MODOS

Ecologías políticas: extractivismo, sojización y deforestación en la cultura visual del siglo XXI

Political ecologies: Extractivism, soyization and deforestation in 21st century's visual culture

Dra. Elena Rosauro

Como citar:
ROSAURO, E. Ecologías políticas: extractivismo, sojización y deforestación en la cultura visual del siglo XXI. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.33-52 mai. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1091>; DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1091

Imagem: Eduardo Molinari, Gabriela Polischer y Carlos Masotta, *El manto* (2017).

Ecologías políticas: extractivismo, sojización y deforestación en la cultura visual del siglo XXI

Political ecologies: Extractivism, soyization and deforestation in 21st century's visual culture

Dra. Elena Rosauro*

Resumen
En las últimas décadas, la sostenibilidad y la conservación de la naturaleza han escalado posiciones entre las mayores preocupaciones de la población del planeta. Año tras año vemos cómo los desastres naturales se repiten, la deforestación avanza y la extinción de numerosas especies animales y vegetales se acelera, debido no sólo a la contaminación de la atmósfera y a la extracción de recursos naturales (minería, caucho, madera, petróleo, etc.) sino también a la urbanización descontrolada, al turismo de masas, a la ganadería intensiva, a los monocultivos (transgénicos) y a los pesticidas. Abordaremos las obras de algunos artistas que muestran y/o denuncian estas prácticas ecocidas en territorio latinoamericano, como Ursula Biemann, Eduardo Molinari, Alejandro Meitlin o Abel Rodríguez. Y lo haremos con el doble objetivo de ofrecer, por un lado, un panorama de las prácticas artísticas cercanas al ecologismo y de reflexionar, por otro, en torno a la función social y política del arte en el siglo XXI.

Palabras clave
Ecología; política; ecocidio; arte contemporáneo; América Latina.

Abstract
In recent decades, sustainability and nature conservation have climbed positions among the biggest concerns of the planet's population. Year after year we see how natural disasters are repeated, deforestation progresses and the extinction of numerous animal and plant species accelerates, due not only to the pollution of the atmosphere and the extraction of natural resources (mining, rubber, wood, oil, etc.) but also to uncontrolled urbanization, mass tourism, intensive livestock farming, (transgenic) monocultures and pesticides. This paper will examine the works of several artists who show and/or denounce these ecocidal practices in Latin America, such as Ursula Biemann, Eduardo Molinari, Alejandro Meitlin or Abel Rodríguez. And we will do so with the double objective of offering, on the one hand, a panorama of artistic practices close to environmentalism and of reflecting, on the other, on the social and political function of art in the 21st century.

Keywords
Ecology; politics; ecocide; contemporary art; Latin America.

1. Cambio climático y violencia

Cada vez más autores coinciden en que el cambio climático es, por encima de todo, una crisis política, en el sentido del manejo de la polis (Demos, 2016; Keucheyan, 2016; Klein, 2015). Pero no sólo eso, sino que, como afirma Rebecca Solnit, "el cambio climático es una violencia a escala global contra lugares y especies, incluidos los seres humanos. Y una vez que empecemos a llamarlo por su nombre, podremos empezar a tener una conversación real sobre nuestras prioridades y valores" (*apud* Demos, 2016: 21, nota 48). Algunos autores usan el término ecocidio.

¿Qué ha fallado, por qué llevamos décadas sin lograr, por ejemplo, reducir las emisiones de gases invernadero? Melanie Klein, en uno de los libros fundamentales sobre este asunto de los últimos años (titulado *Esto lo cambia todo*), sostiene que no hemos hecho nada para evitar llegar al punto en el que estamos porque sencillamente lo que deberíamos hacer entra en conflicto frontal tanto con el capitalismo desregulado, ideología reinante en nuestros días, como con el imperativo fundamental del modelo económico global, que es crecer o morir (Klein, 2015: 18, 21).

Durante décadas, el discurso de la sostenibilidad ha sido central no sólo para gobiernos nacionales y organismos internacionales sino también para grandes empresas multinacionales. No obstante, este discurso continúa considerando el medio ambiente como valioso únicamente desde el punto de vista de las necesidades económicas, por lo que busca fomentar una especie de capitalismo verde que, por un lado, confía toda solución al avance tecnológico mientras que, por el otro lado, transfiere sus industrias contaminantes y sus responsabilidades ambientales al sur global (Demos, 2016: 35-36).

