales de algunas piezas de la década del sesenta y sus posteriores reconstrucciones en el año 2014. Aquí las ideas de Maximiliano Tello sobre anarchivismo, y de Graham Harman sobre la ontología orientada al objeto, funcionan como herramientas teóricas concluyentes.

Las visualidades producen agenciamientos culturales. Integran una trama de configuraciones que nos rodean tanto en el sentido diacrónico, a través del tiempo, como sincrónico, en el presente. Desde ahí, nos interesa reflexionar sobre expresiones artísticas que, por un lado, contienen un valor estético y simbólico significativo, y por otro, aluden a la materialidad mediante soportes o medios que evocan el deterioro, la muerte o la metamorfosis. Se inscriben en las artes plásticas, en el cine nacional y en el teatro.

La artista Mabel Temporelli ha desarrollado numerosas piezas confeccionadas con telas agujereadas o quemadas. Las superficies generadas por la corrosión constituyen uno de los ejes conceptuales de las obras. Las materialidades visibles en sus trabajos plantean reminiscencias al universo femenino y a la violencia ejercida por el poder durante la última dictadura cívico-militar en nuestro país. A partir de 2022, Temporelli comenzó a realizar una serie de fotografías con tomas directas desde el celular, con flores, tierra, hojas, ramas y elementos fragmentados o fracturados. Con referencias explícitas a la naturaleza, estas imágenes abren un imaginario que evoca los procesos orgánicos, las etapas de descomposición y la reincorporación al suelo. En la trayectoria de Graciela Carnevale encontramos puntos de encuentro entre algunas pinturas de los años sesenta y sus prácticas en territorios más actuales, tomando como referencia la intervención que realizó de manera colaborativa en la *Documenta #15* de 2022. Las transiciones y los cambios propios de sus intereses artísticos se inscriben en un largo itinerario que abarca tanto el uso de pigmentos y sustancias como la síntesis conceptual. Carnevale se encuentra trabajando desde hace tiempo con Alejandro Meitin y Brian Holmes, artistas y activistas con quienes ha compartido importantes proyectos, como la recordada muestra “La tierra NO Resistirá” del año 2018 en el Centro Cultural Parque de España en Rosario.

Posteriormente nos referiremos a dos películas producidas en nuestro país, *La mujer sin cabeza* (2008) dirigida por Lucrecia Martel, y *La mujer de los perros* (2015) codirigida por Laura Citarella y Verónica Llinás. Ambas son narraciones cinematográficas asociadas al denominado “nuevo cine argentino”, dado sus perfiles realistas, sus historias mínimas y las situaciones dramáticas. Están ambientadas tanto en el norte

argentino como en la periferia bonaerense, con el despliegue de distintas materialidades en relación con los cuerpos, los objetos y la naturaleza. De las películas brotan imágenes que rememoran la extinción, la tierra, la lluvia, la humedad, la carne, los animales, los cielos despejados, los paisajes desdoblados. Hacia el final, analizaremos *Medea meditativa*, una obra estrenada en 2022 con Maricel Álvarez en el rol principal. Escrito por Emilio García Wehbi, el guion nos adentra en la historia del personaje femenino que, de acuerdo con la tradición, asesina a sus hijos, provocando la desolación y la destrucción. En el contexto contemporáneo, esta producción promueve el diálogo entre las especificidades de la tragedia griega y los proyectos actuales que abordan el teatro desde una mirada renovada. De especial interés resulta la incorporación de los objetos artísticos realizados por la artista Nicola Costantino, los cuales reproducen fetos de animales neonatos.

A grandes rasgos, son manifestaciones visuales, cinematográficas y teatrales, realizadas, dirigidas e interpretadas por profesionales con sólidas trayectorias en áreas específicas. En todos los casos existe un denominador común, un hilo conductor que atraviesa sus proyectos. Es la estrecha relación entre las materialidades y las dinámicas de producción, donde se enfatizan los efectos residuales, los restos, los márgenes o los vestigios. El *corpus* de obras incluye fotografías, objetos, archivos de semillas, escenas filmadas, situaciones performáticas. Es indispensable destacar el sentido de relevar estas fuentes visuales en la actual coyuntura histórica. Hace tiempo, Marcos Roitman Rosenmann (2008) señaló desde la sociología que Latinoamérica se muestra al mundo como un apéndice de las transformaciones globales, lo que acarrea luego una situación de dependencia, una especie de espada de Damocles para la conformación de un pensamiento

crítico regional. Para el autor, la sumisión a estos paradigmas externos imposibilita la construcción futura de ideas propias que refuercen la emancipación intelectual y política. Nos encontramos ante un presente acuciante, marcado por la incertidumbre, que conlleva a un debate permanente sobre nuestras experiencias académicas y sobre la autonomía cultural y política.

En el marco de un espacio académico, asumimos la necesidad de estimular nuevos problemas que puedan enfocarse en las prácticas culturales, para extenderse a otros ámbitos comunitarios. En tal sentido, reproducimos en la tapa de esta publicación una fotografía de Mabel Temporelli, titulada *Florece en los platos de la comunidad*, de 2023. Más allá de la imagen en sí, compuesta por un diseño espacial de flores y hojas organizadas en torno a un objeto redondo, prevalece la referencia a la comunidad, como una reivindicación de las acciones colectivas.

Aproximaciones teóricas

La siguiente sección reúne a autores y autoras que formularon conceptos específicos sobre el modo de acceder a los objetos, sobre el materialismo de los medios o sobre los feminismos comprometidos con la ecología. Sus contribuciones constituyen una caja de herramientas que funcionará como impulso para revisar los casos que hemos detallado. En general, estas investigaciones se nuclean alrededor de temáticas fundamentales para las humanidades contemporáneas.

Objetos y ensamblajes

Graham Harman es un filósofo cuyas ideas se enmarcan en el realismo especulativo relacionado con el giro ontológico, un retorno hacia el estudio de lo real más allá de las ideas o del pensamiento puramente racionalista. Para comprender el proyecto ontológico de Graham Harman es necesario subrayar su cercanía con la perspectiva procesual de Alfred North Whitehead, quien ha indagado sobre la relación entre la naturaleza, las transformaciones materiales y el progreso científico. Whitehead (2022) concibe al conocimiento desde la experiencia, como un proceso, una actividad vectorial que

conduce al intento de conocer la naturaleza mediante acercamientos sensoriales, táctiles, visuales o auditivos. Describe al mundo como una especie de gran teatro habitado por objetos, sean electrones, rocas, flores, estalactitas o minerales, donde conviven las corrientes magnéticas. Los objetos como la madera, el agua de los lagos o las piedras, poseen formas, pesos, texturas, colores, olores, superficies; son signos vitales de la naturaleza que fueron opacados por la preeminencia del pensamiento racional. La percepción sensorial está tamizada por ideas, asociaciones de tonos o de superficies visuales. Por esto se pregunta de qué modo acceder a la esencia de la naturaleza, a aquello que se encuentra más allá de lo perceptual. El autor presume que la materia ordinaria y los modos de proximidad con la misma favorecen los intercambios desde los vínculos que unen los cuerpos materiales entre sí. Son tensiones de fuerzas, tensiones entre objetos materiales. La naturaleza, según la ciencia, puede observarse como una trama de interrelaciones entre hechos y acontecimientos reales, desde el espacio y la materia hacia los procesos que marcan correspondencias internas entre distintos elementos.

A partir de estos enunciados, Harman recupera la noción de mundo actual de Alfred North Whitehead, donde el mundo es entendido como una escena global intervenida con innumerables objetos de diferentes procedencias físicas, sean electrones, flores, estalactitas o metales. Las realidades primarias son entidades actuales, corrientes magnéticas, fuerzas instantáneas que se caracterizan por las acciones que ejercen. La acción y el movimiento inciden en el funcionamiento del mundo. Es un enorme sistema de fuerzas donde se establecen relaciones entre estas entidades actuales, llamadas por Whitehead “prehensiones”. Un objeto prehende a otro, ambos

se adhieren, se afectan mutuamente mediante la acción de aferrarse⁶. La ontología de Whitehead abre la posibilidad de lo inacabado en esta óptica procesual. Por eso, las afinidades entre la posición de Graham Harman y Alfred North Whitehead impulsaron la filosofía orientada hacia los objetos.

A su vez Harman (2015) también retoma la noción de efecto ontológico del pensamiento de Whitehead. Un acontecimiento sobre un objeto es una acción a la distancia, donde todas las entidades afectan a otras. Las relaciones entre entidades se denominan prehensiones, y se efectúan en un sistema de fuerzas donde el mundo es una potencialidad. Para fundar una filosofía de los objetos, Harman propone un acercamiento a la naturaleza física desde las estructuras; discierne entre objetos reales, intencionales, la causa ocasional y la naturaleza volcánica de los objetos. Los vínculos de los humanos con los objetos reales implican el acceso a una realidad profunda para enfatizar cualidades visibles, las cuales se revelan a la mirada. Esta dinámica acontece con cualquier tipo de objeto y se apoya en la relacionalidad. La intencionalidad define a los objetos, y a las ideas que tenemos acerca de los objetos. En los objetos intencionales las cosas poseen existencias individuales, se identifican a sí mismas sin contaminarse, sin teñirse o mezclarse unas con otras. Esto lleva al núcleo de los

6. En la filosofía orgánica de Alfred North Whitehead las entidades se identifican con la concrecencia y transición. La concrecencia sería el proceso auto-constituyente de la entidad, lo que le permite alcanzar una forma individual y pasar de la diversidad a la unidad (Fernández Gómez, 2014). Dicha unidad se obtiene cuando la entidad es captada por otras entidades de manera objetiva. El mecanismo de transición provoca que la entidad original pase a integrar los elementos que constituyen nuevos entes. De esta manera las realidades últimas son procesos, no se clausuran. La concrecencia es un devenir constitutivo, formal, interno y subjetivo, y la transición, un proceso externo, vehicular y objetivo.

objetos, a su interioridad, la cual, según el filósofo, se parece a un volcán, a una marmita, a un sitio donde se funde el acero o donde se originan las cosas. Se trata de un lugar interno a partir del cual se despliega la realidad, donde se desarrollan los acontecimientos, donde coinciden el espacio y el tiempo. En ese sitio emerge el objeto, el cual designa toda cosa de la realidad, sea un árbol, una canción, un ejército, un banco, o un personaje de ficción.

Desde esta plataforma conceptual, Harman enuncia una ontología orientada al objeto (OOO). Según sus propias palabras, el tamaño relativo no importa, sea un átomo o un edificio; la simpleza no importa, sea un electrón o un piano; la duración no importa, sea un espíritu inmemorial o un copo de nieve; la naturaleza no importa, se trate de helio o plutonio; la realidad física no importa, sea una montaña real o una montaña alucinada o fantaseada. Un objeto es una entidad en la que diferenciamos entre su realidad interior y sus accidentes. Las cualidades externas del objeto real surgen en el tiempo, en la experiencia de una continuidad, y los objetos intencionales en el espacio, como sitio de la exterioridad. La ontología orientada a los objetos no atañe solamente a los objetos naturales, sino que involucra a los creados por el sujeto humano, a entidades compuestas y artificiales. Los objetos en general establecen un vínculo dúctil con sus propias cualidades, las cuales cambian, se modifican, se anexan o se descartan. Se relacionan entre sí a través de conexiones que surgen en la experiencia estética como una vía intuitiva, en la percepción creativa. Por esta razón, las imágenes son ejemplos primordiales para un acceso al conocimiento. Graham Harman adopta herramientas de la teoría del arte para una nueva concepción ontológica sobre los objetos y sus cualidades sensuales, dando lugar a la acepción poética de las cosas.

El objeto sensual no se reduce simplemente a sus cualidades externas y sensibles, sino que posee una dimensión interna. La estética se convierte en un canal para acceder a aquello que se encuentra más allá de lo visible, y que promueve una perspectiva ontológica en las artes visuales.

Junto a tres filósofos afines al realismo especulativo, Ray Brassier, Ian Hamilton Grant y Quentin Meillassoux⁷, Graham Harman participó del conocido Taller de un día de duración⁸. En ese encuentro Harman (2021) ha definido al realismo como la filosofía que se apoya en los objetos externos, en los hechos, que trata de la extrañeza en la realidad. Al autor le interesan las herramientas para acceder al conocimiento, de qué manera las cosas se ocultan detrás de lo aparente, y cómo las relaciones causales subyacen detrás de los objetos. La distinción entre objetos reales e intencionales permite comprender las diferencias entre los entes reales que se retiran al modo

7. Quentin Meillassoux (2023) contribuyó a la difusión teórica del realismo especulativo proponiendo una crítica a las ideologías y al correlacionismo para recuperar la ontología como problema de la filosofía actual. Considera la noción de contingencia y reflexiona sobre la realidad, sobre la cosa en sí como objeto de conocimiento. Desde una crítica al correlacionismo (el vínculo entre pensamiento y ser que desdeña la objetividad independiente), el autor intenta acceder a aquello que existe más allá de los sujetos, a la facticidad que atañe a las invariantes estructurales y a la contingencia, al saber del poder-ser, a la pura posibilidad.

8. Los autores que acompañaron a Graham Harman en 2007 son reconocidos en el campo de la filosofía contemporánea. Si bien están vinculados al realismo especulativo, sus enfoques teóricos son diferentes y en cierta medida incompatibles entre sí, “los de Meillassoux y Brassier frente a los de Harman y Grant” (Menchón, 2021: 64). Si existe un común denominador entre ellos es justamente el cuestionamiento al correlacionismo y la metafísica subjetivista. En ese Taller desarrollado el 27 de abril de 2007 en el Goldsmiths College de Londres los filósofos discutieron los principios ortodoxos del pensamiento occidental continental con el objetivo de reivindicar la autonomía de la realidad desde distintas perspectivas analíticas.

heideggeriano y aquellas cualidades exteriores⁹. El objeto conserva una realidad unificada, no se agota en un vínculo con ella. Para Harman, la relación se produce entre un objeto real que se contacta con un objeto sensible e intencional en sus mismos términos, en el interior de un tercer objeto real, es decir, una tercera entidad como resultante de ese enlace.

Otro autor asociado con el realismo especulativo y los nuevos materialismos es Manuel DeLanda, cuya teoría sobre los ensamblajes y el proyecto de una filosofía intensiva constituyen referencias sustanciales para el campo intelectual contemporáneo. En un ensamblaje (DeLanda, 2021) se articulan componentes disímiles que conviven en un todo dentro del colectivo social, a modo de agenciamiento crítico. La ontología social procura comprender los procesos contemporáneos dentro de una red heterogénea de unidades materiales, expresivas y culturales. Se define por la exterioridad de los lazos concretos entre cada una de las partes y la visibilidad de las propiedades físicas y simbólicas. El enfoque epistémico de DeLanda (2024) se apoya en la ontología de Gilles Deleuze, quien, desde una óptica realista, quiebra con el esencialismo ingenuo y acrítico. Deleuze despliega una epistemología de problemas como la noción de multiplicidad ligada a la geometría diferencial, la teoría de grupos y la teoría de sistemas dinámicos. Su visión ontológica se caracteriza por los procesos y las transformaciones que resultan de rasgos configurados históricamente. La heterogeneidad abre un ámbito de posibilidades que desgranar la pura esencia, elude las tipologías clásicas

9. En la conferencia, Graham Harman retoma el ejemplo de una mesa que se encuentra delante suyo. Afirma que, si él accede a un sector de la superficie, el público puede ver otros ángulos, sin embargo, el objeto es el mismo.

arraigadas en la ciencia tradicional y agrupa campos vectoriales que se conectan entre sí en una continuidad virtual.

La maquinaria ontológica nace desde un espacio indiferenciado y desemboca en piezas con estructuras específicas, implica un recorrido que va desde lo intensivo a lo extensivo, surge de las interacciones entre sus unidades. Una propiedad intensiva se define como un valor independiente del sistema que la contiene, por ejemplo, la densidad de un elemento, su capacidad térmica, su elasticidad, dureza o temperatura. En cambio, las extensivas derivan de la cantidad de materia como el volumen, el peso, la capacidad o el calor de una masa. A partir de estas definiciones, en una ontología plana no jerárquica, las partes y el todo conviven, surgen de los intercambios entre las unidades que lo integran, se ensamblan de modo tal que cohabitan en la heterogeneidad. DeLanda se interesa en el proyecto deleuzeano porque estimula la creación de un espacio que desestima los componentes arquetípicos. Al prescindir de la esencialidad, emerge la multiplicidad en una conjunción potente de tiempo y espacio continuo. La idea de un devenir sin un ser esencial nos conecta con el problema del tiempo y del espacio. Las propiedades intensivas se refieren a tendencias y capacidades, e involucran las probabilidades de un elemento para construir ensamblajes al interactuar con otros objetos en un medio diverso. Estos ensamblajes devienen estructuras en las que cada integrante funciona con la totalidad y se acopla al conjunto en general. Por eso DeLanda propone una nueva ontología donde reelabora nociones de otros campos disciplinares. Formula teorías contemporáneas que irradian hacia la esfera de la creación, el entorno social o el ámbito artístico.

Las categorías que Manuel DeLanda adopta del vocabulario de la ciencia termodinámica elaboran una perspectiva

crítica capaz de generar una ontología plana, donde los significados de cultura o sociedad difieren de los aceptados universalmente. Para DeLanda, el esencialismo en el pensamiento opaca la comprensión de las causas y de las posibilidades, porque es sometido a expresiones lingüísticas establecidas y convencionales. A partir de su revisión de Deleuze, plantea una ontología que privilegia el espacio intensivo integrado por entes múltiples en un plano de consistencia. De esta manera, las materialidades se configuran en un devenir de espacio y tiempo que parte desde un núcleo intensivo y se inscribe en un medio de flujos continuos, con segmentaciones y duraciones.

Enfoques mediales

En relación con la materialidad de los medios, Boris Groys desarrolla una serie de articulaciones entre los archivos culturales y la externalidad, dentro de lo que denomina economía cultural. Sus interrogantes se detienen en las fuerzas que sustentan los archivos componentes de la cultura y de qué manera éstos permanecen en las manifestaciones culturales. En ese contexto, la sospecha es una posición intelectual necesaria, un primer interrogante que lleva a preguntas sobre lo que subyace en los signos visibles en el campo cultural. Es la inquietud que atravesó y movilizó al pensamiento metafísico de la filosofía tradicional, y que subsiste en la sociedad contemporánea. Boris Groys (2008) analiza el efecto de la verdad mediática, el auto-desvelamiento del carácter mediático, y pretende arribar al encuentro de aquellos signos que integran los medios, los mensajes bajo sospecha. Para eso se requiere una actitud de desconfianza ante lo que observamos, percibimos o leemos en el plano mediático. Cada signo que

emerge en los medios oculta los archivos que se encuentran por debajo. Para profundizar en este mecanismo, indaga en el espacio submediático a partir de la sospecha, a los fines de advertir el valor de los archivos. La sospecha equivale a una duda epistémica, e irradia una discusión necesaria que cuestiona los fundamentos que cimentan los medios. Ese ámbito submediático es el lugar de la sospecha mediática-ontológica, una objetividad en su dimensión fenomenológica, porque como espectadores vemos lo que los medios ofrecen. En una ontología de los medios, la verdad existe de manera oculta a simple vista. Pero emerge en la manifestación de lo interno, en la sinceridad, en un momento excepcional que nos revela lo oculto tras la superficie mediática de la sospecha.

A partir de la complejidad de la cultura de masas, Gros advierte la presencia de esta sospecha radical, donde los sujetos deambulan entre los signos mediáticos que proliferan de forma caótica e incontrolada. De ahí la necesidad de movilizarse en diferentes niveles en los planos ideológicos y estéticos, para interrogar a los signos y llegar al conocimiento profundo. Los signos se posan en una superficie cuya opacidad oculta el plano ontológico, al cual pretendemos acceder. Se trata de la verdad de lo mediático, donde se superponen el almacenamiento y la transmisión de signos. Esas vías de circulación se encuentran en soportes materiales, sean libros, telas pintadas, películas, objetos de la vida cotidiana, computadoras, piedras, museos. Las materialidades hacen posible la existencia de los signos bajo una sospecha mediática-ontológica que devela los sentidos que escapan a la comprensión del sujeto. La dimensión mediática habilita una fenomenología cuyo interior se da a conocer, de acuerdo con el autor, en la confesión, en la autorrevelación.