Como ha advertido Jonathan Crary,

> hay una ilusión generalizada de que, a medida que la biosfera de la Tierra es aniquilada o destruida de un modo irreparable, los seres humanos podrán desvincularse de ella, por arte de magia, y pasar a depender de la mecanoesfera del capitalismo global. Cuanto más nos identificamos con los sustitutos electrónicos y desustancializados del yo físico, pareciera que estamos más exentos del biocidio que se comete en todas partes del planeta. Y, a la vez, nos volvemos ajenos, de un modo escalofriante, a la fragilidad y vulnerabilidad de los seres vivos reales (Crary, 2015: 107).

Entonces, el gran reto que tenemos por delante no es solamente el de una importante inversión de dinero en tecnología "sostenible" y el cambio de algunas leyes, sino más bien la necesidad de pensar radicalmente diferente para que el cambio real comience a ser posible (Klein, 2015: 23). Por tanto, no podemos únicamente dejar la responsabilidad de dar una respuesta al calentamiento global sólo en manos de la ciencia y las autoridades nacionales o internacionales, sino que todos debemos ser parte del cambio necesario.

Como defiende Naomi Klein, entre otros muchos, salvar el clima requiere repensar los mecanismos fundamentales del sistema económico que nos gobierna. Pero, a día de hoy, parece que esta reconsideración no se va a llevar a cabo en el futuro más próximo, pues no acabamos de hacernos cargo de la dureza de las rupturas y discontinuidades históricas que tenemos por delante, vinculadas

con la escasez de energía y materiales, alimentos y agua, el deterioro de las condiciones climáticas y ecológicas y el aumento de la conflictividad social y geopolítica (Riechmann, 2016: 50).

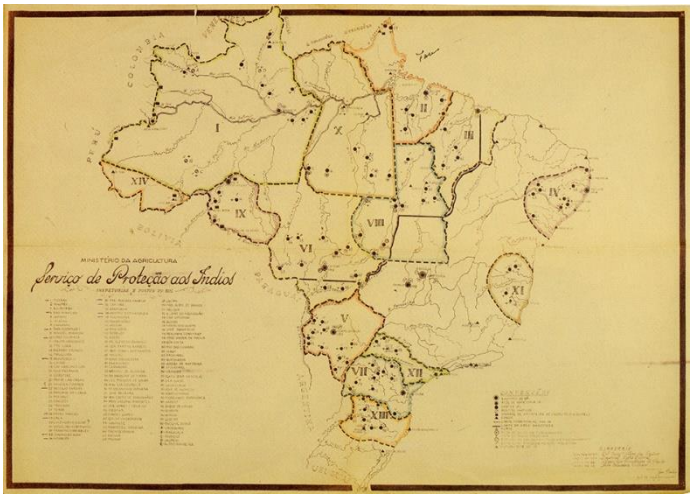
Me parece pertinente pensar la violencia del cambio climático también en términos de violencia política o necropolítica, concepto acuñado por Achille Mbembe. Este autor, en línea con Agamben, entiende que la soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad, *haciendo* morir o dejando vivir, y en definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder (2011: 20). La política es, por tanto, un "trabajo de muerte" (Mbembe, 2011: 21), es decir, es necropolítica (ya no es biopolítica). Entiendo que la necropolítica ha sido llevada también al terreno ambiental, con la misma lógica de ejercer control sobre el territorio y las poblaciones de animales (humanos y no humanos) *haciendo* morir o dejando vivir. Y no sólo por los riesgos que conllevan las actividades extractivistas y por las consecuencias mortales asociadas a la contaminación, ya que en muchos casos, el *hacer morir* significa directamente el asesinato de activistas ambientales e indígenas. 2016 fue un año record, con 200 asesinatos de activistas ambientales contabilizados por la organización internacional Global Witness. Berta Cáceres estaba entre esas víctimas. Y América Latina es la región con más asesinatos. En 2017 se han contabilizado, 197 asesinatos de activistas. Y Brasil es el país que más asesinatos de este tipo registra en el mundo (46 en 2017, seguido de Filipinas, con 41).

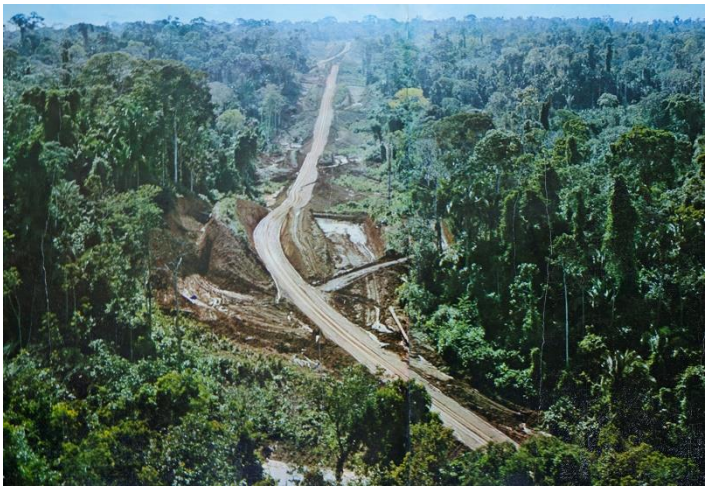
Paulo Tavares, arquitecto y activista brasileño que transita también el mundo del arte dentro de colectivos como Forensic Architecture, se ha ocupado de casos concretos en los que el ecocidio y la violencia política están absolutamente entrelazados. En el proyecto *Arqueología de la violencia* (2012-2013), Tavares documenta y expone crímenes de estado durante la segunda mitad del siglo XX en Brasil, centrándose especialmente en la Amazonía y el genocidio de poblaciones indígenas tras el golpe de 1964 [figs. 1-4]. El trabajo de Tavares considera la Amazonía como un paisaje construido, históricamente conformado por fuerzas económicas, culturales y políticas. Como demuestra a través de mapas, documentos y una arqueología del tejido botánico de la selva, la geografía de la violencia política y el desplazamiento forzado se solapa con la geografía de la deforestación, que a su vez incide en el cambio climático global.

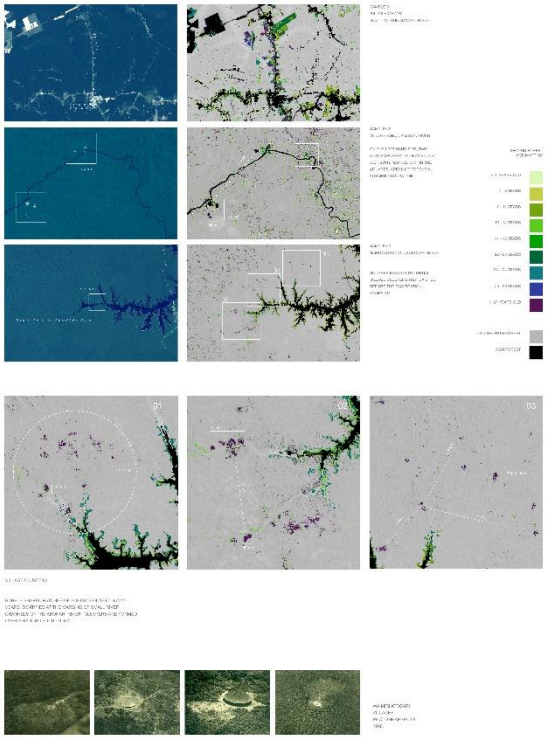
Arqueología de la violencia se inscribe dentro de los proyectos de Forensic Architecture, y se puede consultar en la web del colectivo y en otras publicaciones online sobre arte contemporáneo (como e·flux), y también en un libro editado por Anna-Sophie Springer dentro de la serie *Intercalations,* con el apoyo de la Haus der Kulturen der Welt de Berlín (Springer y Turpin, 2017: 125-157).

Sobre la idea colonial de que la Amazonía es un espacio vacío e incivilizado, la dictadura militar brasileña programó una gran estrategia para "ocupar e integrar" la Amazonía al resto del país. Así, con ayuda de la tecnología del momento (tanto de ingeniería como de mapeo), la selva se concibió como un área de recursos ilimitados abierta para la explotación capitalista. Y para poder llevar a cabo este plan extractivo, la dictadura tuvo que "pacificar" a las comunidades indígenas de la zona. Esta pacificación, según recoge el informe final de la Comisión Nacional de la Verdad de 2012 y Tavares en su proyecto, supuso desplazamientos forzados, expropiación de tierras, masacres, encarcelamientos arbitrarios, torturas y represión. A partir de documentación y mapas de la época, y también mediante tecnología avanzada, Tavares identificó las ruinas de los poblados de la comunidad Waimiri Atroari,

abandonados e incluso borrados durante el proceso de la llamada “pacificación”. Las imágenes más recientes se obtuvieron usando tecnología que es normalmente empleada para cartografiar el proceso del cambio climático, más concretamente: metodología diseñada para establecer la edad de los bosques y selvas. A través de las diferencias cronológicas que estas cartografías revelan en la selva, Tavares es capaz de establecer los lugares exactos en los que hubo poblaciones humanas en los años setenta y ochenta.







Figs. 1-3. Paulo Tavares, del proyecto *Arqueología de la violencia* (2012-2013).

Como vemos en este otro mapa de Tavares, muchos de esos lugares están hoy deforestados (marcados en rosa) o son zonas de actividad extractiva por parte de petroleras (en amarillo). Las cruces rojas revelan masacres.