Ante la aparición de un signo que genera extrañeza tendemos a observar el soporte o el medio en el cual se apoya. Si un espectador solo accede a la superficie del medio, el espacio submediático donde existe la sospecha como operación analítica queda opaco. Para ahondar en la conceptualización mediática, Boris Groys recurre a Jacques Derrida, quien reflexiona sobre los medios cuando nuestra atención está enfocada en las imágenes o los espectros. Las imágenes mediáticas se manifiestan, retornan, se ocultan, nos transmiten sentidos en una instancia silenciosa. En el medio pictórico, por ejemplo, la materialidad constituida por la tela o el pigmento se revela, pero del mismo modo desaparece. El medio mismo es el mensaje. El medio material es significativo porque sostiene lo mediático, está integrado por colores, sonidos, electricidad, palabras, movimientos. Las vanguardias artísticas surgidas en las primeras décadas del siglo XX habían indagado en este problema, al discriminar entre el medio de la obra y su materialidad, su soporte específico. Era necesario separar la subjetividad o la metáfora en las producciones plásticas para ahondar en la pura organización de las formas y los colores. Según Groys, esta estrategia representó una exploración del sentido de verdad en el plano mediático, es la sinceridad mediática que surge a partir de la sospecha, donde el medio revela lo que se encuentra oculto.

Dentro de los estudios específicos sobre los medios, Siegfried Zielinski (2011) investiga las dimensiones físicas y conceptuales a los fines de formular una genealogía de los procedimientos, las propiedades y los soportes materiales que se utilizan en la transmisión de mensajes, una arqueología medial y a su vez material. La noción de progreso se encuentra en la base del surgimiento de los medios de comunicación, desde el cine hasta la telefonía o la computación.

Sin duda estos recorridos se enlazan con intereses históricos, económicos y políticos, más allá de las consecuencias democratizadoras de la expansión de los sistemas comunicativos. Las tecnologías se encuentran al servicio de los grupos que invierten capital monetario y que aspiran a resultados financieros de alto impacto. Para Siegfried Zielinski los medios conductores son espacios ficcionales en los cuales desfilan numerosas materialidades existentes a lo largo de la historia, incluyendo desde producciones cinematográficas, filosóficas y artísticas hasta artefactos, máquinas de la visión, mapas, elementos alquímicos o aparatos mecánicos¹⁰. La promesa de conservación y avance técnico promueve la concentración de capital. Como consecuencia, con el correr del tiempo el ámbito natural pierde interés mercantil porque, a raíz de los intereses económicos y las ganancias, se aniquila la pluralidad de especies. De ahí la importancia de las experiencias culturales y artísticas que se sensibilizan ante la diversidad natural, territorial y ecológica. Por ende, en términos del autor, una variantología de la práctica interdiscursiva podría relevar y desmontar el impacto de los medios técnicos en la vida activa de la sociedad.

Por otro lado, Siegfried Zielinski (2020) remarca el crecimiento en los últimos años de los estudios acerca del tiempo profundo, una investigación sobre los medios que considera el desarrollo histórico, social y cultural de los medios a través

10. En una entrevista con Andrés Burbano, Zielinski declara: “Nos hemos acostumbrado a atribuir a los medios una historia de apenas doscientos años. Con las primeras reproducciones fotográficas y el funcionamiento del telégrafo eléctrico, la historiografía normalmente introduce el período fundacional de los nuevos medios, que posteriormente experimentaron un rico desarrollo con el tocadiscos, el cinematógrafo y el teléfono en el último tercio del siglo XIX” (Zielinski en Burbano, 2006: 21).

de los materiales. La noción de tiempo profundo implica un acto arqueológico-medial donde surgen los elementos de la paleontología, sustancial para comprender las interacciones entre el arte y la ciencia. Zielinski recupera los tiempos geológicos para comprender de qué manera podemos analizar los medios y la cultura digital de forma crítica, opuesta a un abordaje teológico¹¹. La investigación sobre los fundamentos materiales de la cultura contemporánea conduce a una serie de interrogantes que derivan de la paleontología. Se intenta rastrear cómo surgieron los elementos a través de los cuales nos comunicamos, cuáles son los materiales físicos de los que proceden, los vínculos entre los procesos productivos y los recursos materiales. A través de estas preguntas se intenta construir una arqueología de los medios, relacionada con los medios de comunicación actuales. Por ello, se analizan los desarrollos técnicos comunicacionales de los siglos XIX y XX, en los cuales los medios fueron transformándose en mercancías, dentro de la consolidación del sistema capitalista en Occidente. Tanto las telecomunicaciones como las imágenes digitales o la ingeniería reciente, son fenómenos que ingresan al mercado mediante la expansión del orden capitalista, financiero e industrial. La tecnología afecta todas las esferas de la sociedad. En la cultura actual han crecido los lazos entre el arte, la ciencia y la tecnología a partir del interés que despierta el uso de determinados materiales, soportes físicos en los procesos creativos. En tal sentido, Parikka plantea la

11. De este modo, el tiempo profundo contempla las fases de tiempos y espacios dentro de la arqueología de los medios. La inclusión de la geología permite observar de qué manera los actuales medios digitales son el resultado de un largo proceso productivo, desde tiempos en los cuales no intervenía la mano del hombre, en etapas de descomposición y recomposición de la esfera terrestre.

necesidad de una ciencia poética que pueda establecer el comienzo de determinados hallazgos científicos desde la dimensión imaginativa, desde las formas experimentales o desde el pensamiento poético.

En sintonía con este razonamiento crítico y a los fines de formular una geología de los medios, Jussi Parikka (2021) restituye la arqueología medial de Siegfried Zielinski y la noción científica de psicogeofísica de Alfredo North Whitehead para reflexionar sobre los materiales físicos en la historia y el futuro de los fósiles. El aspecto medial no se aplica solo a los medios de comunicación, sino también a entes como insectos, virus, restos de aparatos electrónicos o materiales inorgánicos que integran la vida social, económica y cultural. Los medios masivos contienen formatos materiales que se distinguen del resto, y provienen de tecnologías que a su vez sustraen componentes físicos de la naturaleza. Los emprendimientos técnicos del último siglo reflejan el proceder extractivista de los grupos capitalistas que invierten en productos de telemática que repercuten en el deterioro de la naturaleza. A partir de la geología, un campo específico que abarca fenómenos físicos como los terremotos, la contaminación o la extinción, el autor incluye las recientes controversias sobre el período del Antropoceno, ampliando los debates hacia el plano ético¹².

La geología repercute en los sentidos, en las sensaciones, en los pensamientos, en la conciencia ecológica, en las

12. Paulo Tavares (2024) explica cómo el término Antropoceno adquirió una difusión notable más allá de las ciencias climáticas, cuando se toma conciencia sobre los peligros que acarrearán las actividades industriales de explotación de la naturaleza en áreas como la selva amazónica. El aumento de la liberación de dióxido de carbono y la quema de combustibles fósiles aumenta los gases tóxicos que se acumulan en el llamado “efecto invernadero”. Los efectos propios del Antropoceno tienden a generar mayores desigualdades y vulnerabilidad social.

tradiciones culturales. Tras las transformaciones económicas en el siglo XIX, las preocupaciones sociales se direccionaron hacia un cuestionamiento de los efectos devastadores del capitalismo con respecto a la explotación de áreas naturales, la sustracción de recursos y la acumulación de riquezas. Para Parikka, las materialidades son vitales en los estudios sobre los medios culturales, cuyas búsquedas se inscriben en el legado del marxismo, la teoría política y el materialismo histórico. El enfoque materialista se propone examinar las tecnologías que sustentan los medios a partir de sus soportes, en conexión con el aspecto físico y tangible. La geología de los medios abarca un tipo de materialidad que es espacial y temporal, vinculada al ambiente geográfico, físico, a la química y la ecología¹³.

Los aportes previos de Siegfried Zielinski fundaron una vía teórica para abordar procesos analíticos sobre los medios, más allá de las metodologías canónicas, con herramientas novedosas sobre las tecnologías mediales. Al conectar la historia de los medios con la naturaleza (como plataforma proveedora) y la cultura (como superestructura simbólica) se produce un acercamiento colaborativo y co-constitutivo, donde se cruzan la materialidad y el discurso. La arqueología medial establece un mapeo de los materiales químicos, metálicos, minerales que organizan los medios, en una historia de los desechos a partir de los embates coloniales en las tierras desmanteladas por el usufructo de sus materias primas.

Tanto Zielinski, desde el análisis del tiempo profundo en la arqueología medial, como Manuel DeLanda, desde la

13. Jussi Parikka nombra el ejemplo del escultor Roberth Smithson (1938-1973), cuya obra se inscribe en el denominado *land art*. Smithson, a partir de su interés en la fotografía y en la geología, realizó trabajos en el espacio con materialidades que incluyen metales o elementos extraídos del suelo.

noción de historia no lineal que reúne la geología y los lenguajes, habilitaron una serie de debates en torno a las materialidades. Los materiales desenterrados del sustrato geológico, metálicos o químicos, se deslocalizan a partir de los procesos extractivos, se desterritorializan en términos deleuzeanos, se reubican, reorganizan y reterritorializan en el armado de las máquinas que integran la infraestructura de los medios. Por ello el espacio tecnológico se convierte en un campo de batalla, en un ámbito de luchas económicas por el poder.

En este lineamiento, el abordaje anarqueológico que une tiempo y espacio tiene en cuenta los tiempos de la tierra, los tiempos geológicos de profundidad cuyas capas de vida animal y humana, con duraciones y extensiones, instauran tácticas de resistencia. Se confronta de esa manera el mito del progresismo evolutivo y lineal característico de la historia industrial moderna. Las repercusiones materiales del Antropoceno forman gran parte de las polémicas actuales sobre problemáticas ambientales respecto a la explotación de la naturaleza y a los impactos de los desarrollos tecnológicos. De ahí que el término Antropobsceno haga hincapié en las obscenidades cometidas en el período antropocénico; es una crítica a la expropiación y a las secuelas adversas desencadenadas por el capitalismo¹⁴.

La historia de los medios, en la geología señalada por Siegfried Zielinski y Jussi Parikka, así como la historia de los procesos que formula Manuel DeLanda, poseen una estre-

14. Para Maristella Svampa (2019) la violencia que ejerce el neoextractivismo es una manera de exteriorizar la crisis socioecológica. En el caso del Cono Sur, los mecanismos dominantes que deterioran el medioambiente han desencadenado enormes brechas, con accesos desiguales a los bienes de la naturaleza por parte de las comunidades locales originarias y los extensos conflictos étnicos.

cha relación con la producción artística medial en la escena contemporánea. Existe un acercamiento entre las artes, los medios y la ciencia a través de las prácticas culturales en el terreno experimental, en el discurso poético y en la utilización de los recursos materiales. El suelo es un elemento mediador por excelencia, ya que las sustancias sólidas que emergen de los cimientos provienen de largas transformaciones históricas. Este es el tiempo profundo de los medios, una metafísica materialista, en términos de Jussi Parikka, donde los medios funcionan con materiales como la energía, las materias primas, las pantallas o los diversos componentes tecnológicos. Son materialidades que llevan a la pregunta, en la misma línea de pensamiento de Alfred North Whitehead, acerca de qué hay en el interior del universo geológico, en lo profundo de los objetos que nos rodean, sean las piedras, las sustancias o el suelo.

De acuerdo con Parikka, en el arte contemporáneo los motivos que estimularon producciones artísticas sobre el medioambiente y la geología confluyen en proyectos que, en diálogo con la naturaleza y la biodiversidad, se proponen materializar pasajes terrestres o cartografiar el espacio mediante caminatas grupales, como parte de una investigación de campo de alcance geográfico. Dichas experiencias artísticas permiten descubrir la multiplicidad de materialidades que pivotan en torno a los debates sobre el Antropoceno. También permiten entablar preguntas y respuestas posibles sobre los ecos de las nuevas tecnologías de la información, sobre el crecimiento desmedido del vertido de químicos en los suelos naturales o sobre las operaciones clandestinas que responden a los intereses financieros.

Dentro de la esfera del arte encontramos un antecedente en la Internacional Situacionista, cuyas actividades se de-

sarrollaron entre 1957 y 1972: había enunciado comentarios punzantes en relación con las secuelas del capitalismo del siglo XX. Recurrieron a soluciones poéticas y utópicas con textos, manifiestos estético-políticos, o con las instalaciones de arquitecturas materiales que interferían el espacio público. En ese sentido, las artes visuales junto a los argumentos sociológicos establecieron señalamientos incómodos hacia el sistema capitalista desde dimensiones materiales y concretas, como elementos transformadores de la realidad circundante.

Feminismos, ecología y teoría política

Dentro de las perspectivas teóricas feministas que incluyen posicionamientos críticos sobre los impactos del capitalismo en la ecología y en el ambiente natural, Carolyn Merchant analiza el papel de las imágenes que aluden a la tierra en la cosmología organicista. Merchant (2023) afirma que tradicionalmente se asoció a las mujeres con el entorno natural, de manera tal que el ser femenino era identificado con la madre nutricia, con la tierra y la fecundidad. Para la autora, en la época actual se requiere historizar los sucesos científicos que se desarrollaron a partir de los siglos XVI y XVII con la expansión colonial. De acuerdo con la cosmología organicista, el centro estaba simbolizado por la tierra, la que luego será disciplinada por la economía de mercado instaurada por la modernidad europea. El sistema capitalista crecía a partir del usufructo de las materias primas extraídas de las colonias, en nombre del progreso científico y gracias a las tecnologías que se imponían en el mercado.

Las representaciones gráficas o pictóricas que ilustraban el ámbito terrestre se basaron en la naturaleza y en la figura femenina de manera estereotipada, conformando imagina-

rios culturales estigmatizantes. El mundo era entendido como una máquina; a diferencia de un organismo viviente y natural debía contener un mecanismo de funcionamiento regulado. En contraste, la naturaleza simbolizaba un ente femenino alejado del mundo cultural. Encarnaba un universo organista ligado a la madre nutricia bondadosa y benefactora, pero también refería a una naturaleza salvaje, indomable y violenta que precisaba ser controlada. La dominación de la naturaleza adoptó diversos formatos en las imágenes circulantes de la época, que incluían referencias a la industrialización, con máquinas excavadoras, elementos mecánicos, molinos, grúas con cadenas, ruedas, puentes que unían lugares geográficos. Pero la naturaleza en sí misma fue representada de modo improductivo. En *La ninfa de la fuente*, un grabado de 1518 de Lucas Cranach, se acentúa la pasividad femenina en una escena pastoral, donde el cuerpo de mujer es una analogía del mundo natural¹⁵. El tenor de las representaciones se fue transformando, desde la figura de la madre nutricia hacia la exaltación del cuerpo humano y sus órganos sexuales, masculinos o femeninos. El símbolo terrestre es la matriz y la materia que imprime fuerza a los cuerpos, y proporciona vida y los fluidos vitales como la sangre y el sudor. Simultáneamente a los cambios iconográficos aparecen metáforas relacionadas con la explotación de la minería por la dominación europea en las colonias americanas a raíz de la extracción de metales, como ocurrió en Potosí. En los dibujos y grabados se ilustra la imagen del árbol de oro, cuyas raíces surgían de las entrañas

15. Esta concepción ideológica fue retroalimentada con imágenes previas o poesías, tales como *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli de 1482 o los escritos del teólogo Alain de Lille de 1160 en Francia, donde la naturaleza, supervisada por Venus, es definida como un ente inferior a lo sagrado.

terrestres. Sus venas doradas se restauraban con el tiempo y luego crecían, sometidas a una explotación incesante. En el campo de la literatura se escribirán poemas referidos al oro y a la plata, metales que enriquecen la economía del hombre pero que a su vez corrompen las almas por el lucro desmedido.

La percepción del universo orgánico se desplazaría hacia una visión mecanicista. Crecían las ciudades demográficamente, y aumentaba la producción y el uso de maquinarias para cultivar. La explotación de la tierra se incrementa de forma desmedida hasta la actualidad, donde las acciones de las agrupaciones ecologistas intentan combatir el extractivismo. Se fundan movimientos sociales que, para atenuar la crisis ambiental, viven en pequeñas comunidades estimulando el equilibrio y el respeto al suelo. Según Carolyn Merchant, en la larga tradición de dominación europea la naturaleza ha estado asociada al desorden y a la barbarie. La modernidad civilizatoria se imponía como rectificación necesaria frente a una naturaleza que debía ser controlada y sometida. En la literatura que circuló en el siglo XVII la naturaleza estuvo asociada a la mujer o al salvaje¹⁶. El hombre se representaba como amo, ser culto y civilizado. La mujer, subordinada a la autoridad masculina. La óptica mecanicista sobre la madre naturaleza deriva en su sometimiento al orden masculino, en la conquista del suelo terrestre, en el extractivismo y el triunfo del sistema capitalista. En las últimas décadas, estos hechos fueron enérgicamente rechazados por las asociaciones ecologistas.

16. En *La Tempestad* de 1611, William Shakespeare sugiere que la fase civilizatoria se cumple tras el ejercicio completo del poder, del dominio y del control. Su opuesto sería la naturaleza rebelde encarnada en la oscuridad femenina (la lujuria sexual y la animalidad), culpable de la corrupción del hombre.

En consonancia con Merchant, Vandana Shiva (2023) desarrolla un intenso trabajo exploratorio sobre la naturaleza dentro del movimiento ecofeminista, el cual busca desmontar los móviles políticos, económicos y epistémicos que perpetúan el capitalismo progresista en detrimento de los recursos naturales en extinción. Junto a la activista alemana Maria Mies, Shiva ha investigado, desde la articulación de feminismo y ecologismo, no solo la neutralización del rol de las mujeres bajo la hegemonía masculina, sino los niveles de explotación de la naturaleza mediante el poder sistematizado de la organización patriarcal¹⁷. A partir de estos postulados, se reescribieron las nociones de progreso, economía y ciencia, considerando la emergencia de paradigmas actuales que confrontan la legitimidad del poder científico tradicional. Un poder que en general omite los afectos, los vínculos entre las mujeres¹⁸, los cuerpos o las relaciones materiales con la regeneración de la tierra en el medio natural.

Su posicionamiento instituye una visión filosófica, política y ética que desarma las conexiones entre la estructura ideológica del neoliberalismo, el crecimiento armamentista, los grupos financieros que concentran capital económico, la violencia de género en formas extremas, el extractivismo so-

17. Ambas definen el ecofeminismo como la confluencia de distintos movimientos sociales, sea el feminismo, la avanzada pacifista y el ecologismo, durante fines de los años setenta e inicios de los ochenta, con fuertes repercusiones hasta la actualidad. No obstante, el ecofeminismo se profundizó de manera colectiva a partir de las protestas públicas contra la destrucción del medioambiente, por los desastres ecológicos ocasionados por las grandes empresas económicas y los mecanismos de intervención y destrucción en la naturaleza.

18. Existe una frase que las autoras reiteran en varios capítulos del libro: “Solo conectar”, en alusión a la necesidad de mantener un diálogo permanente entre las comunidades de mujeres.

bre la naturaleza y la explotación laboral. Para Vandana Shiva, en la sociedad contemporánea se unifican el patriarcado y el capitalismo en una espiral de violencia que arremete contra los cuerpos femeninos, considerados poco productivos para la economía mundial, o simplemente objetos de mercancía. Las premisas económicas introducen valores sociales, culturales y simbólicos que alimentan la violencia. El avance corporativo desde las dinámicas extractivistas revela, según la autora, la arrogancia humana, una arrogancia característica del Antropoceno destructivo.

Vandana Shiva afirma que la articulación de teoría y práctica ha sido un instrumento indispensable para la participación pública en los asuntos que conciernen a los grupos feministas y ecologistas. La autora cuestiona la acción de los sistemas de hibridación que proceden de las biotecnologías, por las consecuencias que engendran las transformaciones genéticas de los cultivos. De modo similar, analiza el impacto de mercado global, el cual, en nombre del desarrollo, deja en estado de desprotección a las economías locales y a las comunidades que quedan aisladas. La unión de colonialismo y estructura capitalista convierten a la riqueza del suelo en mercancía, con la posibilidad de comerciar, obtener réditos financieros, o desecharla. La intervención de agrupaciones empresariales en torno al Banco Mundial o al Fondo Monetario Internacional presionan a través de los endeudamientos a los países para que cedan sus ganancias o recursos naturales. Esta masculinización de la tierra trae como secuelas la intolerancia a la heterogeneidad y a la pluralidad, la instauración de jerarquías y la ruptura de los vínculos entre las comunidades y sus territorios de pertenencia¹⁹. En ese contexto, Shiva des-

19. La apertura de la liberalización, tanto en los controles como en la

taca que las experiencias de las mujeres, los estrechos lazos con la tierra y los saberes en torno a la naturaleza resguardan la biodiversidad ecológica. Es un conocimiento vital para el resguardo de una biodiversidad natural en riesgo a raíz de los desastres ocasionados por la explotación económica del capitalismo actual.