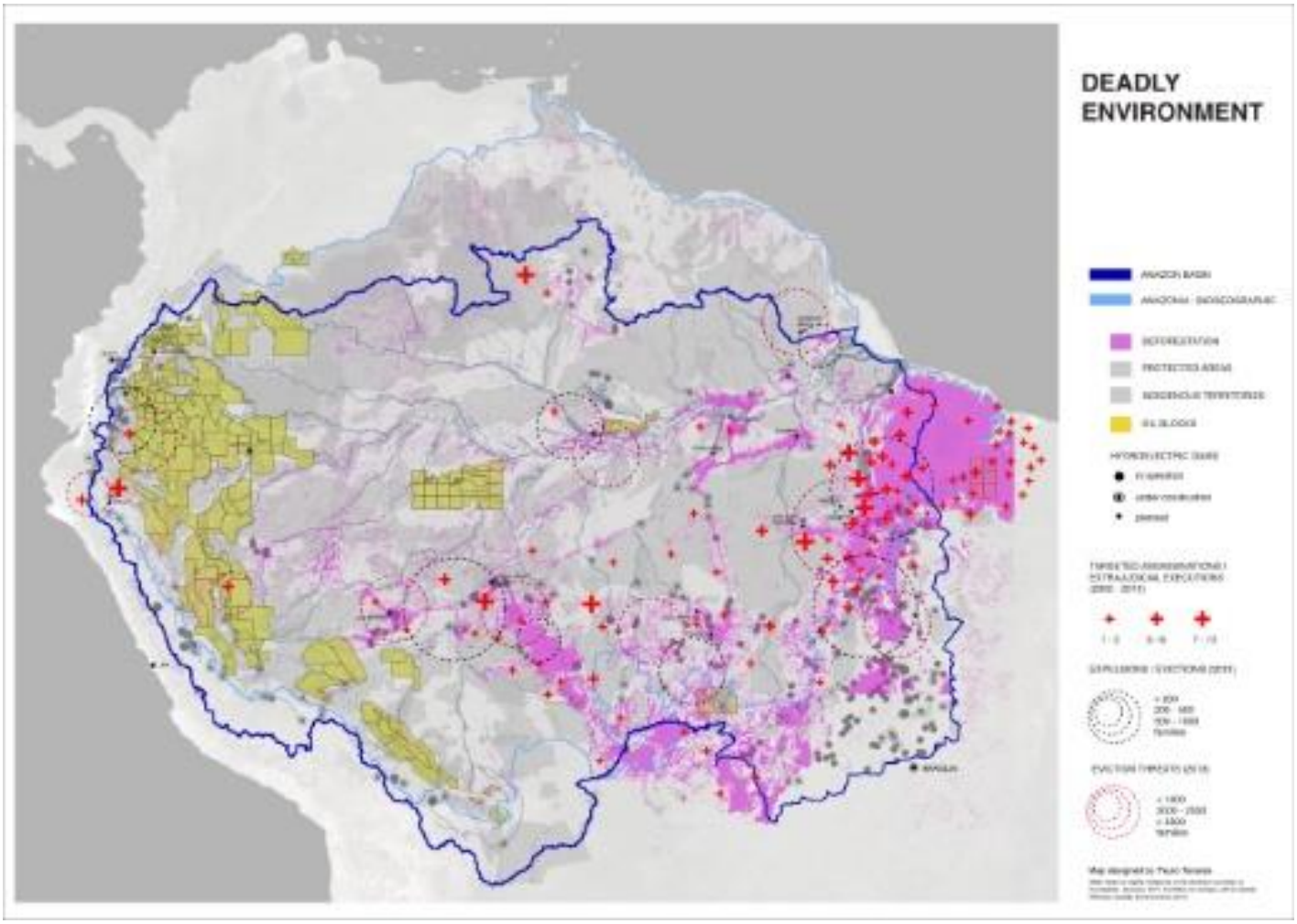


Fig. 4. Paulo Tavares, del proyecto *Arqueología de la violencia* (2012-2013).

En este proyecto, Tavares se apropia de tecnologías y visualidades usadas normalmente por esas mismas empresas e instituciones tecnocientíficas que a su vez se apropian del medio ambiente para extraer de él todos los recursos posibles. Esta cultura visual (que incluye fotografía satelital digital, mapas, gráficos, simulaciones virtuales, etc.) precisamente incide en la idea capitalista y antropocéntrica del dominio humano sobre la naturaleza. Sin embargo, y paradójicamente quizá, el trabajo de Tavares

rescata las inscripciones, historias y memorias de la selva mediante esta arqueología de la violencia genocida y ecocida.

2. La naturaleza es un campo de batalla

Generalmente, el medio ambiente es considerado un terreno ajeno a las relaciones de fuerza y poder sociales. Sin embargo, y como hemos visto ya, en la medida en que es construido por políticas públicas y privadas, tanto el capitalismo como el Estado-nación influyen en su configuración (Keucheyan, 2016: 26). Por tanto, la naturaleza es un campo de batalla.

Henri Lefebvre consideraba el espacio como producto de los procesos y relaciones sociales. Y en esta misma línea Rosalyn Deutsche considera también el espacio como político, inseparable de las relaciones sociales, desiguales y conflictivas, que estructuran sociedades específicas en momentos históricos específicos; para ella, todos los espacios están construidos y estructurados por conflictos (cit. en Scott y Swenson, 2015: 2). Por supuesto, no escapan a estas dos definiciones los espacios naturales, que están profundamente influidos por el uso y abuso que de ellos hacemos, especialmente los seres humanos. En este sentido, por ejemplo, el etnobotánico William Balée considera que las selvas en realidad son "selvas culturales", puesto que son construcciones forjadas en el tiempo mediante interacciones entre dinámicas naturales y culturales (Springer y Turpin, 2017: 146).

Por otro lado, las transformaciones ambientales no son tampoco independientes de las luchas de clase, de género, o étnicas, o de las relaciones desiguales entre Norte y Sur (Demos, 2016: 37; Keucheyan, 2016).

El continuo crecimiento y desarrollo de las sociedades humanas es una pesada carga para los recursos planetarios – a saber, incremento exponencial de los niveles de consumo; demanda creciente de energía, alimentos y servicios; expansión de las comunicaciones internacionales, la movilidad y el comercio –, pero el cambio climático tiende a aparecer solamente como un subproducto colateral del progreso, subproducto que pasa inadvertido, casi un efecto secundario accidental en un inexorable camino hacia la mejora económica, social y cultural que perseguiría la humanidad en su conjunto (Brady, 2016: 116). Sin embargo, como ya he señalado, las geografías de distribución de recursos y de poder y las geografías de la explotación y la degradación son muy desiguales, y están histórica y estructuralmente ligadas a las violencias coloniales y a la expansión capitalista.

En palabras de Jorge Riechmann:

> La dinámica autoexpansiva del capital y el impulso de una tecnociencia que se despliega de forma parcialmente autónoma lanzan a las sociedades industriales a un violento choque contra los límites biofísicos del planeta: este es el fenómeno central en nuestra época. El extractivismo de esta civilización minera que han creado las sociedades industriales compromete nuestro presente y nuestro futuro. A pesar de todas las estrategias de las clases dominantes y los países enriquecidos para desplazar los impactos (hacia el futuro, hacia los países empobrecidos, hacia los sectores sociales desfavorecidos, hacia las mujeres, hacia los animales no humanos), estos no dejan de agravarse y hacerse

> presentes en forma de enfermedades evitables, hambre, conflictos de todo tipo y una devastación ecológica generalizada. El horizonte del *business as usual* es el ecocidio – que no puede sino venir acompañado de genocidio (2016: 12-13).

La colonización de la naturaleza, que muchos sitúan en los principios cartesianos ilustrados del dualismo entre el mundo humano y el no-humano, situó el mundo no-humano como objetualizado, pasivo y separado del humano, y elaboró una comprensión racionalizadora, extractiva y disociada que estructuró las relaciones entre las personas, las plantas y los animales. La naturaleza ha sido colonizada tanto conceptualmente como en la práctica. Para controlar y maximizar las posibilidades de su explotación, se han llevado a cabo numerosos y complejos modelos de racionalización burocrática, de control científico y tecnológico, de dominación militar, de integración en la economía capitalista en constante expansión y de sistematización legal (Demos, 2016: 14). Este control y dominación de la naturaleza ha sido el objetivo de la "ciencia del imperio". Por tanto, si la naturaleza (y en general el mundo no-humano) ha sido colonizada (como sabemos que han sido también los pueblos y los cuerpos) cada vez más autores proponen que tenemos que de-colonizarla, si queremos que la lucha contra el cambio climático y la degradación ambiental sea justa y efectiva.

En este sentido, hay un debate que me gustaría traer aquí muy brevemente, y es el del antropoceno. Oficialmente aún vivimos en el holoceno, pero desde comienzos del siglo XXI cada vez más voces en el ámbito científico se han sumado a la propuesta de establecer una nueva época geológica, en la que estaríamos viviendo ahora, llamada antropoceno. Esto está aún siendo estudiado por la Comisión Internacional sobre Estratigrafía. En cualquier caso, el antropoceno marcaría una época definida por el impacto de la humanidad sobre los ecosistemas de la tierra. Es decir, los seres humanos seríamos una fuerza geológica, capaz de cambiar físicamente el planeta.