Dentro de las perspectivas feministas, Silvia Federici (2010, 2018) desmonta los mecanismos de dominación que subyacen en la acumulación generada por el capitalismo, y rescata las estrategias del movimiento feminista en los conflictos sobre el acceso a la tierra. En tal sentido, alude a categorías conceptuales del pensamiento marxista para analizar los procesos de reproducción social del poder hegemónico signado por el patriarcado. Detecta que en la doctrina del marxismo hubo un desconocimiento u omisión de la problemática de género, si bien el materialismo dialéctico habilitó en cierta medida las discusiones sobre las jerarquías sociales. La acumulación originaria se cimenta en las tareas garantizadas por las mujeres; el usufructo que genera la labor femenina no es reconocido como base y sustentación de la producción capitalista. Karl Marx suponía que la propagación de artefactos industriales facilitaría el trabajo generalizado, al multiplicar las fuerzas y expandir las actividades productivas, pero esta hipótesis no llegaría a obtener resultados democráticos e igualitarios. Los procesos industriales de la modernidad facilitaron algunos mecanismos laborales, pero las desigualdades de género en relación con el trabajo doméstico ejecutado por las mujeres continuarían.

reducción de impuestos, atentan contra los trabajadores de la agricultura y los pequeños productores. De esta manera, las sociedades transnacionales amplían sus poderes, capacidades y ganancias financieras en detrimento de la población en general.

A partir de estas premisas, Silvia Federici (2020) revisa el materialismo dialéctico del marxismo y delimita la acumulación capitalista a partir de un proceso basado en los cuerpos femeninos como sustentos de la reproducción y de las fuerzas de trabajo de la economía mundial. La autora observa de qué manera el trabajo reproductivo de las mujeres es excluido de la economía y articula las dimensiones ligadas a los cuerpos, a las tecnologías y a la naturaleza, bases materiales que mantienen el funcionamiento global. Federici se pregunta qué puede aportar el marxismo al proyecto feminista y a la política en general dentro de la sociedad contemporánea. Las manifestaciones colectivas con acampes en sitios públicos, como *Occupy Wall Street* (OWS), son ejemplos de protestas a las políticas financieras globales que generaron aumento de la pobreza y pérdida del poder adquisitivo. El marxismo clásico idealizó un mundo lejos del capital y de la desigualdad económica, pero en las nuevas lecturas de la teoría marxista desde los años noventa hasta hoy encontramos posicionamientos críticos dentro del movimiento feminista, del antirracismo, de la teoría *queer* y las disidencias. Si bien Marx se enfocaba en los sujetos asalariados y pensó a la reproductividad como un mecanismo natural de las mujeres, introdujo conceptos básicos para una política de los comunes, de sus derechos laborales y del desdibujamiento de las relaciones capitalistas a partir de la lucha de clases. Esa dimensión materialista permitió la elaboración de un análisis de las condiciones materiales de la reproducción poblacional más allá de un acto natural. Al reconstruir estas categorías desde el feminismo, la autora examina el género en el marco de la hegemonía del capitalismo, del control y dominio de los cuerpos.

Con relación a las estructuras económicas, Federici señala la composición de las máquinas y sus efectos nocivos sobre

la tierra. Confeccionadas a partir de sustancias que proceden del suelo, las máquinas requieren por un lado infraestructuras materiales, y por otro, convicciones culturales. Los impactos nocivos de la creación de maquinarias en la ecología son inevitables, del mismo modo en que afectan nuestras *psiques*, nuestras subjetividades, los lazos comunitarios y las relaciones económicas. El régimen capitalista actual se nutre de las materias extraídas de la naturaleza, como se observa en los agronegocios, las producciones a partir del litio o del petróleo, los desarrollos comerciales en la industria química y en las fábricas nucleares. Los alcances de las tecnologías científicas de punta, sofisticadas y complejas, incentivan sus poderes destructivos. De ahí la importancia de la crítica feminista, a la par de los reclamos ambientalistas de los movimientos ecologistas. Federici nos propone una estrategia de resistencia política, la tesis principal de su ensayo “reencantar el mundo”. Es decir, elaborar una articulación armoniosa entre las tecnologías, los cuerpos, la autonomía y la construcción de lo común (entendido como el bien común) de una manera diferente a lo que ha implementado el sistema capitalista²⁰.

Por último, en el terreno de la teoría política Nancy Fraser (2023) desarrolla una recapitulación del marxismo en clave contemporánea para comprender de qué modo los aspectos productivos y gananciales del capitalismo canibalizan la sociedad. El concepto de canibalismo posee diferentes acepciones, desde el consumo de carne humana adjudicado a los primitivos africanos o a los indígenas americanos, hasta los mecanismos de absorción del capitalismo financiero actual

20. El desequilibrio medioambiental, la alienación y la pobreza desencadenaron luchas por la escasez de recursos naturales en base a la depredación industrial.

que deglute los valores, los principios éticos y las ganancias económicas de las comunidades. Esta última modalidad de canibalismo acarrea consecuencias tanto en los grupos poblacionales como en sus economías diarias, las ecologías domésticas, los organismos estatales y las estructuras de poder. En ese aspecto el sistema capitalista caníbal se extiende más allá del terreno económico, es profanador y abarca la sociedad en su totalidad. Impulsa la extracción y la asimilación de los sustentos monetarios, de los recursos naturales y de los rendimientos que puedan ofrecer. Esa dimensión salvaje desestima los cuidados afectivos, los bienes públicos y la riqueza colectiva, se concentra en la acumulación financiera de los intereses empresariales que provocan cismas sociales y crisis generalizada. Las circunstancias exceden la economía y convergen en el racismo, el poder imperial/colonial, la explotación laboral y la hegemonía patriarcal.

Frente al deterioro de la ecología y de las estructuras políticas tradicionales, Fraser se pregunta si es posible un proyecto de transformación ecosocial efectivo que pueda equilibrar los niveles de desregulación y trastorno medioambiental. El legado marxista y su crítica al capitalismo no tuvo en cuenta las problemáticas de raza, de ecología o de género, como menciona Silvia Federici. De este modo, se analiza la lógica de explotación de la naturaleza a partir de tres giros epistémicos: de la producción a la reproducción social, de la economía a la ecología y de la economía a la política. En el primer caso, existen las acciones de interacción y reproducción de los cuerpos (las fuerzas productivas) que sirven de sustento material al sistema capitalista para producir mercancías. En el segundo, predomina la canibalización de la ecología y la naturaleza como materia valiosa que es explotada y negada a la vez, es sitio de expropiación y de vertedero de residuos.

En el tercero, se manifiestan las políticas públicas que son funcionales al capital, porque se separa el aspecto político del económico y se elude la responsabilidad ética. La crisis del capitalismo y sus efectos de canibalización se advierten en cuatro tipos de contradicciones, relacionadas con el nivel ecológico, social, político y racial, una crisis con base en los antagonismos internos y externos. Dicho funcionamiento desencadena la actual dinámica ecodepredadora que extrema la oposición entre naturaleza²¹ y seres humanos.

Fraser reconoce que, a partir del debilitamiento de las ideologías de izquierda, los nuevos paradigmas políticos se direccionan a problematizar el sistema capitalista más que al legado marxista en sí. Las formas de opresión laboral y confiscación de las condiciones humanas para la producción económica van de la mano de la explotación de los recursos naturales. Se trata de una opresión racista y territorial, que caracteriza al proceso de acumulación como una apropiación violenta. El capital absorbe y deglute los cuerpos y las vidas a partir del sometimiento, la esclavización y la privación en base a principios que obedecen a un racismo estructural permanente²².

21. El espacio de la naturaleza constituye un sitio de luchas específicas. Para Silvia Olga Starkoff (2009) el dominio del medioambiente y los recursos proporcionados por la naturaleza abren un juego de relaciones de poder ligadas a los gobiernos estatales. La intervención del estado intenta mitigar los efectos negativos de la crisis ambiental, si bien gran parte de los proyectos que generan crecimiento económico depredan la ecología. En los debates surge la asociación de la preservación natural con el género femenino. Los vínculos entre naturaleza y género derivan, según Starkoff, de tres vertientes teóricas: el estudio del género, la reflexión sobre lo participativo y comunal, y el análisis de los sistemas productivos.

22. Sobre el racismo, Bel Hooks señala que “El racismo, así como la estructura de clases, se percibe como un brote del sexismo. Implícita en esta línea de análisis está la premisa de que es necesario erradicar el sexismo” (Hooks, 2020: 73).

Una nueva ecopolítica debería adoptar una posición crítica respecto al medioambiente y asumirse como anticapitalista. Las acciones de intervención política respecto al cambio climático y a la desigualdad social integran las agendas actuales e involucran tanto a las generaciones jóvenes como a los grupos feministas o ecologistas en el marco de una crisis económica generalizada. Es una crisis inherente al capitalismo y que posee tres niveles: un nivel estructural de antagonismo con la ecología, a partir de los procesos de expropiación de la naturaleza, un nivel histórico donde se incluyen las contradicciones del sistema capitalista respecto a las luchas sociales y el desbalance destructivo, y un nivel ecopolítico que intenta ir más allá de las preocupaciones ambientales para adoptar el formato de antisistema efectivo. El sostenimiento del avance tecnológico que pretende mejorar la calidad de vida a la par del deterioro constante del entorno natural y humano es el principal motor del calentamiento global y sus efectos nocivos sobre la población mundial. Es una relación caníbal extractiva, en palabras de Fraser, que intenta acumular valor financiero, extirpando de forma parasitaria la ecología y sus materialidades a través de ecocidios, plagas, derretimientos o envenenamientos. En las consecuencias del calentamiento global permanece la óptica científico-realista de la naturaleza, entendida como objeto de estudio de la ciencia del clima y la emisión de carbono. La naturaleza es el otro-ontológico que se descarta porque se autorrepone, como las ramas del árbol que describe Carolyn Merchant, y que colabora con el desarrollo capitalista financiarizado. Es una naturaleza canibalizada en tiempo y en espacio.

Al respecto, Fraser (2024) se ha pronunciado en favor de un programa político de contrahegemonía, una transformación de la realidad contemporánea, capaz de modificar

los modos de vida y las decisiones de los organismos institucionales. A partir de las crisis que ha generado el sistema capitalista queda al descubierto la maquinaria depredadora que se inclina a favor de la financiarización, en detrimento de grandes sectores poblacionales postergados. La injerencia del capitalismo en el resquebrajamiento social se detecta en lo que el sistema consume, absorbe y canibaliza, en torno a sus propias condiciones de existencia. En relación con los sistemas políticos, el problema es el neoliberalismo dominante en numerosos países. Según Fraser, una salida posible sería asumir un proyecto antiliberal y contrahegemónico, con fuerza histórica y capacidad transformadora.

Graham Harman, Manuel DeLanda, Boris Groys, Siegfried Zielinski, Jussi Parikka, Carolyn Merchant, Silvia Federici, Vandana Shiva y Nancy Fraser componen esta suerte de caleidoscopio teórico. La selección es, por supuesto, arbitraria y personal, aunque también justificada por la vehemencia y vigencia de sus ideas. Todos y todas formulan aproximaciones conceptuales sobre el problema de la materialidad desde distintas perspectivas críticas, sean filosóficas, mediales, ecofeministas, políticas. A partir de este entramado, es posible establecer algunas articulaciones con las expresiones visuales elegidas.

Prácticas artísticas y procesuales

En este apartado nos detendremos en piezas artísticas, cinematográficas y teatrales que se articulan con las nociones teóricas previas. Nos interesan las posibles relaciones que puedan establecerse con las materialidades, con las significaciones que emergen en las propias configuraciones visuales y con los procesos intrínsecos de producción.

Imágenes sobre lo residual

En primer lugar, citaremos algunas obras plásticas de Mabel Temporelli (Rosario, 1948), quien posee una trayectoria artística consolidada y donde ha trabajado con temáticas sobre el género, la violencia, el cuerpo o la naturaleza. La artista expone de manera individual y colectiva desde fines de la década del ochenta hasta la actualidad. A partir del año 2005, inició una serie de objetos cubiertos con encajes, quemados o tajeados, exhibidos en conjuntos organizados en base a sus formas y texturas. Estas imágenes revelan dimensiones simbólicas y materiales relacionadas con la tortura real sobre los cuerpos, en procedimientos aplicados durante la dictadura cívico-militar en nuestro país (1976-1983). Entre los años 1975 y 1978, estuvo detenida en el penal de Villa Devoto. Tras esa

etapa, sus piezas exhiben señas de desgarros o torturas. Así, “las materialidades que componen estas obras poseen una carga emotiva que nos remite por un lado al universo femenino, y por otro a la violencia extrema del poder dominante” (Lucero, 2022: 45).

Encajes que envuelven objetos, textiles con tajos o quemaduras de plancha, guantes atravesados por el calor de un cigarrillo, son acciones ejercidas que recuerdan la intimidación del cuerpo, el tormento en la carne²³. En esta producción plástica las erosiones revelan un entramado siniestro, una sociedad resquebrajada donde la destrucción en el objeto artístico significa una huella y una marca de un ejercicio de memoria²⁴. Los vestidos de la serie *Sabor a limón* de 2006, uno verde, otro amarillo y un tercero color crema, se exponen colgados con perchas a una distancia tal que los espectadores pueden observar las ornamentaciones ejecutadas con quemaduras de cigarrillos²⁵. En algunas fotografías se ven elementos cubiertos

23. Para la antropóloga Rita Segato los cuerpos femeninos son considerados escenarios de la guerra. Las intimidaciones sobre estos cuerpos se inscriben, por un lado, en una gramática del patriarcado que es histórica, y por otro en un plan sistematizado de doblegamiento y sumisión. La violencia moral funciona como un mecanismo eficaz de control social, ya que “la coacción de orden psicológico se constituye en el horizonte constante de las escenas cotidianas de sociabilidad y es la principal forma de control y de opresión social en todos los casos de dominación” (Segato, 2003: 114).

24. En la última dictadura cívico-militar se perpetraron ejecuciones, torturas y asesinatos que dieron como resultado miles de personas desaparecidas. Las mujeres presas en centros clandestinos soportaron situaciones de violencia y ultraje físico, verbal y psicológico.

25. Los vestidos quemados de *Sabor a limón* han sido analizados por Julia Marchetti en relación con la memoria a partir de algunas nociones de Theodor Adorno y Walter Benjamin, como creaciones que forman una lente que se irradia al futuro desde el pasado, donde “las prendas perforadas nos ofrecen ese juego con el distanciamiento y acercamiento, nos ofrecen una perspectiva y a su vez reinventar con ella” (Marchetti, 2011: 9).

por telas caladas, ramos de novia o una manzana envuelta en brocado como en *Ofelia* de 2020 (Figura 1). La artista utiliza recursos visuales que unen la memoria, el dolor y la resistencia.



(Figura 1). Mabel Temporelli
Título: *Ofelia*, 2020
Fotografía de toma directa impresa sobre canva
Crédito: Mabel Temporelli

Las obras recientes de Mabel Temporelli son fotografías efectuadas con la toma directa desde el teléfono celular, en ciertos casos con una preparación metódica en un estudio fotográfico. Fueron realizadas entre 2022 y 2023. Para la elaboración de estos montajes, la artista recolectó materiales que luego organizó en las distintas imágenes, dejando entrever algunos sectores y ocultando otros. En *La luz de la mañana* de 2022 (Figura 2), el conjunto de flores extraídas de sus plantas de origen compone un tejido cromático sobre el pasto verdoso.

Los capullos presentan matices variados que dialogan con el entorno natural. El plato celeste posicionado en el medio funciona como un acento de color, es un intermedio entre el astro celeste y el utensilio de uso cotidiano que, por su redondez, adquiere una apariencia potente. Respecto a las flores seleccionadas, pueden observarse diferentes niveles de firmeza. Algunas poseen mayor frescura, otras se encuentran en procesos de degradación. Los pétalos exhiben múltiples tonalidades del claro al oscuro, de la saturación a una palidez descolorida, donde queda el resto, el residuo orgánico de la flor. En una mitad, vemos la trama violácea de las hojas, en la otra, el pasto seco y amarillento. La acumulación configura un círculo que rodea las materialidades vegetales.



(Figura 2). Mabel Temporelli
Título: *La luz de la mañana*, 2022
Fotografía de toma directa impresa sobre canva
Crédito: Mabel Temporelli

En *Aprende a ser*, de 2022 (Figura 3) observamos otra resolución estética. Se trata de una imagen lograda a partir de elementos organizados con una mayor síntesis, con un plato verde transparente apoyado directamente sobre el césped. De la misma forma, parte de la base de sostén está oculta, destacándose las texturas del material vidriado en relación con el fondo. El diálogo entre las hojas verdes de distintos grosores y el artefacto de cocina que recuerda al alimento, estimula distintas percepciones donde se entremezcla la sensación de frescura de las hojas con los espacios abiertos. Los detalles mínimos del vidrio labrado remiten a tiempos pasados, a la cristalería de antaño, a las mesas con despliegue de mantelería y platería. El formato circular crea un efecto hipnótico que reenvía la mirada al centro, desde donde emanan pequeños rayos, ornamentos con geometrías minúsculas en las guardas, repeticiones y simetrías. Las saliencias ovaladas evocan texturas de superficies corporales, relieves o gránulos salientes. La interacción entre el objeto artificial y el fondo verde donde se apoya el plato reenvía a la naturaleza y al medioambiente.



(Figura 3). Mabel Temporelli

Título: *Aprende a ser*, 2022

Fotografía de toma directa impresa sobre canva

Crédito: Mabel Temporelli

Florece en los platos de la comunidad, de 2023 (Figura 4) presenta un conjunto de flores apoyadas sobre una tela plástica de color verde. Es una construcción escenográfica con diversos objetos de variados tonos, una mixtura de hierbas, flores y otros vegetales que se ordenan alrededor de un plato celeste centrado. Se produce una tensión entre la artificialidad de la lámina plástica y las flores con tallos y hojas esparcidas sobre la misma plataforma. La escala cromática de tonalidades cálidas, visible en los capullos de flores, contrasta con los verdes y violáceos de las hojas esparcidas. A su vez, las flores diminutas rosadas funcionan como acentos de color que conviven con el resto. Por un lado, tenemos el objeto central, luego un fondo en tensión con hojas y flores, luego la trama de formas pequeñas. La alusión en el título a la comunidad rememora una acción compartida, el hacer colectivo y el alimento distribuido entre comensales. Esta idea potencia el sentido de la obra, trasciende el juego formal de colores, materiales y texturas, para establecer referencias al entorno social.

En *Tira flores en la fuente de su mente* (2023) (Figura 5) se observa un plato blanco con bordes azules y una flor roja desvanecida sobre el mismo. En este caso el recipiente es una fuente de pensamientos y emociones que confluyen en el sitio. De un referente de la alimentación y nutrición comunal, el plato se convierte en el archivo de ideas e identidad simbólica. El armado de la escena adquiere mayor simplicidad con un fondo monocromo que evidencia vacío, oscuridad y lejanía. El contraste entre la blancura circular y el piso amarronado le imprime una ambigüedad taciturna, de extrañeza.



(Figura 4). Mabel Temporelli
Título: *Florece en los platos de la comunidad*, 2023
Fotografía de toma directa impresa sobre canva
Crédito: Mabel Temporelli



(Figura 5). Mabel Temporelli
Título: *Tira flores en la fuente de su mente*, 2023
Fotografía de toma directa impresa sobre canva
Crédito: Mabel Temporelli

Otro tanto ocurre en *Consomé de ceniza y agapantus* (2023) (Figura 6), donde vemos un plato lleno de flores, y una cuchara de metal añejado sumergida en ellas. Es un receptáculo que revela pequeñas grietas o roturas, lo cual anexa la dimensión temporal. El predominio de colores lilas se ve interrumpido por esos corpúsculos ovalados verdes y genera una composición visual con reminiscencias a las plantaciones agrestes. En *Imagino su andar*, de 2023 (Figura 7), dos frutas y flores cortadas se concentran en un plato decorado con dibujos azules, con el fragmento de otro plato cortado que, por su transparencia, tapa algunos grafismos del que se encuentra por debajo. El fondo negro neutraliza, silencia, funciona como un aislante del resto. La composición reconstruye una imagen desde la fragmentación y la rotura. El trozo de la porcelana se solapa con el resto, y encima están las frutas y las flores marchitas que ocultan una zona de los dibujos del fondo.



(Figura 6). Mabel Temporelli
Título: *Consomé de cenizas y agapantus*, 2023
Fotografía de toma directa impresa sobre canva
Crédito: Mabel Temporelli



(Figura 7). Mabel Temporelli
Título: *Imagino su andar*, 2023
Fotografía de toma directa impresa sobre canva
Crédito: Mabel Temporelli

En los recursos visuales utilizados y por la cercanía de las tomas fotográficas, percibimos una tendencia a relevar y acentuar aspectos físicos de los materiales. Predominan las materialidades características del entorno natural, en algunos casos flores y hojas arrancadas de las plantas. Lo que nos lleva a pensar cuáles son las propiedades que intervienen en la composición de éstas, qué tipo de sustancias las preceden en la geología y en el suelo terrestre, de dónde provienen. De acuerdo con las premisas de Graham Harman, las entidades se afectan unas a otras. El efecto ontológico producido a partir

de un objeto implica una acción, donde la extensión de ese efecto es un campo de potencialidad en el universo constituido. Las flores extraídas de las plantas de origen, seccionadas y colocadas en recipientes, crean efectos y sensaciones ligadas a lo perecedero. Suponemos que a corto plazo se secarán, perderán la humedad que las mantiene lozanas, se sofocarán en la atmósfera que las rodea. La decapitación de los pimpollos lleva a la pérdida de vitalidad, a la defunción, un devenir que se extiende a los elementos cercanos. En tal sentido, toda relación conforma objetos donde los componentes se presionan mutuamente, y se encuentran de una forma más a menos turbulenta, incluso cuando algo los vincula de una manera más estable o de modo natural. Para Harman, el núcleo volcánico de los objetos constituye el lugar en el que la realidad se despliega, en este caso una realidad que lleva consigo el proceso de relacionamiento, pero a su vez de degradación material.

El efecto contagio del deterioro natural se esparce a partir de las cualidades de los objetos. La dimensión procesual va transformando las formas externas de los elementos organizados en las fotografías a partir de mecanismos internos de desgaste y alteración de la materialidad. Si los objetos son entidades fragmentadas, podemos distinguir entre sus realidades internas y las cualidades externas, las que emergen a partir de una experiencia de continuidad. En estos casos, la clase de entidades que selecciona la artista (pétalos de flores, hojas, plantas) tiende al desgaste y a la descomposición en su evolución temporal, en procesos de corrupción de la materia misma. Los intercambios entre espacio, tiempo y materia se estrechan en una dimensión ontológica de los objetos.

Para Jussi Parikka las imágenes entrelazan las dimensiones naturales de lo terrestre y de lo climático. En las obras de Mabel Temporelli, además de los antagonismos entre los

compuestos naturales y la elaboración artificial, la existencia vegetal aparece en vías de extinción, fuera de sus raíces y de la savia nutricia. El paso del vigor de las flores y las hojas hacia su progresiva muerte integra una temporalidad que transcurre y se agudiza. Las escenas registran y sellan ese tiempo intermedio entre lo que subsiste (tanto en su sentido ecológico como químico) y la inevitable degradación de la materia. Se produce una conexión entre el medio tecnológico (el registro directo del acoplamiento de los pétalos sobre telas verdes, platos o el mismo pasto verde) y el objeto enmarcado en la zona central. El suelo, donde crecen las plantas, los árboles, las flores, constituye la mediación entre la escena montada y la materia de base. En las fotografías de Mabel Temporelli se despliega una extensión, una durabilidad, una temporalidad que permanece. Se yuxtapone el carácter efímero del mundo vegetal con el artificio del plástico o la porcelana. Ese choque de materialidades se origina desde el núcleo de los entes que integran las composiciones visuales. La relación ambigua entre elementos heterogéneos convive con los cromatismos verdes, los restos, las ramas, los resquebrajamientos, los ecos alquímicos de la inminente descomposición, los instrumentos metálicos como las cucharas, la rigidez de la loza. Todo el conjunto establece una tensión con la suavidad y fragilidad de las flores a punto de fenecer.

En todas las fotografías se entrevén procesos de descomposición y desecho de los entes constituyentes. Nancy Fraser destaca, en relación con la naturaleza, las consecuencias materiales del sistema económico. La naturaleza y sus lazos con los seres humanos fueron y son objeto de estudio del materialismo histórico. En los vínculos antagónicos aparecen las contradicciones del capitalismo, esto es, el desarrollo en aras de la mejora social, pero que opera en detrimento de la misma

naturaleza. Extracción y mercantilización van de la mano con la acumulación que rige los proyectos políticos gubernamentales desde la época colonial en adelante. El capitalismo provoca un desgaste natural de la tierra, en detrimento de los regímenes sociobiológicos. La vida colectiva, tanto en la población humana como en el ámbito ecológico, se expone a riesgos permanentes con consecuencias en el clima, en la alimentación, en los recursos naturales. En el movimiento ecofeminista, Vandana Shiva critica las repercusiones negativas sobre la materia, predestinada a la degradación en un sistema biocida. Tanto la economía del capital como el progreso en la ciencia se unen de manera descarnada y atentan contra la vida ecológica al transgredir los límites éticos, más allá de las organizaciones ecológicas y sociales. La masculinización de la madre tierra provoca que el suelo se convierta en trofeo y en campo de las batallas económicas, financieras, comunitarias y étnicas. Una desintegración que trasciende lo visible, pero que actúa desde la desarticulación y el quebrantamiento de la naturaleza y la biodiversidad. Todas esas pujas simbólicas se insinúan en piezas como *Florece en los platos de la comunidad*, donde se acentúa el deterioro en lo que será la lenta degradación de los pétalos, el achicamiento de las hojas hasta llegar a superficies secas y quebradizas. O en el *Consomé de ceniza y agapantus*, donde, además de la extinción de los capullos extraídos de su lugar de origen, el líquido favorecerá la fermentación de los pétalos. La extinción anunciada se reafirma a partir de los componentes elegidos por la artista.

Los pétalos de flores y las hojas arrancadas de las plantas conducen a una posible experiencia odorífera. Esta particularidad en la obra de Mabel Temporelli trae aparejada la inevitable sensación a partir de la emanación de olores de estos elementos en el futuro proceso de descomposición. Federico

Kukso (2022) señala la importancia de las sensaciones que se desprenden de los olores, en general silenciados, ignorados o despreciados. Constituyen una dimensión invisible relacionada en general con la atracción de los aromas placenteros o el rechazo de la pestilencia. El aroma puede llevarnos al pasado e hilvanar recuerdos, trayendo también al presente situaciones o procesos químicos repulsivos. En este caso, cada pétalo se va deshidratando, secando, se disipa el agua y se activan otros olores. Lo intuimos como un hecho ineludible, pero no podemos acceder de manera directa. Lo que se observa en la toma fotográfica es el estadio previo, la anticipación de la descomposición orgánica. Por ello, las producciones visuales de Temporelli poseen dos aspectos notorios. Por un lado, se observan las características formales que abren lecturas sobre los componentes físicos que integran los objetos, y por otro, el anuncio preliminar de los efectos corrosivos sobre las materialidades.

Archivos vivos, experiencias en territorio

Las búsquedas actuales de Graciela Carnevale (Marcos Juárez, 1942) se direccionan hacia prácticas culturales con archivos vivos y experiencias situadas. Carnevale integró el Grupo de Vanguardia de Rosario, con el cual participó tanto en el *Ciclo de Arte Experimental* como en *Tucumán Arde*²⁶. Su itinerario

26. Los protagonistas del *Ciclo* planearon un viaje de relevamiento e investigación al norte de Argentina como parte del proyecto de *Tucumán Arde*, una propuesta artística de acción colectiva integrada por artistas de Rosario y Buenos Aires, efectuada en los últimos meses de 1968. El plan inicial incluía la recopilación de documentos sobre la situación sociopolítica y económica de la provincia de Tucumán; la comprobación directa de estos acontecimientos a partir de viajes y traslados al lugar; las exposiciones que serían concretadas en las sedes de la CGT de los Argentinos

artístico de los años sesenta hasta la actualidad fue transformándose a partir de sus acercamientos al trabajo en territorio, una faceta que caracteriza la labor colaborativa de numerosos colectivos de artistas.

A partir de investigaciones en su archivo personal, mencionaremos las piezas pictóricas realizadas entre 1966 y 1967 en diálogo con sus proyectos más recientes, ligados a la ecología del medioambiente. La aproximación a las materialidades y el interés en aspectos orgánicos de la naturaleza nos permite establecer una coherencia conceptual, una línea de continuidad. Recordemos que las preguntas sobre la materialidad forman parte de las discusiones teóricas tanto en la filosofía como en la esfera del arte contemporáneo²⁷. Las preocupaciones de los nuevos materialismos contribuyeron con una revisión de las producciones visuales contemporáneas desde una posición epistémica contextual y situada. Aunque los interrogantes emergen en el ámbito filosófico, rápidamente alcanzaron las prácticas artísticas y las consideraciones en torno al cuerpo, al medio ambiente y al territorio. El surgimiento

(Confederación General de los Trabajadores) tanto en Rosario como en Buenos Aires; la culminación de la experiencia mediante la difusión de los datos obtenidos y material gráfico. Los debates acerca de una “nueva estética” cerrarían el derrotero. Los artistas llegaron a cumplir hasta la tercera etapa debido a la censura ejercida por la dictadura cuanto intentaron montar la muestra en ciudad de Buenos Aires.

27. El retorno a lo real, y a su condición física y traumática, en los términos planteados por Hal Foster (2001) se ha tornado en uno de los temas privilegiados por las producciones contemporáneas en el arte. El pasaje del objeto al concepto de mediados de los sesenta del siglo XX en el circuito del arte marcó el desplazamiento de la materialidad a lo inmaterial. Más tarde, el retorno al cuerpo, a la carne y a la materia generó una base experiencial que se extiende en las prácticas culturales. Esta perspectiva refiere a una subjetividad que sostiene la cultura de la afirmación, del sentido háptico y del goce, superando la visión más conservadora de la historia moderna.

de posicionamientos políticos sobre las problemáticas actuales que afectan a la ecología o la crisis climática conducen a una aproximación materialista sobre la vida planetaria. Las controversias entre el neocapitalismo, los intereses económicos de las potencias globales y las nuevas lógicas ambientales adquieren una perseverancia productiva en el terreno intelectual y artístico. En tal sentido, Graciela Carnevale, Alejandro Meitin y Brian Holmes trabajaron conjuntamente en exposiciones como “La tierra NO Resistirá” en Rosario (2018-2019) o en el proyecto de *El libro de las Diez mil cosas* en la *La Intermundial Holobiente*, efectuada en la *Documenta #15* de Kassel, Alemania (2022), entre otras colaboraciones.

Hacia 1967, Carnevale realizó una serie de pinturas con motivos vegetales. Podemos diferenciar una etapa inicial con dibujos que representan hojas, ramas y flores, donde predominan los tonos celestes, verdes, azules y rosados (Figuras 8 y 9). Son óleos sobre tela que poseen texturas y superficies rugosas, con pinceladas gestuales, figuras sin contornos delineados. Los colores están aplicados de tal modo que permiten entrever zonas del fondo y “constituyen ejercicios plásticos de gran sensibilidad que anticipan el proceso posterior, de paulatina síntesis y visualidad minimalista” (Lucero, 2023).



(Figura 8). Graciela Carnevale
Título: *Pintura 1966-67*
Óleo sobre tela, Archivo Carnevale
Crédito: fotografía de Damián Monti Falicoff
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR/CONICET)
Rosario



(Figura 9). Graciela Carnevale

Título: *Pintura 1966-67*

Óleo sobre tela, Archivo Carnevale

Crédito: fotografía de Damián Monti Falicoff

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR/CONICET)

Rosario

Luego de esta producción pictórica más bien ligada a la materialidad, la artista inicia un pasaje hacia expresiones conceptuales. La creciente desmaterialización cobraba vigencia en exposiciones temáticas y en acciones colectivas donde se entretreían la estética, la política y la participación del público. Estas iniciativas, tal como lo ha planteado Lucy Lippard (2004) respecto a los sucesos en el campo artístico de 1966 a 1972, se enfocaron en el cambio de soportes y en la transformación en la condición material de la obra. Más que una disolución objeto, surgen nuevos canales, soportes visuales o formatos de las materialidades que devienen inmateriales. Entre fines de 1967 e inicios de 1968 se había realizado la exposición “Arte por el Aire”, en la cual Graciela Carnevale presentó *Medios masivos de comunicación*. La propuesta consistía en la compra de tres periódicos locales adquiridos en la ciudad de Mar del Plata, que eran exhibidos y repuestos día a día. En el recambio se advierte que las distintas publicaciones brindaban información sobre los mismos sucesos, pero de manera desigual y parcializada (Lucero, 2020). A partir del precedente político de los conceptualismos de los años sesenta y setenta del siglo XX, y cuando se incrementaron los desastres ecológicos generados por las acciones extractivas de las potencias económicas, surgieron en el siglo XXI las prácticas en territorio. Estos proyectos coinciden con el pensamiento crítico de los materialismos, los que, desde las humanidades y las ciencias sociales, formulan un estudio de la materialidad, de los procesos que la configuran y de la relación con el medio a partir de las corporeidades. El giro materialista estimuló una serie de discusiones sobre el binomio cultura-naturaleza, muchas veces en el cruce de disciplinas

como la biología, la antropología, la práctica artística y la política²⁸.

Entre 2018 y 2019, en el Centro Cultural Parque de España de la ciudad de Rosario se llevó a cabo “La tierra NO Resistirá”, una exhibición colectiva organizada por Casa Río Lab con un grupo numeroso de artistas, entre quienes se encontraba Carnevale. El proyecto, radicado en el programa “Humedales Sin Fronteras”, se centró en una experiencia de trabajo e investigación en territorio, acompañado por textos, producciones visuales, videográficas, y un foro público. Como resultado se publicó un libro donde participaron representantes de la comunidad civil, trabajadores y artistas del Delta del Paraná y el Río de la Plata. Se analizaron los intercambios entre

28. Donna Haraway (1991) produce teoría en esta línea crítica; examina las tecnologías constitutivas de la experiencia humana que desembocaron en la formación del sujeto moderno. La experiencia como práctica científica moderna que condujo al conocimiento ha sido cuestionada por el pensamiento feminista y anticolonial, tanto en sus modos de circulación como en los discursos que instauró a lo largo de la historia. Uno de los problemas ha sido definir la noción de objetividad, a raíz de la distancia entre enunciación y práctica de las ideologías científicas legitimadas en nombre de una imparcialidad. Para Haraway, la práctica situada estimula un conocimiento situado, se inscribe en la estrecha relación entre el cuerpo y el lenguaje. La vinculación desactiva la objetividad doctrinaria, la cual amenaza la construcción de nuevas subjetividades y representaciones históricas colectivas. Se trataría de una objetividad que adoctrina, dependiente de corporaciones tecnológicas, posindustriales, militarizadas o racistas. Como alternativa, Haraway nos propone el conocimiento situado, la creación de conocimiento más allá de los instrumentos de visualización característicos del sistema colonial, capaz de integrar el rol de los cuerpos. El hacerse cuerpo en la construcción de ideas incluye los saberes y las herencias comunitarias. La interacción con el mundo circundante superaría las fracturas del capitalismo económico para provocar cambios fundamentales en la construcción social y colectiva. El nuevo materialismo feminista de Donna Haraway implica un ejercicio ético-onto-epistemológico que aspira a reforzar las materialidades, los vínculos con la vida, la naturaleza y la producción científica del conocimiento.

las experiencias artísticas y las territorialidades desde una mirada crítica con cuestionamientos a las políticas públicas respecto al medioambiente²⁹. El objetivo principal de estas búsquedas estéticas y políticas fue justamente el estudio del territorio, de la materialidad que lo compone y los impactos del extractivismo.

Al respecto, Maristella Svampa (2010) ha detallado las consecuencias de las políticas económicas donde, a diferencia de lo ocurrido en los años noventa, impera un modelo extractivo-exportador que socava los recursos no renovables de la naturaleza. Las naciones desarrolladas y con mayor índice de industrialización demandan materias primas y reservas

29. Desde una perspectiva decolonial, Arturo Escobar (2003) subrayó la importancia del territorio, del lugar de la naturaleza con el cual nos identificamos, del sentido de pertenencia que conlleva la defensa del lugar como proyecto ecológico. El activismo ambientalista y las disputas actuales sobre el posdesarrollo forman parte de los debates contemporáneos. Para esa tarea se torna fundamental el rol del conocimiento local, como conocimiento contextualizado. Es necesario renovar la teoría crítica por las diferencias que se han gestado entre la construcción de la idea de naturaleza en las comunidades rurales y la noción eurocentrada de naturaleza opuesta a la civilización y al progreso urbano-tecnológico. En otro aspecto, Escobar (2017) señala la necesidad de producir un nuevo diseño ontológico del mundo a partir de una crítica a la tradición racionalista, mecanicista y dualista, considerando la actual crisis ecológica en América Latina. La separación entre cuerpo y mente, objeto y sujeto, es parte de nuestra tradición cultural, de la trama de instituciones y prácticas que impulsaron la organización global. Más allá de las acciones desplegadas por movimientos sociales o del ejercicio micropolítico en defensa del medioambiente, existen responsabilidades gubernamentales. En la misma dirección, Aníbal Quijano (2020) advierte sobre los efectos nocivos de los regímenes imperialistas provenientes del desarrollo tecnológico, de las nuevas formas del capitalismo financiero y de las cúpulas empresariales mundiales. Dichos condicionamientos auspician un menor control de los recursos naturales para las comunidades latinoamericanas y su dependencia de los grupos industriales con herramientas técnicas para el agroextractivismo.

naturales de gran valía a los países oprimidos o en condiciones de dependencia económica. Dichas circunstancias provocaron el surgimiento de un “nuevo *ethos* militante”, una disposición colectiva que renueva las reivindicaciones por el derecho a la tierra en los casos de explotación desmesurada y sus efectos nocivos³⁰.

En el año 2021, Graciela Carnevale fue invitada a moderar una mesa redonda en el museo Castagnino+Macro de Rosario, titulada “Construcción comunitaria de archivos vitales”, una conversación sobre banco de semillas y archivos de sonidos³¹. En relación con el banco de semillas Ñanderoga (término que significa “casa común” en idioma guaraní) los integrantes de la propuesta explicaron que es el resultado del Programa de Huertas Urbanas de Rosario y del Programa Pro-huerta del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria. Ese banco de semillas es un archivo con vida latente que trae al presente tradiciones y saberes heredados a través de distintas generaciones. Se trata de un archivo vivo que subsiste más allá del mercado actual que, favoreciendo las privatizaciones en la

30. También Maristella Svampa (2019) remarca la violencia del neoextractivismo, una manera de exteriorizar una crisis que es socioecológica. En el caso del Cono Sur, los mecanismos dominantes que deterioran el medioambiente han desencadenado enormes brechas, con accesos desiguales a los bienes de la naturaleza por parte de las comunidades locales y conflictos en el sentido etario, étnico o de género.

31. El 27 de octubre de 2021 participaron en el encuentro: Adolfo Corts (por Sonidos de Rosario), Javier Couretot y Antonio Lattuca (del Banco de Semillas Ñanderoga), Graciela Carnevale (por RedCSur) y Georgina Ricci (responsable de colecciones de Castagnino+Macro). Dicha actividad se realizó en el marco del Seminario *Archivos del Común*, organizado por la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) y con eventos simultáneos en Madrid, Santiago de Chile, Rosario, La Plata, Punta Lara y México DF.

industria alimenticia, opera en desmedro de las prácticas ligadas al sostén de la biodiversidad³².