No hay aún un acuerdo final sobre cuándo habría comenzado el antropoceno, algunos proponen que con la introducción de la agricultura, otros que con la colonización de América, otros que con la revolución industrial, y un grupo creo que más nutrido propone que comenzó después de la Segunda Guerra Mundial, con la llamada Gran Aceleración (del crecimiento de la población y de la actividad económica). De hecho, algunos biólogos afirman que los seres humanos alcanzaron a mediados del siglo XX una tasa de reproducción biológica más cercana a la de las bacterias que a la de los primates. Este crecimiento poblacional ascendente comienza a partir de que se consigue fijar el nitrógeno del aire a través de un proceso químico. Este proceso (de Haber-Bosch) produce nitratos y amoniaco, que son fundamentalmente utilizados en fertilizantes.

Contra el concepto de antropoceno hay autores, como TJ Demos (2016), que señalan que el término favorece ideológicamente la financiarización neoliberal de la naturaleza, las políticas económicas antropocéntricas y el modelo de la geoingeniería como el mejor para resolver el cambio climático. Y por tanto el término sostendría la violencia ecocida, al mismo tiempo que borraría toda desigualdad y diferencia, culpando a toda la humanidad por igual de los modelos económicos y políticos del capitalismo y el colonialismo que nos han traído hasta aquí.

Se han propuesto otros muchos términos para esta nueva época geológica, entre ellos el capitaloceno o el cthuluceno. El capitaloceno sería la época geológica del capitalismo y sus dramáticos efectos en el medio ambiente, distribuidos de forma desigual. El cthuluceno, propuesto por Donna Haraway, toma su raíz del griego khthon, tierra, y busca lo opuesto: descentrar la atención de la actividad humana para perseguir el cambio. En cualquier caso, el debate sobre el antropoceno ha abierto nuevas vías interdisciplinares para re-pensar el impacto de los seres humanos sobre el planeta y nuestra relación con la naturaleza.

En esta línea de descentramiento de la atención en la actividad humana y de trabajo interdisciplinar se ha comenzado a construir en los últimos años una jurisprudencia de la tierra. Es decir, un marco legal que reconozca el derecho de la naturaleza a subsistir en un estado libre de prácticas humanas destructivas. Este movimiento aún es incipiente, pero en América se han llevado ya a cabo algunas iniciativas y juicios en este sentido, en los que han convergido movimientos indigenistas, activistas políticos, artistas "ecologistas", y teorías legales y filosóficas en torno al discurso de los derechos de la naturaleza. Estos distintos movimientos e iniciativas rechazan el antropocentrismo y el dominio humano sobre el medio ambiente, abogan por la mutualidad e integración como fundamento de la ecología, y reconocen formas complejas de agencia legal y política a las formas de vida no-humanas. Así, se otorga personalidad y derechos legales a agentes no-humanos, como la selva, los ríos o algunos primates. También se buscan marcos de reparación en los que se pueda responsabilizar a las industrias por el ecocidio que hasta ahora se ha considerado mera "externalidad" (Brady, 2016: 134-135).

El proyecto audiovisual y editorial *Selva Jurídica*, de Ursula Biemann y Paulo Tavares, de 2014, aborda estos temas [figs. 5-6]. Como describen sus creadores, *Selva Jurídica*

> navega por un paisaje fronterizo, las selvas vivas de la Amazonia occidental. Ubicada en la transición entre las tierras bajas del Amazonas y de la Cordillera de los Andes, esta zona limítrofe constituye una de las regiones con mayor biodiversidad del planeta, y desempeña una función vital en la regulación del clima global. Es además un área de gran diversidad etnocultural, que alberga numerosas naciones indígenas. Debajo de este vasto territorio se encuentran inmensos yacimientos de petróleo, gas y minerales, la mayoría de los cuales no han sido explotados hasta el día de hoy. En años recientes se han expandido las actividades de extracción a gran escala en la Amazonia occidental, impulsadas por la creciente competencia entre estados y corporaciones multinacionales por el control de estos recursos naturales estratégicos (Biemann y Tavares, 2014: 8).

Así, en 2011, después de años de luchas y resistencia sobre el terreno, el pueblo quechua de Sarayaku llevó ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos al estado de Ecuador por permitir a multinacionales el acceso a tierras comunales para que comenzaran los trabajos prospectivos en busca de petróleo. La Corte falló en favor del pueblo Sarayaku y finalmente los trabajos quedaron paralizados, pero los explosivos colocados por las compañías para sus prospecciones siguen aún en las tierras Sarayaku.

El libro de *Selva Jurídica* contiene documentación del trabajo de campo audiovisual, entrevistas, citas y referencias, y documentación externa sobre la zona y los procesos tanto jurídicos como extractivos

(especialmente cartografías, similares a las que ya hemos visto en otros proyectos de Tavares). El otro resultado o artefacto del proyecto, una vídeo instalación en dos canales, muestra entrevistas a los líderes indígenas y expertos en biodiversidad junto con panorámicas e imágenes de la selva. A lo largo de todo el proyecto, Biemann y Tavares vinculan estrechamente la degradación del Amazonas por la extracción de recursos con la amenaza del cambio climático.

Por su parte, el artista colombiano Abel Rodríguez, del pueblo Nonuya de la región del Caquetá, en la Amazonía colombiana, presenta sobre papel todo un acervo de conocimiento sobre el medio natural de su región. Y lo ha llevado este año hasta la Documenta.

Figs. 5-6. Ursula Biemann y Paulo Tavares, *Selva jurídica* (2014). Vistas de la instalación.

Por su parte, el artista colombiano Abel Rodríguez, del pueblo Nonuya de la región del Caquetá, en la Amazonía colombiana, presenta sobre papel todo un acervo de conocimiento sobre el medio natural de su región. Rodríguez tuvo que huir de su región por la violencia y llegó a Bogotá, donde comenzó a colaborar con la ONG holandesa Tropenbos, cuyo objetivo es estudiar y preservar la selva tropical. La formación tradicional de Abel como "el nombrador de plantas" se entrelazó con metodologías de investigación académica y científica. Sus trabajos permiten aproximarse a la botánica indígena dejando ver la gran diversidad de especies de la selva, sus atributos, sus usos, su ubicación, su estacionalidad y las relaciones ecológicas y simbólicas que tienen con animales y humanos.

Según cuenta José Roca (2017), el artista trabaja de memoria y siguiendo tradiciones orales y saberes ancestrales. Sus "láminas botánicas" incluyen información escrita sobre las plantas (cuándo y dónde crecen, cuándo florecen, sus colores, etc.) tanto en su lengua materna, el Muinane, como en español. Por ejemplo, *El ciclo anual del bosque de la vega* [fig. 7] es un calendario que va marcando los cambios

en la selva a lo largo del año, mientras que *El árbol de la vida y la abundancia* [fig. 8] cuenta la historia de la creación de la selva y el origen del mundo, pues es el inicio de todo lo comestible.

Fig. 7. Abel Rodríguez, *El ciclo anual del bosque de la vega*.

Fig. 8. Abel Rodríguez, *El árbol de la vida y la abundancia*.

Desde que sus dibujos fueron incluidos en 2008 en la exposición *Historia natural y política* en el Museo Botero de Bogotá, su obra ha viajado por América y Europa, llegando en 2017 a exponerse en la Documenta 14. No obstante, como cabría esperar, Abel no se considera a sí mismo un artista contemporáneo. De hecho, el dibujo es un medio del que Abel se habría apropiado para nombrar de otra manera y mostrar su conocimiento en el contexto occidental, pues en el mundo indígena los saberes generalmente se transmiten de forma oral.

3.Ecologías Políticas

Hasta aquí hemos visto ejemplos de obras que, de diferentes maneras y con distintas estrategias formales y estéticas, inciden en la necesidad de re-pensar nuestro impacto en la naturaleza y nuestra relación con ella (entiéndase, con todo el mundo no-humano). Son también obras en las que comenzamos a ver cómo diferentes disciplinas o tradiciones se entrelazan. En esta dirección se mueve la propuesta de la ecología política (o las ecologías políticas, pues hay numerosas definiciones).

Siguiendo a TJ Demos, defino la ecología política como una serie de aproximaciones al medio ambiente que, aunque potencialmente divergentes, insisten no obstante en que las preocupaciones ambientales son inextricables de las fuerzas sociales, políticas y económicas (Demos, 2016: 7). Así, las prácticas artísticas comprometidas con el medio ambiente en esta línea de la ecología política tienen el doble potencial de replantear las políticas ecológicas y de politizar la relación del arte con la ecología (Demos, 2016: 8). Las posiciones contemporáneas de las prácticas estéticas "ecologistas" difieren de prácticas anteriores en que tratan de evitar la primacía de la dimensión estética (experimental y/o perceptiva) favoreciendo ante todo prácticas ético-políticas (Demos, 2016: 11).

Coincido de nuevo con TJ Demos cuando afirma que algunas de las prácticas artísticas más ambiciosas e interesantes hoy son las que tienen una perspectiva interseccional de las políticas estéticas, mediante la cual ya no se prioriza la experiencia en el cubo blanco sino que emergen próximas al trabajo de campo, a las pedagogías críticas, a la movilización política, y a la colaboración y solidaridad con la sociedad civil (Demos, 2016: 13).