Para la edición de la *Documenta* #15 en 2022 fue seleccionado el proyecto artístico del colectivo *La Intermundial Holobiente*, formado por la artista Claudia Fontes, la filósofa Paula Fleisner y el escritor Pablo Martin Ruiz. Junto a otros artistas y activistas, Graciela Carnevale, Alejandro Meitin y Brian Holmes fueron invitados a integrar esta experiencia. Las colaboraciones formaron parte de la instalación conjunta efectuada en un humedal de la *Documenta*, un *compost* de archivos vivos, cúmulos y reservorios de semillas y diversos elementos orgánicos. La zona había quedado separada del resto, justamente para asegurar que las materias ecológicas del *compost* se contaminaran (Figura 10). Los registros y los textos escritos desembocaron en una producción colectiva denominada *El libro de las Diez mil cosas* (Figura 11). La obra supone una valiosa contribución al sistema ecológico y ambiental desde una acción descolonizadora respecto al régimen económico global³³. En un diálogo posterior desarrollado en el Institu-

32. El registro con la mesa moderada por Graciela Carnevale se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=87HzqeEyLBI>

33. En afinidad con este proyecto, Jens Andermann, en su conferencia “Artes inespecíficas: notas para una estética de la sobrevida”, dictada el 14 de octubre de 2022, describe los colectivos artísticos que trabajan sobre la noción de artes inespecíficas, sean obras, actos políticos o pedagógicos. Andermann (2022) señala las resonancias teóricas del libro de Eduardo Viveiros de Castro y Déborah Danowsky, de 2019, *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, y el de Graciela Speranza, *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, de 2022, al señalar la capacidad del arte para imaginar otros mundos, con un horizonte histórico que marca el fin del Antropoceno y la superposición entre historia y geología. Antes Reinaldo Laddaga, en *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, de 2006, se refería al giro práctico en el arte, a los efectos de un tipo de obra que no es universal, sino que incide en espacios locales con los que se conecta. Así, detecta una intención de reconstelar las prácticas acti-

to de Estudios Críticos en Humanidades (UNR/CONICET) de Rosario entre Carnevale, Meitín y Holmes, explicaron de qué modo trabajaron con los archivos vivos que integraron la obra colectiva producida durante la *Documenta*³⁴. Según Graciela Carnevale, invitada a participar a raíz de su experiencia con archivos de semillas, el proyecto se concretó en una zona de parque emplazado en el centro de la ciudad de Kassel, sitio al cual no llega el público y donde se depositan los deshechos en montañas de *compost*. Todos los residuos materiales del parque no se mezclaban entre sí, para mantener su textura original y no contaminar otras sustancias. De esta manera el *compost* fue procesado para potenciar su fertilidad.



(Figura 10). *La Intermundial Holobiente*
 Imagen de la instalación en Komposthaufen (Karlsruhe)
Documenta #15, Kassel, 2022
 Fuente: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/la-intermundial-holobiente-at-komposthaufen-kassel-24749>

vistas contemporáneas en el Atlántico Sur con un arte inespecífico, con acciones que entretejen disciplinas como el arte, el cine o la literatura.

34. El video completo con la conferencia se encuentra en: Carnevale, Graciela, Meitín, Alejandro, Holmes, Brian, Lorenzo, Dani (2022). *Una montaña de compost. Los archivos de la bioculturalidad (Documenta #15, 2022, Kassel)*. Rosario: Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR/CONICET), disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=lQ01odd4thk>



(Figura 11). *El libro de las Diez mil cosas*, La Intermundial Holobiente Documenta #15, Kassel, 2022

Fuente: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/la-intermundial-holobiente-at-komposthaufen-kassel-24749>

En ese ámbito se presentó el *Libro de las Diez mil cosas*, un artefacto visual construido de manera colectiva con pequeños bloques delgados de maderas y hojas. Con el transcurrir del tiempo, las planchas se iban retirando y guardando como archivos. Esta *Documenta* sobresalió por la amplia concurrencia de artistas visuales con proyectos activistas, con colectivos artísticos que debatieron en asambleas el concepto de obra procesual, con temáticas sobre la bioculturalidad del gran Sur y de las periferias³⁵. Brian Holmes señaló la importancia del término *Holobiente*, el cual fue restituído por la científica

35. La *Documenta* #15 de Kassel planteó desde el inicio una organización descentralizada con un sentido comunitario y colectivo de la producción artística en pos de modificar los formatos habituales utilizados en las convocatorias internacionales. Esta edición de 2022 fue foco de grandes polémicas a raíz de la presentación del mural *People's Justice* realizado por el Colectivo de artistas Colectivo Taring Padi de Indonesia. En la esa pintura de grandes dimensiones se observaba, entre todos los personajes, a un policía con rostro de cerdo, la estrella de David, la palabra Mossad en su casco, y a otro sujeto con dientes afilados y rizos con las letras SS en su sombrero. Acusados de antisemitas, sus autores quizás no previeron las consecuencias de las figuras que integraron el mural, el cual fue blanqueado junto al anuncio: “El colectivo Taring Padi y la dirección artística de la Documenta hemos decidido cubrir ese trabajo y colocar una placa explicativa en ese lugar”.

Lynn Margulis para estudiar la simbiosis, las relaciones de un organismo que vive en codependencia y coevolución con otros organismos. Margulis examinó el oxígeno que emanaba de las plantas, así como la transformación del óxido de carbono en oxígeno. La tierra es, más que materia física, un proceso vivo. A partir de estas premisas los artistas elaboraron un gran archivo vivo que se transformará de manera orgánica. Por su parte, Alejandro Meitín ha destacado la importancia de crear a partir de la bioculturalidad y llevar este pensamiento a la acción. Un antecedente ha sido la edición de la *Documenta #7* en Kassel, donde Joseph Beuys, quien fundó el Partido Verde alemán, propuso el reemplazo de siete mil columnas de basalto por robles plantados. Esta acción fue inaugural en el arte contemporáneo, e inició una vía de exploración y debate sobre futuros imaginados donde primaba lo comunitario. En la actualidad preocupa el avasallamiento del mundo y de la bioculturalidad, concepto sobre el cual, para Alejandro Meitín, el arte tiene mucho que decir en tanto forma sensible de aproximación.

A partir de estas lecturas, entendemos que *La Intermundial Holobiente* se organiza a modo de ensamblaje, integrado por materiales, organismos y sustancias. Según los términos de Manuel DeLanda, es un ensamblaje que articula componentes disímiles, pero que conviven en un todo a modo de agenciamiento crítico. Un ensamblaje aporta una red heterogénea de materialidades, expresivas y culturales, que se definen por la exterioridad de los lazos concretos entre cada una de las partes y la visibilidad de las propiedades físicas y simbólicas de esa totalidad. Funciona como una ontología social en el espacio de los procesos contemporáneos. *El libro de las Diez mil cosas*, resultado de un ensamblaje colectivo instalado en un entorno natural, evoca los elementos que componen

la naturaleza, las semillas, las piedras, el pasto, las raíces, el agua, los pájaros, los árboles, los frutos, las arañas, los gases de la atmósfera, el viento, los microorganismos. Es un gran objeto mixto que en su significación poética y práctica alude a las palabras, al sentido lúdico y a la imaginación como herramientas posibles de una transformación necesaria. Frente a la pregunta de ¿cómo sería una colección de libros realizados por entidades no humanas?, podemos reconocer que el libro condensa ideas, respuestas y entes materiales. El concepto de *holobiente* remite a entidades creadas de manera colectiva, ya sea en su aspecto biológico, artístico, real, imaginario, natural o cultural, en permanente modificación y por fuera de las categorías convencionales. Para DeLanda, una maquinaria ontológica crea unidades con estructuras en una combinatoria que incluye lo intensivo y lo extensivo. Las cualidades intensivas son independientes del sistema, y en este caso se identifican con las partes y los fragmentos contributivos de los artistas. Lo extensivo abarca el conjunto de materialidades, el *compost* en su totalidad. Se trataría de una ontología no jerárquica donde las partes coexisten y colaboran en un acoplamiento espacial integrado al contexto ecológico que lo rodea.

Las relaciones entre los medios y las materialidades intervienen en los proyectos artísticos contemporáneos. Para ampliar esta dimensión poética y política, Jussi Parikka retoma el concepto de naturaleza medial de Donna Haraway, las prácticas entrelazadas en la incorporación de vínculos co-constitutivos donde medios y naturalezas se influyen mutuamente, y la arqueología medial de Siegfried Zielinski. En el contexto global, el arte se hizo eco de problemáticas ecológicas. El Antropobsceno citado por Parikka describe la explotación desmedida y el deterioro terrestre. Es una mu-

tación gramatical que incorpora el carácter obsceno de las maniobras extractivistas y el abuso tecnológico, que obedecen al capitalismo financiero actual. Las materialidades conllevan una historia de los componentes, de los medios³⁶, de sus aspectos químicos, de las tecnologías, de la energía, de la comunicación y de la información. De esta manera, la historia de los medios se corresponde con la historia terrestre y con su geografía, el subsuelo, sus capas profundas, sus ciclos, sus transformaciones, sus riquezas y las posibilidades de vida futuras. En el *compost*, en definitiva, se mezclan los materiales depositados, y se incorporan a la tierra como abono en un ciclo vital de la ecología. Las materialidades se revelan en las unidades orgánicas y formales que están presentes tanto en la naturaleza como en la tecnología de medios.

En relación con la arqueología medial, Siegfried Zielinski asevera que los medios conductores son espacios ficcionales en los cuales circulan las materialidades existentes a lo largo de la historia, desde producciones cinematográficas y artísticas hasta artefactos, máquinas de la visión, mapas, elementos alquímicos o aparatos mecánicos. Existe un común denominador que es el tiempo profundo, relacionado con seres humanos y no humanos, con los procesos de descomposición de la tierra y la crisis ecológica actual. El tiempo geológico incluye los tiempos de la tierra y de las duraciones geológicas. En su funcionamiento, equivale a una estrategia de resistencia frente a la ficción del progreso lineal que difunden los intereses financieros y comerciales para contribuir a la

36. La dimensión medial abarca numerosas manifestaciones, tales como los virus, el *spam*, los insectos, los residuos minerales. Así, los medios de comunicación conllevan un tipo de materialidad que se encuentra constituida por una complejidad de elementos no visibles o tangibles que irrumpen en la vida cotidiana.

transformación tecnológica. Por el contrario, en *La Intermundial Holobiente* los componentes se reintegran a los cimientos, nutren y fortalecen la tierra, potencian el transcurrir de un tiempo profundo y alimentan las capas del suelo en una dimensión arqueológica.

Las contribuciones de Carolyn Merchant nos ayudan a comprender de qué modo el mercado agresivo favorece al capitalismo, al avance industrial y a la tecnología de punta. La autora recuerda la analogía entre la tierra como planeta y el cuerpo humano, a partir de procesos vitales concernientes a la respiración, la circulación de la sangre, la sudoración o la evacuación. La tierra contiene la fuerza que concede vida a los seres humanos. En la tierra y en el cuerpo se desarrollan existencias materiales con funcionamientos dinámicos de expansión y condensación. En la actualidad, los mecanismos extractivistas provocan un profundo deterioro que interfiere en las posibilidades de supervivencia a lo largo de los siglos. De acuerdo a Merchant, en el siglo XVI se iniciaron las disputas por la extracción de metales en la industria de minería. En la metáfora del árbol de oro, las entrañas de la tierra eran proveedoras y dadoras de metales que emanaban desde las raíces, y se expandían hacia el tronco y las ramas. Con el aumento del exterminio ecológico y la sustracción desmedida de los elementos metalíferos a partir de los intereses comerciales, esa savia vital se iba secando.

La metáfora vegetal que emplea Merchant pierde su vigencia a medida que avanza la Revolución científica, donde se mecaniza la concepción del mundo y de la tierra-madre. Cuando se intensifican los viajes comerciales a América, sitio de origen de las materias primas y de metales preciosos, se construye un imaginario cultural ficticio. El erróneamente llamado Nuevo-mundo fue una extensión fértil con vegeta-

ción abundante, con jardines verdes y fragantes rodeados de aves exóticas. Las experiencias colectivas llevadas a cabo por grupos de artistas en el siglo XXI rebatieron la concepción de la tierra como fuente de recursos ilimitados, y pusieron en crisis los modelos extractivistas. En acciones comunitarias como la *Intermundial*, no solo se activa la necesidad de organizar espacios vitales de archivos vivos que permitan la subsistencia material en el medioambiente, sino que se suceden gestos de denuncia y concientización de la vida ecológica.

El propósito de conquistar, plantar y extraer materias primas fue una de las metas principales de los conquistadores europeos desde la etapa colonial. La conservación de la bioculturalidad ha sido y es fundamental, tal como lo enuncia Alejandro Meitin en su presentación del proyecto colectivo que se concretó en la *Documenta #15*. En ese sentido, Vandana Shiva subraya la importancia de devolver las semillas a la biodiversidad. La pérdida de la diversidad ha sucedido a raíz de la lógica perversa del sistema patriarcal que impone una forma de progreso que origina una separación entre producción, consumo y conservación.

Para Shiva, las economías que emergen en el llamado tercer mundo están sujetas a recursos biológicos, utilizando tecnologías basadas en la biodiversidad del campesinado. Las nuevas tecnologías de punta intentan sustituirlas por otros procedimientos para una mayor productividad, subordinada a los intereses comerciales. Por estas razones es que preocupa e inquieta el mantenimiento de la biodiversidad, tanto en su aspecto ecológico como cultural. La autora recuerda que tradicionalmente, las mujeres fueron las guardianas y cuidadoras de las semillas. Facilitaron su conservación a través del tiempo como sinónimos de la biodiversidad y del equilibrio de la naturaleza, una biodiversidad que no se limita a la

preservación sino a la interdependencia entre los distintos entes de la naturaleza, ya sea árboles, cultivos o ganados. Al reintegrar los archivos vivos al *compost*, se pone en evidencia un gesto afectivo y amoroso hacia la ecología, una manera de fomentar los niveles de subsistencia de la materia vital a través del tiempo. En relación con los proyectos artísticos de Graciela Carnevale, podemos leer una coherencia ideológica que permanece desde sus producciones pictóricas sobre flores y vegetales hacia la desmaterialización del objeto artístico, y sus prácticas en territorio hasta la actualidad. Se trata de una conexión conceptual que anuda preocupaciones activistas ligadas a la realidad política y al medio ambiente.

Cinematografía en clave local

En el marco de la cinematografía nacional, hemos seleccionado dos películas, *La mujer sin cabeza* (2008) dirigida por Lucrecia Martel (Salta, 1966), y *La mujer de los perros* (2015), con la codirección de Laura Citarella (La Plata, 1981) y de Verónica Llinás (Buenos Aires, 1960).

Respecto al nuevo cine argentino, Gonzalo Aguilar (2010) distingue ciertos rasgos que describen las producciones nacionales realizadas a partir de los años noventa. En estos abordajes cinematográficos, la dimensión realista se establece con lo real como una característica de la televisión, y con el realismo del cine que lo diferencia de otros realismos artísticos. Se trata de un realismo que abarca nuevas formas de relaciones interpersonales, donde se ponen en crisis las concepciones habituales de familia, matrimonio, heterosexualidad, todas de pertenencia subjetiva. De acuerdo con el planteo conceptual de cada película, se enfatizan los descartes del sistema capitalista, la desintegración de las instituciones o el desajus-

te de los valores tradicionales y conservadores. En los relatos predominan las elecciones personales sin destinos fijos, con situaciones donde deambulan los sujetos marginales y nómades. Según Aguilar, no solamente se produce una distancia con la herencia del cine político sesentista arraigado en ideologías específicas, sino que se advierte una crítica a la noción de pueblo como referente político, y al medio cinematográfico como su herramienta de lucha. El pueblo, en un sentido épico, se presenta como una otredad en sus vivencias espontáneas o circunstanciales. Por eso proliferan las referencias al lumpenaje, con respuestas instintivas o emociones espontáneas.

Por su lado, Gonzalo Assusa (2012) señala el surgimiento del nuevo cine argentino y relaciona el fenómeno con la crisis nacional tanto estructural como del cine mismo, dentro del cual se transformaron las representaciones sociales y las narrativas simbólicas. Se despliega una poética de la fragmentación que cambia el entramado social y su estructura de clases, donde las imágenes que se producen y que circulan influyen en la construcción de esas representaciones. El cine posee un protagonismo especial por su consumo masivo, donde el acto de consumir radica en la incorporación de determinados imaginarios culturales forjados a partir de los cambios que ocurren de manera colectiva. El consumo, a diferencia de la visión alienante que le imprime el marxismo al asociarlo con la mercancía, aparece ligado a una práctica productiva, donde la producción misma genera el consumo, le suministra su materialidad y las configuraciones subjetivas.

En su tesis sobre el nuevo cine nacional, Osvaldo Darío Daicich (2015) detalla algunas referencias en relación con las modalidades, los formatos visuales, los intereses personales, la infraestructura de producción y las escuelas que se conformaron hasta la primera década del siglo XXI. El autor advierte

una serie de condiciones en la práctica cinematográfica que se vinculan más con las necesidades internas del *film* y los objetivos de quienes dirigen, que con las expectativas del público masivo o con el hecho de responder a temas alegóricos de la historia humana. Las historias que se desenvuelven en la pantalla dan cuenta de realidades cercanas sobre temas actuales, con acercamientos a aspectos marginales de la sociedad poco visibilizados, donde la ciudad se convierte en un escenario vital. En esta renovada manera de hacer cine, se evalúan las necesidades singulares de cada proyecto para emprender un trabajo de equipo, diseñando nuevas formas de producción y las estrategias de exhibición y difusión. Daicich señala, además, como una de las características del nuevo cine, la creciente presencia de las mujeres en las tareas de dirección de las películas argentinas, su inclusión en labores técnicas y administrativas respecto a la fotografía, el armado de guiones o el diseño de sonido. Los cambios que ha formulado el cine argentino respecto de la tradición previa, marcaron una ruptura fundamental.

En un nivel más abarcativo, Gustavo Aprea (2009) afirma que en aquellos años noventa se mencionaba la muerte del cine, específicamente de la cinefilia, del atractivo que involucra el ritual de ir a las grandes salas de cines. Parte de estos sucesos se debió al crecimiento exponencial de la televisión o de los nuevos formatos de la industria cinematográfica. El aumento de las tecnologías y de los medios audiovisuales generaron mutaciones en la industria del cine. La sospechada defunción del cine en su formato habitual exponía, en realidad, el cierre de un tipo de experiencia visual y estética dentro de la cinematografía, un desenlace con el cual colaboraron tanto la prensa y la televisión como la crisis de la industria del cine y la ruptura de la narrativa clásica. El cine

más radicalizado de los años sesenta no logró conectar los lenguajes de autor con las necesidades de las audiencias masivas. Consecutivamente, se suscitaron los cambios e innovaciones de los cambios tecnológicos, la digitalización de imágenes, la transmisión en redes o las plataformas virtuales que hoy se han popularizado.

La mujer sin cabeza (2008) fue filmada en la provincia de Salta, de donde es oriunda su directora, Lucrecia Martel. Al comienzo pasan niños corriendo, uno de ellos trepa a un cartel de chapa. Se topan con el canal de cemento para el agua que está vacío. Cambia la escena y vemos a dos mujeres, una de ellas es Josefina (Claudia Cantero), que se está colocando pestañas postizas, ambas hablan de la inauguración de un evento en un club local. Hay niños en el auto y aparece Verónica (María Onetto), una mujer de clase acomodada, odontóloga; se une a la conversación. Vero pone en marcha su auto, está sola, se escucha la melodía *Soley, Soley*, de 1971. En el camino por la ruta, escucha un ruido seco, como una estampida, quizás atropelló algo o a alguien. Frena, pero no sale del auto por temor (Figura 12). Respira profundo, se coloca los lentes de sol, enciende al auto y conduce angustiada hasta que se baja. Empieza a llover, abandona su auto y llega a un dispensario para que le revisen la herida del golpe ocasionado por la frenada. Luego de hacerse una radiografía, se dirige a un hotel. Se hace de noche, llueve y llega Juan Manuel (Daniel Genoud), su primo, quien la acompaña al cuarto. Se abrazan, tienen sexo. Vero regresa a su casa, también llega su marido Marcos (César Bordón) con un animal muerto. Ella se va a bañar y Marcos desenvuelve al animal para trozarlo y cortarlo. Los dos toman café, se siente una atmósfera de aburrimiento y desgano. En el centro odontológico donde Vero atiende le comunican que las llaves de su auto quedaron en el hospital. Luego, varias



(Figura 12). Película *La mujer sin cabeza*, 2008
Fotografía
Crédito: Bárbara Álvarez
Cortesía de Lucrecia Martel



(Figura 13). Película *La mujer sin cabeza*, 2008
Fotografía
Crédito: Bárbara Álvarez
Cortesía de Lucrecia Martel

mujeres se reúnen a rezar en casa de Josefina, en una habitación donde la tía Lala (María Vaner) hace comentarios sobre un video del casamiento de Vero. Tras dudar y meditarlo, le confiesa a su esposo que atropelló y mató a alguien en la ruta, y él dice que no se preocupe, que fue un perro. Juan Manuel, el primo, telefonea a un policía para confirmar el episodio, pero no hay noticias de ningún fallecido. Cuando van a comprar macetas (Figura 13) el vendedor menciona a un joven desaparecido desde hace días. Al regreso, se topan con un accidente en la ruta, donde buscan a alguien en el canal. Mas adelante, Vero concurre junto a Marcos a la pileta del pueblo que se inaugura; también están Jorgelina y Juan Manuel. En su casa, Candita (Inés Efrón) quiere salir y le pregunta a Vero, mirándola como enamorada, si ella le gusta. Vero, preocupada, se dirige al hospital a buscar sus placas radiográficas, pero no hay registros de su admisión ni de los estudios médicos. Un policía se ocupó de destruir las evidencias. En el último tramo, la familia entera se encuentra en el hotel local para tomar café, y de fondo se escucha el tema musical *Mamy Blue* de 1971. Finaliza la película.

Gonzalo Aguilar (2010) señala que en *La mujer sin cabeza* la representación del pueblo surge en general en los silencios, detrás del marco y los encuadres. No aparecen sujetos, sino objetos que están alejados, tanto por las pantallas de televisión como por los marcos de las puertas y de las ventanas. El pueblo como tal se torna inaccesible, y la servidumbre laboral intimida a los integrantes privilegiados de clase aburguesada, como Vero y toda su familia. Por su parte Osvaldo Daicich (2015) distingue a esta película como un ejemplo cinematográfico donde se ponen en tensión los hábitos, las tradiciones, las costumbres y las preferencias de la comunidad local, en una intensa exploración de la condición huma-

na, sus flaquezas y debilidades. El relato visual se despliega desde una continuidad estética donde confluyen el lenguaje, los paisajes locales y la elección de los dispositivos técnicos para la filmación. Para Natalia Tacetta (2010), el *film* abarca la problemática de la memoria con un abordaje que pone en crisis la mirada unilateral de la verdad y del presente. En tal aspecto, se alude en la narrativa general a la dictadura militar y al terror que desató, aunque no de modo explícito sino a partir de una desaparición que cuenta con la complicidad de la misma clase social. En los tiempos cinematográficos se ponen en juego las dinámicas de silenciamiento y negación, tal como ocurrió en la etapa represiva del golpe cívico-militar de los años setenta³⁷.

A la par de estas interpretaciones, pensemos, desde otro ángulo conceptual, en las materialidades que aparecen en la película. En los sucesivos viajes por la ruta observamos tierra, el polvo que se levanta y se dispersa, la arena, las manos marcadas en las ventanillas del auto. A menudo hay escenas donde caen gotas de lluvia, el líquido se derrama sobre el parabrisas o sobre los vidrios. Cuando Vero se dirige hacia el hospital, llueve, y una mujer le dice que el agua es una bendición para el cabello. En el sitio hay azulejos deteriorados y óxidos en las canillas. La presencia de un animal muerto que Marcos lleva a su casa, chorreando sangre, el agua de la ducha, los cuchillos, el auto golpeado en el accidente. En el video en formato VHS se ven los colores y las figuras alteradas. El entorno del canal, donde se percibe el calor y el polvo. En la escena del supuesto

37. Respecto a los tiempos cinematográficos, Juan Manuel López-Agullo (2022) plantea que en esta película se desarrollan numerosas escenas recortadas, con momentos extendidos, rastros de objetos y sujetos. En la situación personal de la protagonista se evidencia un estado de desmemoria, ligado a la negación del horror.

perro atropellado surge la duda sobre la muerte humana, es de noche y las imágenes son borrosas. Las macetas de barro, las plantas, las chapas, los paisajes invadidos por el pasto y los árboles. Desde el canal con agua color marrón se despiden olores fuertes que son advertidos por quienes se acercan. Tanto los objetos como los elementos y las sustancias que aparecen en la película se inscriben en un tiempo ambiguo que se despliega como materialidad intensa, viscosa, ominosa. Hay una sinergia donde hasta el espectador podría describir no solo formas, sino también olores, de la lluvia recurrente o del agua contaminada.

En el marco de una fenomenología de los medios, Boris Groys hace referencia a las ambigüedades de los relatos; en este caso se trata de un relato fílmico. En la superficie mediática también habita la sospecha ontológica, por la que nuestra mirada queda de alguna forma detenida o presa de las imágenes, en un lapso de dudas e intuiciones. La imagen es como un espectro. Lo espectral nos interpela a través de las escenas, donde las imágenes cinematográficas y mediáticas retornan, se movilizan, transmiten significaciones inexactas, ambiguas. En *La mujer sin cabeza* las imágenes son espectrales porque deambulan entre la expresión literal y la ocultación, la confusión o la desmemoria. Se muestran como significantes que no se revelan de modo transparente, nítido o acabado. La película abunda en materialidades heterogéneas que observamos en las escenas desplegadas a lo largo del relato fílmico. Percibimos un tiempo continuo, vinculado a una trama de fondo que no es del todo visible, que subyace a los encuadres de las tomas. Así, la superficie mediática y submediática estructuran y sostienen el desarrollo cinematográfico. Para Siegfried Zielinski, los espacios mediáticos son fenómenos relacionales que poseen múltiples posibilidades para conec-

tarse. Zielinski presume que el cine debiera ser examinado como una manifestación mediática, determinada por fuerzas históricas que permitieron la emergencia de este medio de comunicación. A partir de las revoluciones en el ámbito de la tecnología, junto a los aportes de la virtualidad y la digitalización, el modo de mediación del cine ha ido derivando en un nuevo medio, constituido por un entrelazado de signos que transforman el lenguaje instituido y las materialidades que lo componen. En este caso, hay una sumatoria de signos que cruzan la trama cinematográfica, dejando interrogantes abiertos a partir de zonas grises, ocultamientos o silenciamientos en los diálogos entre los protagonistas. La dimensión relacional que menciona Zielinski se extiende a toda la narración, y es lo que nos permite conectar ciertas ideas y significados que hilvanan el recorrido visual. Otros permanecen suspendidos, vacilantes, intermitentes. Se trata de una pieza de cine con una poética sugestiva que alterna zonas de visibilidad con opacidad, donde hay algo que queda inmerso en las sombras, sin poder develarse.

Respecto a los modos con que se desentrañan las relaciones interpersonales en la película, de manera sutil por momentos y patente en otros, coexisten actitudes subjetivas ligadas al racismo. Nancy Fraser advierte los impactos del racismo en las divisiones de clases sociales, y el rol del capitalismo junto con la explotación y el suprematismo racial. Lo que se observa en el contexto geográfico de la película es el acatamiento o la sumisión por parte de sectores sociales que sobreviven gracias a su desempeño en tareas de servicio doméstico, a changas o trabajos esporádicos, que viven en la informalidad. Para Federici, la explotación se encuentra ligada a la imposición de las jerarquías sexuales; se trata de una actividad naturalizada como parte de la vocación femenina.

En tal aspecto, el género y su relación con la precarización surgen de una construcción cultural. La actividad doméstica y los intercambios de favores (el muchacho lava el auto y Vero le ofrece comida a cambio) distinguen lo endeble de las relaciones sociales. Las situaciones de poder se ejecutan desde una clase burguesa acomodada caracterizada por la hipocresía, los engaños y las traiciones, con vínculos amorosos ocultos. Las conductas relacionales poseen un acentuado aspecto patriarcal que coloca a las figuras masculinas como guías, personajes que poseen la capacidad de determinar el rumbo de los acontecimientos, y de encubrir ciertos hechos para mantener y resguardar el *estatus* familiar.

La segunda película elegida, *La mujer de los Perros*, de 2015, se inicia con una escena prácticamente a oscuras. Se escuchan jadeos de perros y luego aparece la protagonista (Verónica Llinás) en medio de la vegetación. Comienza a amanecer, es de día, ella sale a cazar con un palo afilado colocado sobre su espalda. Recolecta hojas, los perros la acompañan (Figuras 14 y 15). Viste ropa clara, con rasgaduras y manchas de suciedad. Observa a lo lejos, detrás de un alambrado, a una señora mayor que se sienta en el banco. Encuentra un palo con una red roja para cazar y toma unos frutos que parecen higos. Se sienten los gritos de niños. De espaldas, la vemos pelando un ave para comer, descansa en una hamaca paraguaya que se encuentra atada entre dos árboles mientras acaricia a un perro negro. Sopla carbón para prender fuego, encuentra unos paquetitos verdes y desata uno que contiene una caja de fósforos. Luego empieza a deambular con un carrito, es la estructura de metal de un chango para compras. Busca en los restos de la basura algunos objetos que le pueden servir. Cuando regresa con el carro, se ven los perros que siempre la acompañan. Se hace de noche, enciende el fuego con madera y hojas, come con la

mano tomando los alimentos de un cuenco de metal. Al día siguiente, se despierta y se lava con agua de un balde, orina entre los arbustos. Revisa cosas que fue encontrando, como una red verde plástica a la que le saca hilos, y enhebra uno en una aguja. Ajusta la sogá del toldo, un loro camina por encima. Los movimientos de los perros provocan el derrame de un gran tambor de plástico azul donde había almacenada agua, ella lo levanta. Mira a los perros con el ceño fruncido y se va caminando con bidones vacíos para buscar más agua. El sol le da en el rostro, por su lado pasa una mujer que la saluda con un “adiós”, pero no emite palabra, en ningún momento. Los niños jugando le gritan “vieja bruja loca”, ella sigue su itinerario, se lava la cara con agua de un arroyo. Le disparan piedras y se burlan, ella les devuelve piedras lanzadas con una gome-
ra. Descansa bajo un árbol con los perros. El cielo se oscure y llueve, entonces regresa a su vivienda. En el *film* se destacan los sonidos de la lluvia sobre las plantas, ella deja baldes y tachos de metal para recolectar el agua de lluvia. Aparece en la pantalla la palabra Otoño, viste ropa más abrigada, en el piso hay botellas de plástico aplastadas y achatadas que va atando con alambres a un enrejado para construir una pared. También corta ramas y troncos, golpea y clava maderas para un cerramiento. Sale a caminar y se encuentra con una mesa de cemento, encuentra restos de comida, una gaseosa cola, lentes de sol. Se adormece, pasa un caballo y llega a una calle pavimentada donde pasan autos; finalmente cruza las vías del tren. De ahí en adelante se produce un giro en el tono narrativo de la película. La protagonista llega a un dispensario y observa gente que se saluda entre sí. Le realizan un ecocardiograma, y una médica (Juliana Muras) le indica una vacuna que debería administrarse cada doce horas hasta terminar la caja; le sugiere menos vida sedentaria y menor ingesta de

grasas. Cuando la médica le da la orden para que pida turno para un estudio de urgencia, ella se retira del dispensario. Se detiene en los puestos callejeros que llaman su atención. Le lleva una pequeña muñeca a su vecina (Juana Zalazar), quien la invita a comer. Ambas miran la televisión donde se escucha a Marcelo Tinelli en “Show Match”. La vecina le muestra fotos y le cuenta historias. Cambia la estación y se lee la palabra Invierno. Se escuchan rezos, aparece en el interior de una iglesia mientras los asistentes rezan el Padre nuestro, apaga unas velas, las lleva y sale de la iglesia. A su regreso, observa que de un auto se baja el conductor y abandona a un perro en la ruta. Ella le busca comida, lo acaricia. Lava algunos utensilios y se duerme en el piso.

Más adelante ingresa a una casa; mientras la dueña está hablando por teléfono en un idioma extranjero, se introduce a escondidas, toma alimentos mientras no la ven, los coloca en un cajón de verdulería, y huye. En su vivienda pone agua en una olla para hervir fideos. Llueve, prende una de las velas que sacó de la iglesia, se duerme, comienza a toser. Los perros quieren salir, ella les abre la puerta, toma agua. Acomoda el techo por donde parece haber entrado agua. Pasan vacas y aparece la palabra Primavera. Orina en un árbol, los perros juegan. Se lava con una manguera, riega las plantas. En su caminata se encuentra con un gaucho a caballo (Germán de Silva); ambos mantienen relaciones sexuales apoyados en un árbol. Él conversa, le cuenta que, como la pesca del río es muy variada, “la brazolada tiene que ser de *nylon*, ahí donde va enganchado el anzuelo”. Nombra a la corvina rubia, la pescadilla, la brótola, la raya y las palometas. Le lee un poema: “pájaro soy, soy pájaro, surcando cielos terrestres, camino como volando, sin jaula, sin pasos, solo cantando y con las plumas alzadas a tantas mujeres acariciando, mujeres sabias,



(Figura 14). Película *La mujer de los perros*, 2015
Fotograma
Crédito: Yará Rodríguez
Cortesía de El Pampero Cine



(Figura 15). Película *La mujer de los perros*, 2015
Fotograma
Crédito: Yará Rodríguez
Cortesía de El Pampero Cine

mujeres buenas, altas o bajas, rubias, morenas, mujeres tinte como el carbón que vuelan alto como el recuerdo y abren un nido en mi corazón”. Más tarde la protagonista se aleja. Recorre un sitio donde hay parapentes, gente reunida, algunos con cañas de pescar. Observa a los jóvenes que van en moto y que pasan por encima de un charco de barro. La gente bebe, habla fuerte, grita. Ella pasa caminando con uno de los perros, se acerca a un río o arroyo. Amanece y se ven pájaros de fondo. Cabe destacar que en casi toda la película la protagonista no emite palabras; salvo en las escenas en el dispensario o en la coincidencia con el gaucho, casi no interactúa con la gente que va encontrando en su camino.

Respecto a las materialidades que emergen en *La mujer de los Perros* podemos mencionar las texturas de los pelajes animales, las maderas de los árboles, las ramas, las hojas verdes y las que están en el suelo, secas, los frutos como higos. En relación con los entornos que rodean a la protagonista vemos alambrados, palos, bolsas de tela, piedras, carbón, hierro negro de la parrilla, papeles y metales herrumbrados, las esculturas pétreas en la iglesia. Hay materialidades en los restos de basura que aparecen en las bolsas abiertas, en los montículos de residuos que ella inspecciona, en las botellas de vidrio o de plástico, en las cáscaras de fruta, en la grasa. Por momentos, la cámara se detiene en las frazadas húmedas, en las lonas roídas y mojadas, en el barro y el polvo que levantan las motos. En tal sentido, los señalamientos de Jussi Parikka nos remiten en este caso a los elementos que integran la tierra, las plantas, los troncos, las chapas oxidadas, los animales muertos, el agua del arroyo, el carbón. Las imágenes corresponden a sustancias del medio natural. Los ambientes donde se desplaza la protagonista de *La mujer de los Perros* aluden a zonas marginales, periféricas, ella misma habita el

borde y el límite. No se trata de un contexto geográfico con la urbe superpoblada. En ese entorno cobran relevancia las materialidades residuales que se concentran en los suelos, en los paisajes filmados. De esta manera, el suelo es una plataforma de mediación y la materialidad es la consumación y el resultado de extensos procesos naturales e históricos. Los vestigios y descartes de la sociedad de consumo se derraman en el medio ambiente natural, frente a lo cual la geología de los medios advierte sobre la contaminación tecnológica, la profanación del ambiente y de la ecología.

En sus consideraciones teóricas, Manuel DeLanda define a los objetos que constituyen un ensamblado como entes determinados por estructuras, con diversos tamaños, formas y posiciones en el espacio. Para DeLanda los ensamblados poseen propiedades intensivas y extensivas. Como hemos comentado, si bien el concepto de propiedad intensiva procede de la termodinámica, puede aplicarse a otras áreas del campo social. Los caracteres intensivos, individuales y singulares organizan una totalidad, pero quedan cubiertos por las propiedades extensivas de carácter cualitativo, visibles en el resultado final. Estos procesos se desarrollan en un espacio temporal que se extiende en una sucesión o encadenamiento. El carácter extensivo es secuencial, con oscilaciones que originan pequeños cambios o perturbaciones. Así, los elementos intensivos quedan resguardados, ocultos por los extensivos en la formación de un ensamblaje, un todo integrado por unidades heterogéneas. En una producción medial y fílmica, lo que vemos es resultado de los registros. En *La mujer de los Perros* estos elementos intensivos yacen en la tierra, en el suelo, en el cuerpo, en la vegetación, en el agua, en los pelajes. El componente intensivo se potencia cuando no interviene el lenguaje hablado, ausente en casi todo el relato.

En general, prevalece una temporalidad como un transcurrir permanente, una misma dimensión temporal y subterránea, una profundidad ligada al espacio de la sospecha, según Groys. El espacio submediático aparece como un trasfondo; emerge en el despliegue general de imágenes en movimiento. Por lo tanto, son las materialidades las que generan las representaciones visuales a partir de las figuras, los contrastes, las texturas y los cromatismos. En el *film* predominan los paisajes al aire libre con una vegetación abundante, con tonalidades verdosas, zonas con agua que fluye, parcelas naturales, reservorios de árboles y plantas. La película nos propone un universo íntimo que convive con la precariedad habitacional y la carencia de condiciones sanitarias adecuadas de la protagonista. Su perfil humano y solitario la identifica con el silencio y el aislamiento social, subsiste con un modo de vida rudimentario, alejado de las muchedumbres o del tumulto de las comodidades ciudadinas. La libertad con que ella se desenvuelve, tanto en relación con la búsqueda de comestibles como con el sitio que habita, le otorga independencia y autonomía. Es una resistencia en soledad, evitando el consumismo que acarrearán las necesidades económicas cotidianas.

Si para Silvia Federici la violencia capitalista opera en detrimento de nuestras facultades autónomas con efectos en la construcción de lo corporal, en la película ocurre un giro contrario. La subsistencia depende de la naturaleza. La vida que adopta la protagonista general expone una existencia ascética, reducida a acciones rutinarias. En palabras de Fraser, se contrapone al régimen del capitalismo caníbal. Si el funcionamiento del capital requiere de la fuerza productiva de los cuerpos, aquí nos encontramos con una mujer capaz de organizar sus propios métodos de sustento. Más allá de

las imposiciones económicas, financieras y de las presiones externas. Ella sobrevive en los márgenes.

Teatro y performatividad

El último caso que examinaremos es el de *Medea meditativa*, una pieza teatral realizada en 2022 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. La obra fue dirigida por Emilio García Wehbi (Buenos Aires, 1964) y protagonizada por Maricel Álvarez (Buenos Aires, 1973), junto a Walter Jakob en la actuación y a Marcelo Martínez en el acompañamiento musical.

La investigadora Ileana Diéguez ha formulado una serie de nociones fundamentales sobre la teatralidad, desde una acepción ampliada. En este caso, *Medea* es una producción escénica con gran intensidad performativa. Diéguez (2014) concibe a la teatralidad como una práctica, en la cual enfatiza el carácter de suceso y de acción, aspectos que, en definitiva, son propios de la vida social. Con el objetivo de abarcar nuevas expresiones de la representación corporal, la autora introduce la idea de prácticas escénicas como despliegues de los cuerpos en el espacio que proponen una ruptura con las concepciones más tradicionales del ámbito teatral. Entendemos como nuevas expresiones a las *performances*, las intervenciones escénicas y públicas, las acciones ciudadanas o los rituales. De esta manera la teatralidad posee un recorrido multifacético sobre las narraciones en las puestas en escena, con mayor complejidad y potencia visual.

Para Diéguez, la arquitectónica teatral ha sostenido convenciones dramáticas más bien estructuradas. Con el tiempo, la teatralidad atraviesa una profunda transformación y desemboca en construcciones híbridas, interactuado con otras manifestaciones artísticas. Académicos como Michael Kirby,

editor de *The Drama Review* y estudioso del teatro vanguardista, plantearon la utilización de un vocabulario diferente para teorizar sobre el llamado nuevo teatro. Se había generado una mayor apertura tanto en la escena como en la narrativa que se desarrollaba. Los guiones escritos de las piezas teatrales implicarían desafíos actorales, y a su vez ensayos artísticos y visuales. Se constituían como ámbitos de cruces culturales donde confluían elementos heterogéneos: los cuerpos, los objetos, los discursos, la atmósfera teatral en su totalidad.

De acuerdo con Renato Cohen (2013), los protagonistas escénicos en el teatro encarnan una suerte de corriente eléctrica que condensa energías, las cuales reproducen las dimensiones ontológicas del género dramático, de su existencia y su devenir. Dichos aspectos le imprimen un sentido artístico a partir de la conjunción de representación teatral e ideología. En tal sentido, el arte teatral asume un sentido estético y ontológico de compromiso, es un espacio de contacto que atraviesa estados de conciencia subjetivos. Para Cohen se producen desdoblamientos entre protagonistas y personajes. En las representaciones teatrales existe un carácter ficcional donde el espacio y el tiempo son ilusorios, donde los elementos escénicos remiten a significados ausentes que no poseen una presencia física, pero que abren universos imaginarios. En tal sentido, lo performativo involucra un tipo de actuación donde se prioriza la espontaneidad, de modo tal que se acercan la vida y el arte, donde el público es cómplice de la acción y atestigua lo que acontece.

Medea meditativa comienza con la aparición en escena de Maricel Álvarez, vestida con peluca y traje de la época barroca, con música de fondo ejecutada por un órgano³⁸. La

38. Maricel Álvarez es actriz y curadora del *Archivo Filoctetes*, un proyecto

escenografía es austera, el piso es negro con dibujos geométricos en tonos blancos. Se une a la escena el director, Emilio García Wehbi, quien señala que el teatro es un espacio simple y arcaico, con una orquesta, un corredor acondicionado para avanzar y un espacio donde los protagonistas se cambian sus trajes. A los costados se ven los accesos para los actores, en el centro el altar de Dionisos donde se lleva a cabo el sacrificio del chivo. Maricel levanta la pesada falda, y vemos la escultura de un pequeño chivo con sonidos de fondo, como si hubiese sido parido. La actriz se cambia en la oscuridad. Ingresa Walter Jakob, quien afirma que entramos a este mundo por una puerta angustiante, “extraña puerta el sexo de una mujer”; atrás se ve la palabra “nacimiento” en blanco sobre el fondo negro. Dice que hemos sido arrojados fuera de la madre por su agujero, atemorizante, y que es el nacimiento lo que constituye el fondo de toda experiencia. Mezcla de tierra, terror, aterrizaje, aterramiento. El aire es el tercer elemento de la experiencia, luego viene el fuego. Vuelve a la escena Maricel, sin la peluca, pronuncia el nombre de Medea. “Las palabras están vivas” dice, porque “Me” es la raíz del nombre, de la cual derivan tres palabras en español: mediodía, medicina, meditar. Medea es la hija del sol. Vemos una estructura circular que semeja un globo luminoso. Medicina viene de Medea

que se inicia en 2020 a partir de la intervención urbana de Emilio García Wehbi denominada *Proyecto Filoctetes*, desarrollada en 2002. La idea que impulsa esta plataforma digital es no solamente la de “preservar la memoria de una obra de arte de duración temporal o arte efímero, sino también la de construir una plataforma para la producción de pensamiento crítico y para el estudio de ciertas prácticas en el campo del arte contemporáneo a partir de una obra realizada en otros tiempos y en otros contextos, pero desde las preguntas del presente”, de acuerdo con la descripción del proyecto en la Web. Disponible en línea: <https://archivofiloctetes.com.ar/>

la Maga, sus medicinas son ungüentos, bálsamos y aceites, lo que le permite re-mediar. Medea medita, *meditari*, premedita y ve por anticipado. En griego, los Medea son los testículos que los hombres cortan con el cuchillo de piedra y depositan en el altar de la gran Madre. Medea es hija del tiempo, es el tiempo detenido en ella. Se retira Maricel y vuelve Walter Jakob. Él afirma que todo ser humano es desfalleciente, todo ser humano experimenta una gran decepción por su inconsistencia, la impotencia de sus miembros al nacer, porque el niño ya no nada en esa agua nutricia. Se escuchan voces de fondo y sale a escena Maricel con un vestido blanco con armazón, anuncia que va a relatar la historia de Medea. El tiempo (su padre) reina en el extremo del mundo sobre la cumbre más alta del Cáucaso. Medea arranca el vellocino de oro de un árbol y se lo entrega a Jasón, el hombre que regresó a Grecia en barco, de quien se enamora. A su llegada, Jasón deja caer al piso su piel de pantera y toma la piel dorada del carnero. Medea junto a su hermano menor, Apsirto, suben al mismo barco. Para demorar el tiempo, Medea destroza vivo a su hermano y lo esparce sobre el mar. De Medea y Jasón nacieron dos hijos, Mérmero y Feres. Cuando llegan a Corinto, Jasón se enamora de Creúsa, la hija del rey de Corinto. Medea decide vengarse elaborando un hechizo con veneno que será esparcido en el vestido nupcial de Creúsa. La prenda se incendia sobre la joven, Creúsa se quema viva. Ingres a la sala una estructura de metal, uno de los objetos realizados por la artista Nicola Constantino que es activada y puesta en acción por Maricel (Figura 16).



(Figura 16). Pieza teatral *Medea meditativa*, 2022

Fotografía

Crédito: Ailén Garelli

Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Regresa Walter y nombra el significado de la palabra “insultar”, que significa echar todo por tierra. En Roma, el insulto alude al ser arrojado al suelo, golpeado a patadas, disminuido en su tamaño y humillado. Dice el actor que el mendigo se cae del mundo social, o el depresivo se ahoga en su propio vértigo. El cuerpo finalmente cae en la morgue, donde se produce estancamiento, entierro y pudrición. El miedo a la caída está en los hombres. Maricel reaparece y señala que Medea está parada en el templo de Hera. Al mediodía Medea medita, desgarrada, y observa las ruinas del palacio quemado. Ama a sus hijos, odia a su hombre, Jasón. Tiene una espada mientras los niños juegan y los nombra, Mérmoro, Feres. De pronto ruedan por el suelo del escenario dos esculturas de la serie *Chanco-bola* de Costantino, objetos que simbolizan a ambos hijos de Medea (Figura 17).



(Figura 17). Pieza teatral *Medea meditativa*, 2022
Fotografía
Crédito: Ailén Garelli
Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Medea limpia la espada y se quita el tercer hijo no nacido, Medeos, el que nunca verá la luz. Toca sonidos de sirena; en el fondo se ve la palabra “Interferencia” y se proyecta una imagen de Maricel con un chivo entre sus brazos, en analogía con las fotos de Costantino. Ella vuelve a escena con una remera roja, relata las distintas y múltiples maneras en que puede morir un niño, exceptuando el hecho de ser asesinado por su propia madre. Se retira, regresa Walter. Hace mención a los hijos y a la alegría de Medea al pensar en la expresión de Jásón cuando vea a sus hijos muertos por venganza. Ella imagina el dolor del hombre que la había abandonado por otra mujer. Significa la matanza de todos los estadios masculinos, con los sucesivos desmembramientos. Medea se muestra feliz ante el hombre que la traicionó. Maricel se pregunta: “¿Por qué las mujeres deseamos tanto tener hijos? Para que nos venguen, lanza tu bebé al mundo como un proyectil”.

En el fondo se ven las palabras “Eros y Tanatos”. Dice Walter que el núcleo incomunicable de Medea es la *voluta magna*, esa gran alegría que consiste en abarcar la cadena de reproducción humana coito-parto-muerte. El goce humano es inaccesible a los varones, la voluptuosidad máxima solo puede ser femenina. En Medea los frutos de las vísceras vengarán los dolores. Maricel va quitando capas de material de un calco de animal, una pieza de Nicola Costantino, y coloca al pequeño chanco entre sus brazos como si fuera un bebé. Ingresa a la escena una estructura, también obra de la artista, en la cual Maricel coloca el calco del pequeño animal, lo envuelve con una banda de tela blanca y lo cuelga de una parte metálica (Figura 18). Al funcionar la máquina, el objeto colgado se va desplazando. Maricel manifiesta que lo importante es el ejemplo, la muerte no significa nada. Hay proyecciones de luces en tonos rojos y azules, con la música de percusión de fondo.



(Figura 18). Pieza teatral *Medea meditativa*, 2022

Fotografía

Crédito: Ailén Garelli

Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Emilio García Wehbi apaga la máquina. Proclama que el teatro griego no exhibe nunca la acción dramática, el sacrificio. En griego, la palabra teatro designa precisamente lo que se ve por delante de la escena primigenia, lo que no vemos se denomina trasbodia, que significa canto del chivo. La muerte ocurre obs-cene, es obscena, está fuera de la escena, porque es inapropiado exponer una matanza humana ante los ojos del espectador. La verdadera escena es invisible. Por eso el animal sacrificado sustituye al humano. Es la ur-cena, la escena primigenia, la imagen prohibida. En el final, Maricel recita un poema. “Nada es más duro que ser hija del tiempo. Yo y mi cuerpo como atracciones de feria, harta ya de equipajes voy a cargar en mis pulmones el aire del mundo por última vez. Cuando vuelva a aspirar, los rosarios de plástico se habrán

esfumado y la cruz de la peste desaparecido de mi puerta. La cuna es una maqueta del infierno que me convertirá en piedra de solo mirarla, entonces de mí solo se enamorarán los árboles. Yo, prodigio de la nada siembro cascotes, cascotes en la cuna. ¿Qué significa seguir siendo mujer? ¿Un simple montaje de funciones? Tarea para el hogar: no morder más la manzana de la hipocresía, dejar de ser Eva, Lilith sí, Lilith. Eva no quiero, quiero Lilith, la de las alas quemadas por el fuego del infierno, Lilith. Entonces ¿cómo no arder?” La obra concluye, los protagonistas y el director saludan al público (Figura 19). En el cierre se proyectan escenas del taller de Nicola Costantino en blanco y negro, son piezas de flores de cerámica y piezas del *Jardín de las delicias*. Son máquinas, *Chanchos-bola*, cajas con calcos de neonatos que fueron expuestas.



(Figura 19). Pieza teatral *Medea meditativa*, 2022
Fotografía
Crédito: Ailén Garelli
Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tal como en las películas antes aludidas, nos referiremos a las materialidades que integran la pieza teatral. La particularidad del traje con telas ornamentadas que viste Maricel, su peluca y las plumas, nos remiten a una mezcla temporal que acopla la época barroca, caracterizada por los excesos en la indumentaria, y la tradición griega que se describe en la historia narrada. Las esculturas de Nicola Costantino ejercen un papel significativo en la obra, sean los calcos de corderos blancos, de los chanchos, o las máquinas con elementos metálicos. Una de las máquinas simboliza el sol del mediodía, otra posee una suerte de pico metálico, en otra se desplaza un calco de animal colgado de una cinta roja. Todas las estructuras funcionan como dispositivos materiales y visuales que impulsan diferentes modalidades de funcionamiento. En las estructuras metálicas hay cables, motores, engranajes, pequeñas piezas y conectores. La máquina de mayor tamaño posee una gran plancha de hierro, el calco representa al animal sacrificado. También los *Chanco-bola* de Costantino poseen significaciones precisas, ya que ambos simbolizan a los hijos de Medea.

Una de las características más notorias de *Medea meditativa* es la presencia de objetos, los roles específicos que desempeñan en la obra y las formas en que la actriz interactúa con los mismos objetos. Graham Harman ha establecido la categoría de objetos intencionales. En la filosofía orientada a los objetos distinguimos entre el objeto y sus accidentes, sus cualidades y las relaciones que entabla con otros. Estas distinciones acontecen en el dominio de los objetos intencionales, donde objeto y accidente existen para quien percibe ese objeto. El objeto intencional (la razón de su existencia, lo que el objeto pretende causar, originar, provocar, significar, irradiar) sucede desde una materialidad real y en un espacio

determinado. De esta manera, el espacio resguarda la exterioridad mutua de los objetos y los contactos de unos con otros. Los elementos que acompañan a Maricel Álvarez en algunas de las escenas (los calcos de animales, las máquinas) proponen relacionamientos singulares en los que interactúan con la protagonista de diversas maneras. Son objetos reales, percibidos en su intencionalidad.

A partir del contacto directo, estos objetos se convierten en apoyos, sostenes, o alojan pequeñas piezas que la actriz deposita en las estructuras de metal. Maricel se acerca, los toca, se sienta encima, los utiliza, los pone en movimiento, en gran medida interactúa con ellos. Los objetos adquieren sentidos desde las acciones que se gestan con y desde ellos. O a partir de lo que proviene de sus rasgos específicos internos se percibe lo intencional. En el enfoque ontológico, los acontecimientos que incluyen objetos son acciones donde las entidades afectan a otras entidades, unas a otras. Las relaciones entre entidades son las prehensiones; de acuerdo con Graham Harman, se materializan en un sistema de fuerzas donde el entorno es concebido como potencialidad, en este caso en el recinto cerrado del escenario. En el despliegue de *Medea meditativa* surge un complejo encadenamiento entre los objetos a partir de los movimientos y gestos de la actriz. En el juego formal de los volúmenes iluminados se van generando conexiones y relacionamientos, direccionados por el guion de la pieza teatral. Es un entramado ontológico donde los objetos visibles se imponen ante el espectador y complementan el sentido general de la obra.

En el medio físico en que se despliega la pieza teatral, las actuaciones se realizan con la presencia del público en vivo. El teatro es un formato expresivo y mediático con recursos tecnológicos, algunos visibles (las luces, los telones,

las maquinarias, los actores, los objetos) y otros no visibles, es decir, la sumatoria de archivos que no vemos (el proyecto inicial, los dispositivos ocultos, las estrategias actorales). Según Boris Groys, el medio oculto funciona en la opacidad, está integrado por mensajes de archivos que no distinguimos a simple vista en la superficie mediática, lo cual genera una inquietud en nuestra relación con esos archivos. El espacio submediático accede a la superficie mediática (el teatro, los objetos) por los movimientos físicos, por el espacio real. Detrás de la superficie mediática, coexiste lo oculto del lenguaje explícito. En *Medea meditativa* el espacio profundo alberga una riqueza de simbolismos que se descifran mediante la retórica hablada y pronunciada. Al narrarse las historias míticas, éstas se reactualizan en el presente no solo en los enunciados de la actriz, sino en el empleo de los objetos, en la incorporación del actor-relator, y en la música que interactúa con el guion.

A lo largo de la historia la condición femenina ha estado asociada a la naturaleza. Con el tiempo, a partir del régimen capitalista extractivista se gesta lo contrario, el desprecio por la tierra y la ginofobia. Carolyn Merchant destaca que la figura femenina pasó de ser la madre nutricia a la naturaleza salvaje que se debía controlar. La tierra encarna la fuerza que concede vida a los seres humanos, su vientre es matriz. Íconos como *La ninfa de la fuente* de Lucas Cranach, *El nacimiento de venus* o *La primavera* de Sandro Botticelli, enfatizan una imagen domesticada de la juventud y la fertilidad. En el caso de Medea ocurre lo contrario, ella se resiste al abandono de Jasón, quien la deja por amor hacia Creúsa. Su venganza se plasma en el crimen de los propios hijos. De esta forma, desafía las normas de reproducción y de sumisión, tal como lo imponen las leyes sociales. En Medea se esconde un saber propio que le permite resistir, producir pócimas que reme-

dian, enferman, envenenan o matan. Utiliza una sapiencia ancestral para su propio beneficio. Posee una experticia en conocimientos heredados que le proporcionan fórmulas para causar efectos nocivos en los otros.

Desde la perspectiva de Vandana Shiva, se ha instalado una visión de las mujeres como segundo sexo, asociada a la incapacidad o a la ignorancia. En contraposición, en el relato teatral la figura femenina ejerce su poder, aplicando procedimientos ligados a una práctica oculta, para cumplir su venganza. La figura de *Medea* nos reenvía a una manera velada de sabiduría, a un tipo de experiencia efectiva que es cercana y doméstica, a un accionar clandestino. Silvia Federici recuerda la estigmatización que soportaron las mujeres curanderas, poseedoras de un conocimiento subrepticio, acusadas de brujería. La persecución de mujeres que realizaban pocimas o prácticas médicas consideradas ilegales constituía una faceta central de la formación del capitalismo y del proletariado moderno. Con su censura y destrucción, se aniquilaba un universo de creencias, recetas caseras y tradiciones que se oponían a la división del trabajo de acuerdo con las reglas del capital. En menoscabo del poder femenino y como parte de los procesos sociales del capitalismo, se imponía el trabajo de reproducción como una tarea propia de las mujeres, con el control estatal sobre la sexualidad y las capacidades reproductivas.

Medea meditativa aporta una perspectiva transgresora y disruptiva acerca de las relaciones de poder, tanto en el desafío a la autoridad moral, en el acto de asesinar, como en la consumación de sus recetas secretas. La representación de estas ideas deviene en esta puesta sugerente, con una lograda solidez actoral e intensa performatividad por parte de Maricel Álvarez. De esta manera, se logra articular de

manera eficiente el relato mítico e histórico con las estrategias actorales del teatro contemporáneo en un entramado visual fascinante.

Síntesis

Las materialidades forman parte de numerosos estudios analíticos que se inscriben en el campo de la filosofía contemporánea. Estas reflexiones han generado ecos tanto en las narrativas poéticas y literarias como en las expresiones visuales. En las interpretaciones recientes sobre el materialismo de corte marxista advertimos, entre otros aspectos, la relevancia de las condiciones materiales de existencia en el desarrollo de la cultura. No solo desde aquellas lecturas de Louis Althusser o Jacques Derrida, sino en la vigencia de sus alcances teóricos en las críticas dirigidas hacia el sistema económico global.

Las teorías críticas que reflexionan sobre los objetos, como el realismo especulativo, se posicionan en una ontología que indaga en aquello que existe previamente al juicio racional. En el caso de Graham Harman, el filósofo inició una teorización para construir una ontología direccionada hacia los objetos. Nos invita a examinar la materialidad de las producciones visuales y los procesos creativos, para comprender los objetos mismos desde nuevos puntos de vista. Así es que en los proyectos actuales observamos una proliferación de investigaciones sobre la materia, tanto en su aspecto real como simbólico. Las manifestaciones culturales expresan esos

lenguajes transversales, tanto desde lo visible como desde el núcleo interior, por debajo de la superficie.

En la construcción de este caleidoscopio teórico que propusimos en el inicio del escrito están presentes los giros del pensamiento contemporáneo, sea material, ontológico, icónico, medial. También la injerencia de los feminismos que nos ayudan a pensar en posiciones alternativas con las políticas hegemónicas. Es decir, disidentes con las políticas anquilosadas en estructuras patriarcales que intentan perpetuar los mecanismos dominantes en sus facetas más variadas, ya sea en el plano del género, en la división de clases o con ideologías racistas.

Las visualidades que surgen en los distintos ejemplos señalados vehiculizan valores e ideas que desembocan en aristas estético-políticas. Las lecturas que proponen los estudios visuales abarcan las dimensiones ligadas a los efectos sociales de las imágenes, extendiendo, por lo tanto, los niveles de análisis de lo visual. A partir del giro cultural analizado por Frederic Jameson o del giro icónico que señala W. J. T. Mitchell, las imágenes cobran un valor diferente. Por ello, la cultura visual incluye objetos y artefactos que no ingresan en la historia del arte canónica. En las piezas que componen este recorrido, encontramos un énfasis en la materialidad, en sus aspectos constitutivos, elementales, cromáticos, orgánicos y sustanciales. En el caso del cine, percibimos además la fuerza de las materialidades que forman parte de las imágenes en movimiento, desde lo visual, lo temporal, espacial y desde lo auditivo. En el teatro encontramos un valor de la materialidad en tensión con la mitología, la historia clásica, la muerte, la animalidad.

Las fotografías de Mabel Temporelli evidencian intrusiones físicas, transformaciones de las materialidades a partir de

roturas, cortes o rasgaduras. La inminente degradación de los elementos orgánicos, los pétalos o las hojas, la reminiscencia a lo comunal, el impacto del tiempo, conforman un conjunto de atributos relacionados con el transcurrir, la erosión, el devenir. En los últimos proyectos de Graciela Carnevale resulta prioritario el compromiso colectivo con la preservación de la naturaleza. Prevalece el valor del trabajo con archivos vivos en la colocación de las semillas, en una colaboración que deriva en el *compost* de la *Documenta*. En ese encuentro, las prácticas artísticas y los activismos políticos operan conjuntamente, en respuesta a un presente acuciante y a un futuro incierto de la ecología global.

Las dos películas, *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel y *La mujer de los perros* de Laura Citarella y Verónica Llinás, exponen en las distintas escenas las materialidades físicas, geológicas, los entornos naturales. Los encuadres, las tomas fotográficas y los montajes dejan entrever aquellos elementos que permanecen en el ocultamiento, lo no verbalizado, las capas y las veladuras. Interactúan con la materialidad de las texturas, de los paisajes y del contexto territorial. *Medea meditativa* posee una organización espacial que dialoga con el espectador mediante la locución de la actriz junto a los objetos en el escenario en que son ingresados, desplazados o retirados. Con la presencia de las maquinarias, sus texturas visuales, de los calcos o de los mismos ropajes, se incrementa la fuerza de los objetos. En esas materialidades circulan colores, líneas, figuras, tramas, sustancias sólidas, volúmenes, densidades, longitudes, cantidades, extensiones, gradaciones de temperatura. Propiedades intensivas y extensivas, según Manuel DeLanda.

En la introducción nos hemos referido a estos ejemplos como manifestaciones visuales, cinematográficas y perfor-

máticas donde se advierte un hilo que cruza las imágenes. Encontramos una amalgama de fotografías, pinturas, archivos de semillas, películas y escenarios que originan imágenes movilizadoras y potentes. Como cierre, podemos afirmar que estas visualidades fortalecen el impacto de las imágenes en el contexto cultural, en muchos casos desde la intención explícita de la transformación o desde un legado fuertemente crítico. Si tenemos en cuenta las premisas teóricas previas, concluimos que las materialidades no solo formatean la materia. Son conversiones de aspectos latentes que alcanzan resultados visibles, palpables, donde se revelan los rasgos intrínsecos de los mismos procesos creativos.

EPÍLOGO

Imaginación material e imaginarios contemporáneos

En el libro *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Gastón Bachelard (2003) define a las imágenes materiales como imágenes que brotan desde la carne y desde los órganos. Esa caracterización dinámica, casi pulsional, designa la conexión entre la materialidad visible y sus atributos intrínsecos. El autor descubre una metapoética de los objetos que nos brinda el acceso a la materia subyacente, una materia que, para tornarse consciente, adquiere externalidad. Las imágenes materiales exceden sus límites, se extienden más allá de los contornos formales y nos conectan con la profundidad material. La dimensión sensible que Bachelard imprime a las imágenes abre una serie de lecturas sobre lo que vemos, cómo lo observamos y percibimos, qué vínculos existen entre lo oscuro, lo sombrío y la exterioridad o, en definitiva, cómo circula la cultura visual.

Las imágenes que habitan estos ensayos, fijas o en movimiento, pueden considerarse imágenes materiales, aun si accedemos a ellas a través de una superficie mediática. Porque son insurrectas y activas, nacen desde una materia profunda, y desde ella adquieren cualidades específicas. En su mayoría,

encontramos referencias a la vitalidad, sean las flores, las semillas, los animales, los paisajes, aunque también a la muerte. A la muerte como destrucción del mundo natural, a la muerte humana, al infanticidio. Una energía vigorosa coexiste con la pulsión de exterminio de la materia.

Vida y muerte, biopolítica y necropolítica. En términos foucaultianos, la biopolítica es un régimen de control que comprende las estrategias utilizadas por los sectores dominantes para intervenir en la vida de los sujetos, en sus cuerpos, hábitos y costumbres. A partir de la noción de biopoder, Achille Mbembe (2011) formula la necropolítica como un acto de poder que determina quién vive y quién muere, es la soberanía del derecho a matar y/o exterminar. La injerencia de la necropolítica ha ido adoptando a lo largo del tiempo formas menos perturbadoras, pero mucho más eficaces. Los condicionamientos económicos y políticos trastornan la existencia diaria, de manera tal que ésta queda supeditada al abandono y a la escasez, donde avanza la imposición del miedo o de la violencia. Son políticas de muerte y poderes de la muerte que influyen en la desintegración social. Hoy, el restablecimiento de los autoritarismos neoconservadores o el crecimiento exponencial de las derechas colaboran con un escenario fatídico que conduce al deterioro humano y ecológico.

En su análisis de las producciones visuales regionales, Iván Mejía (2012) identifica la violencia estructural que ejerce el sistema capitalista. Mejía alude a los textos críticos que analizan las poblaciones sin historia, los despojos, el desecho, las víctimas colaterales del capitalismo que están fuera y dentro de la estructura política. Desde un sentido general, la cultura y el arte contemporáneo se han hecho carne de estos núcleos temáticos en múltiples proyectos. La alusión a seres postergados o materias violentadas en el contexto global forma parte

de un amplio repertorio de imágenes actuales. En otro orden, Pilar Calveiro ha sugerido que la globalización está acompañada de grandes violencias. Hablamos de violencias estructurales que desequilibran el acceso a la riqueza, que concentran el poder económico, las ganancias y el lucro en unos pocos. Son violencias corporales arraigadas dentro de la legalidad y la ilegalidad, que involucran “formas de apropiación por desposesión de territorios, de seres humanos, de vidas, y articulan grupos criminales, empresariales y políticos” (Calveiro, 2024: 240). Pasamos de aquella conocida frase que circuló en el escenario de la guerra fría, “hacer matar y dejar vivir”, a la del presente “hacer vivir y dejar morir”, afirma la autora.

Por lo tanto, la vida y la muerte impregnan los imaginarios contemporáneos que integran la cultura visual. La introducción de una ontología de los objetos, los mecanismos mediales y las aportaciones feministas acerca de la profanación y el extractivismo sobre la naturaleza, forman parte de un *corpus* crítico que, en definitiva, también es político. Las acciones depredadoras de la globalización o la expansión de la violencia provienen de los controles de la supervivencia y de la extinción. La ambición económica de las clases altas, otrora burguesía, ya había sido comparada en el materialismo dialéctico con un “mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros”, afirmaron hace tiempo Karl Marx y Friedrich Engels.

A largo de este itinerario, hemos entrelazado abordajes teóricos con expresiones visuales contemporáneas. En esos cruces nos encontramos ante una serie de interrogantes sobre la vida y la muerte, la conservación y la degradación. Si en la actualidad subsisten las repercusiones del materialismo ligado al pensamiento marxista, claro está, no de manera literal sino en forma de cuestionamientos al poder dominante,

podemos deducir que las manifestaciones artísticas y poéticas funcionan como estrategias de resistencia que nos interpelan desde múltiples formatos visuales. Tal sería el rol colectivo y comunitario de las imágenes, dinamizar un ejercicio crítico sobre el mundo circundante.

Referencias bibliográficas

Andermann, Jens (2022), “Artes inespecíficas: notas para una estética de la sobrevida”, 14 de octubre de 2022, disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=N-MwNzV_b_M

Aprea, Gustavo (2009), “Las muertes del cine”, en Carlón, Mario y Scolari, Carlos (eds.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía Ediciones, pp. 115-136.

Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Althusser, Louis y Balibar, Étienne (2004), *Para leer El Capital*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 1969.

Assusa, Gonzalo (2012), *Lo popular en el nuevo cine argentino: una mirada desde el consumo*. Villa María: EDUVIM.

Bachelard, Gastón (2003), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Borón, Atilio (2006), “Clase inaugural. Por el necesario (y demorado) retorno al marxismo”, en Borón, Atilio, et al. *La teoría marxista hoy: problemas y perspectivas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 35-52.

Burbano, Andrés (ed.) (2006), *Siegfried Zielinski: genealogías, visión, escucha y comunicación*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Uniandes.

Calveiro, Pilar (2024), “De matar a dejar morir”, en Richard, Nelly et. al. 2001: *el futuro detrás: deseos, fracasos, derivas, saqueos*. Temperley: Tren en movimiento, pp. 231-246.

Carnevale, Graciela, Meitin, Alejandro, Holmes, Brian, Lorenzo, Dani (2022). *Una montaña de compost. Los archivos de la bioculturalidad (Documenta #15, 2022, Kassel)*. Rosario: Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR/CONICET), disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=I-Q01odd4thk>

Cohen, Renato (2013), *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Chauí, Marilena (2006), “La historia en el pensamiento de Marx”, en *Op. Cit.*, pp. 149-174.

---. (2007), *Cultura y Democracia. Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano N.º8*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Daicich, Osvaldo Mario (2015), *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Villa María: EDUVIM.

DeLanda, Manuel (2021), *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

---. (2024), *Ciencia intensiva y filosofía virtual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Derridá, Jacques (1998), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.

Diéguez, Ileana (2014), *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México DF: Serie Teoría y Técnica Paso de Gato.

Escobar, Arturo (2003), “El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?”, en Lander, Edgardo (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, pp. 113-143.

---. (2017), *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Federici, Silvia (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

---. (2018), *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

---. (2020), *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Fernández Gómez, Alfonso (2014), “Conocimiento y proceso en la filosofía orgánica de Whitehead”. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 66 (249 S. Esp), 686-717, disponible en línea: <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/2488>

Fisher, Mark (2022), *Realismo capitalista ¿no hay alternativa?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Fraser, Nancy (2023), *Capitalismo caníbal. Qué hacer con este sistema que devora la democracia y el planeta, y hasta pone en peligro su propia existencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

---. (2024), *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Groys, Boris (2008), *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-textos.

Haraway, Donna (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Harman, Graham (2015), *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

---. (2021), “Exposición de Graham Harman”, en Brassier, Ray, et. al. *Realismo especulativo. Un taller de un día*. Madrid: Arena Libros, pp. 137-166.

hooks, bell (2020), *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Traficantes de sueños.

Kosice, Gyula (2014a), *Revista Arturo: edición facsimilar*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1944.

---. (2014b), *Arte Madí: edición facsimilar*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 1948.

Kukso, Federico (2022), *Odorama. Historia cultural del olor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Taurus.

Lander, Edgardo (2006), “Marxismo, eurocentrismo y colonialismo”. En *Op. Cit.*, pp. 209-243.

Lippard, Lucy (2004), *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

López-Agullo, Juan Manuel (2022), “Huellas visuales y sonoras: análisis textual de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel”, en *Palabra Clave*, 26(1), e2618, disponible en línea: <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.8>

Lucero, María Elena (2017), “Objetualidades vulnerables. Una mirada desde los Estudios Visuales”, en *El Hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, #17, 2017, pp. 87-101.

---. (2020), “Objetos con aires de cambio: levedad y desmaterialización hacia fines de la década de 1960”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (2): 132-153, disponible en línea: <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.ocad>

---. (2022), “Curaduría, política y visualidad en la exhibición *Señoras calientes* de Mabel Temporelli”, en *Revista Estudios Curatoriales*, N.º 14, otoño, pp. 43-59.

---. (2023), *Experiencias sobre la forma. Geometría y estructuras en el Archivo Carnevale*. Rosario: HyA Ediciones.

---. (en prensa), “La materia productiva. Organismos y espacialidades”. En Lucero, María Elena (compiladora). *Cruzar el siglo veinte. Prácticas artísticas y cultura visual en América Latina y el Caribe*. Rosario: HyA Ediciones, pp. 41-59.

---. (en prensa), “Curvas, rectas, volúmenes. Archivos y reconstrucciones del objeto artístico”. En AAVV. *De la palabra y el poder. Dimensiones críticas sobre el Archivo Escandell*. Rosario: IECH Ediciones.

Marchetti, Julia (2011), *Sabor limón: arte, memoria, historia*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, disponible en línea: <https://cdsa.aacademica.org/000-034/188.pdf>

Martínez Luna, Sergio (2019), *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (2024), *El manifiesto comunista*. La Plata: Terramar Ediciones, 1848.

Mbembe, Achille (2011), *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Córdoba: Ven Te Veo Editorial.

Meillassoux, Quentin (2023), *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Mejía, Iván (2012), “Los residuos de la maquinaria capitalista. Una reflexión sobre la violencia estructural y vida presocial”, en Chávez Mac Gregor, Helena (curadora académica), *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, pp. 80-91.

Menchón, Rodrigo (2021), “Presentación. El retorno de lo reprimido de la metafísica”, en *Op. Cit.*, pp. 9-76.

Merchant, Carolyn (2023), *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Parikka, Jussi (2021), *Una geología de los medios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Roitman Rosenmann, Marcos (2008), *Pensar América Latina. El desarrollo de la sociología latinoamericana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Segato, Rita (2003), *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Shiva, Vandana y Mies, Maria (2023), *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eco-nautas/Icaria editorial.

Siracusano, Gabriela (1999), “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y del ‘50”, en Burucúa, José Emilio (director de tomo). *Arte, sociedad y política. Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 13-56.

Starkoff, Silvia Olga (2009), “Naturaleza”, en Gamba, Susana (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, pp. 230-232.

Svampa, Maristella (2010), “Movimientos sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina”, *One World Perspectives, Working Papers 01/2010*, Universität Kassel, pp. 1-16, disponible en línea: <http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo45.pdf>

---. (2019), “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 24, N.º84, Universidad del Zulia, Venezuela, pp. 32-53, disponible en línea: <https://www.redalyc.org>

Tacetta, Natalia (2010), “Historia y memoria: Una lectura de La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel”. Ponencia del II Congreso Internacional de ASAECA 2010, Buenos Aires, pp. 1-11, disponible en línea: https://www.academia.edu/7302928/Historia_y_memoria_Una_lectura_de_La_mujer_sin_cabeza_de_Lucrecia_Martel

Tavares, Paulo (2024), *La naturaleza política de la selva. Escritos sobre arquitectura, ecología y derechos no-humanos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Whitehead, Alfred North (2022), *Modos de pensamiento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus.

Zielinski, Siegfried (2011), *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

---. (2020), “Variantología: Relaciones de tiempo profundo entre artes, ciencias y tecnologías Una entrevista (ficticia)”, en Vázquez Arias, Mauricio y Montoya, Diego Fernando (editores). *Imaginación mediática en Hispanoamérica. Variantología de lo transmedial entre los siglos XVI y XIX*. Medellín: Editorial EAFIT, pp. 41-67.

Producciones audiovisuales

Películas

***La mujer sin cabeza* (2008)**

Ficha técnica

Dirección: Lucrecia Martel

Idioma original: español

Duración: 87 minutos

Productora: El Deseo, D.A.S.L.U., Teodora Film, R&C Produzioni, Aquafilms, Slot Machine

Guion: Lucrecia Martel

Producción: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García, Verónica Cura, Enrique Piñeyro, Lucrecia Martel

Fotografía: Bárbara Álvarez

Dirección artística: María Eugenia Sueiro

Intérpretes: María Onetto, Claudia Cantero, Inés Efrón, Daniel Genoud, César Bordon, Guillermo Arengo, María Vaner

***La mujer de los perros* (2015)**

Ficha técnica

Formato: HD (1920X1080), Color 5.1

Duración: 01:38:12
Idioma original: español
Subtítulos: inglés
País: Argentina
Directoras: Laura Citarella y Verónica Llinás
Fotografía y cámara: Soledad Rodríguez
Actúan: Verónica Llinás, Juliana Muras, Germán de Silva, Juana Zalazar
Arte: Flora Caligiuri, Laura Caligiuri
Vestuario: Carolina Sosa Loyola
Historia original: Verónica y Mariano Llinás
Edición: Ignacio Masllorens
Sonido: Marcos Canosa
Música: Juana Molina
Producida por El Pampero Cine, con el apoyo de Hubert Bals Fund, Mecenazgo Cultural-Buenos Aires Ciudad y Universidad del Cine

Pieza teatral

Medea meditativa (2022)

Ficha técnica:

Dirección: Emilio García Wehbi
Duración: 47 minutos 4 segundos
Reperto: Maricel Álvarez, Walter Jacob
Música: Marcelo Martínez
Obra representada en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires

Listado de imágenes

Figura 1. Mabel Temporelli. *Ofelia*, 2020. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 2. Mabel Temporelli. *La luz de la mañana*, 2022. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 3. Mabel Temporelli. *Aprende a ser*, 2022. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 4. Mabel Temporelli. *Florece en los platos de la comunidad*, 2023. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 5. Mabel Temporelli. *Tira flores en la fuente de su mente*, 2023. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 6. Mabel Temporelli. *Consumé de cenizas y agapan-tus*, 2023. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 7. Mabel Temporelli. *Imagino su andar*, 2023. Fotografía de toma directa impresa sobre canva. Crédito: Mabel Temporelli

Figura 8. Graciela Carnevale. *Pintura 1966-67*, óleo sobre tela, Archivo Carnevale. Crédito: fotografía de Damián Monti Falicoff, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR/CONICET)

Figura 9. Graciela Carnevale. *Pintura 1966-67*, óleo sobre tela, Archivo Carnevale. Crédito: fotografía de Damián Monti Falicoff, Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, UNR/CONICET)

Figura 10. *La Intermundial Holobiente*, imagen de la instalación en Komposthaufen (Karlsruhe), *Documenta #15*, Kassel, 2022. Fuente: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/la-intermundial-holobiente-at-komposthaufen-kassel-24749>

Figura 11. *El libro de las Diez mil cosas*, *La Intermundial Holobiente*, *Documenta #15*, Kassel, 2022. Fuente: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/la-intermundial-holobiente-at-komposthaufen-kassel-24749>

Figura 12. *La mujer sin cabeza*, 2008. Fotografía. Crédito: Bárbara Álvarez. Cortesía de Lucrecia Martel

Figura 13. *La mujer sin cabeza*, 2008. Fotografía. Crédito: Bárbara Álvarez. Cortesía de Lucrecia Martel

Figura 14. *La mujer de los perros*, 2015. Fotografía. Crédito: Yarará Rodríguez. Cortesía de El Pampero Cine

Figura 15. *La mujer de los perros*, 2015. Fotografía. Crédito: Yarará Rodríguez. Cortesía de El Pampero Cine

Figura 16. *Medea meditativa*, 2022. Fotografía. Crédito: Ailén Garelli. Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Figura 17. *Medea meditativa*, 2022. Fotografía. Crédito: Ailén Garelli. Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Figura 18. *Medea meditativa*, 2022. Fotografía. Crédito: Ailén Garelli. Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Figura 19. *Medea meditativa*, 2022. Fotografía. Crédito: Ailén Garelli. Cortesía del Teatro Nacional Cervantes (TNC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Agradecimientos a:

Mabel Temporelli
Lucrecia Martel
Brenda Erdei
Eliana Tujschinaider
Bárbara Álvarez
Laura Citarella
Soledad Rodríguez
Maricel Álvarez
Juan Pablo Gómez
Ailén Garelli

Sobre la autora

María Elena Lucero (Rosario, Argentina) es Doctora en Humanidades y Artes, Mención Bellas Artes y Posdoctora por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora Titular del *Seminario de Arte Latinoamericano*, de *Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX* en la carrera de Bellas Artes (EBA-UNR), y Directora del Doctorado en Arte y Cultura Visual en la misma universidad. Integra el Comité del Programa de Posdoctoración y el Comité del Doctorado en Humanidades y Artes, UNR. Investigadora del IECH (Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Unidad Ejecutora UNR/CONICET). Ha sido Profesora Visitante de la Universidade Federal da Integração Latino Americana de Brasil, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, de la Universidad de Concepción y de la Universidad Alberto Hurtado de Chile. Consultora experta en CONEAU. Es compiladora de publicaciones especializadas sobre cultura visual. Autora de los libros *Memorias de Brasil y Cuba. Gestos decoloniales, prácticas feministas* (2019) y *Experiencias sobre la forma: geometrías y estructuras en el Archivo Carnevale* (2023) (HyA Ediciones). Curadora de exposiciones individuales y colectivas en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino, en la Fundación OSDE y en el Museo de la Memoria, Rosario.