4. La (in)visibilidad del desastre

Timothy Morton (2013) define el calentamiento global como un "hiperobjeto", imperceptible en su conjunto pero legible a través de las muchas huellas que va dejando. Este hiperobjeto tiene una temporalidad rara, puesto que entra y sale de la temporalidad propia del ser humano, y por eso aparece siempre eclipsado en nuestro campo de visión.

La cuestión de la (in)visibilidad del cambio climático, o de la visibilidad apocalíptica de algunas de sus huellas, es un problema de primer orden en el campo de lo visual. Normalmente los científicos representan el cambio climático con secuencias temporales. En su belleza, estas visualizaciones nos mantienen a distancia de cualquier experiencia visceral o corporal de los efectos del cambio climático. Como afirma Nick Axel (2017), los retos ambientales son también retos de representación: la dificultad de visualización de la inestabilidad climática a la que nos lleva el calentamiento global presenta importantes obstáculos para la acción colectiva necesaria, y complica la resonancia política de sus

efectos. Podríamos decir, sencillamente, que, si no lo vemos, no lo creemos. En nuestra cultura del espectáculo, es difícil por ejemplo poner el foco en los lentos cambios y acumulaciones invisibles que desestabilizan la atmósfera de nuestro planeta.

En el otro extremo estético y de visibilidad encontramos imágenes casi apocalípticas de paisajes destruidos por huracanes o incendios y de barrios inundados. Imágenes documentales y periodísticas que nos muestran algunas de las huellas (o zarpazos) del cambio climático, pero también imágenes salidas de la ciencia ficción sobre un futuro cercano nada prometedor.

Entonces, ¿cómo podemos re-pensar la representabilidad en tiempos de cambio climático?, ¿cómo pueden contribuir al cambio necesario la cultura visual y las prácticas artísticas y activistas? A groso modo, los creadores visuales realizan en sus prácticas artísticas en línea con la ecología política innumerables aproximaciones a la intersección de las preocupaciones ecológicas, desde el vídeo y la fotografía, desde el documental, el ensayo, el dibujo, la presentación de evidencia forense, de mapas, textos y otros testimonios, desde la representación de luchas indígenas, desde el recuento de lugares en riesgo, o dando detalles sobre acuerdos de multinacionales que ponen en peligro lugares y comunidades, desde la investigación histórica, incluso también desde la alegoría. O exponiendo las prácticas ecocidas y sus costes humanos, animales y ambientales. Como vemos, hay numerosas estrategias formales y mediáticas.

Fig. 9. Ursula Biemann, *Deep Weather* (2013), still del vídeo.

Ursula Biemann, que ha reflexionado en su práctica audiovisual sobre este debate concreto, propone como estrategia de representación del cambio climático un realismo que atienda a dinámicas intra-biosféricas. Para lograr esto, el gesto crucial según Biemann es poner en relación sitios remotos a través de la atmósfera que lleva los gases de efecto invernadero: de una causa difusa a sus consecuencias palpables. Esto es lo que ella define como la condición planetaria contemporánea. Así, por ejemplo, en su ensayo audiovisual *Deep Weather* (2013), Biemann conecta directamente la extracción de petróleo en los bosques boreales del norte de Canadá con las inundaciones, ciclones y la subida del nivel del mar en Bangladesh, donde la población construye como puede barreras físicas para contener el agua [figs. 9-10].

Fig. 10. Ursula Biemann, *Deep Weather* (2013), still del vídeo.

5. Arte / Ecología / Política

La mayor parte de las prácticas artísticas que van en la línea de una ecología política abordan fundamentalmente dos actividades económicas absolutamente ligadas a la deforestación del planeta y a la contaminación tanto de la tierra y del agua como de la atmósfera. Me refiero a la extracción (de minerales y de petróleo, esencialmente) y a la agricultura industrial, especialmente en monocultivos de transgénicos, que está ejemplificada en el caso de la soja.

El extractivismo es la lógica fundamental del capitalismo para acumular tanto valor, como energía, nutrientes, trabajo y tiempo de las personas, de las tierras y de los otros seres vivos, sin ofrecer ninguna contraparte más allá de las externalidades que ya conocemos, es decir, la contaminación, los desechos, el cambio climático, la enfermedad y hasta la muerte.

Contra esta lógica numerosos artistas y colectivos se han levantado. Algunos, como vimos en el caso de Ursula Biemann y Paulo Tavares, circulan sus artefactos visuales en publicaciones y exposiciones, y dan acceso a sus investigaciones en diversas webs, más o menos especializadas. Otros optan por unirse a movimientos sociales, como podría ser el caso reciente de Standing Rock y su movilización sobre el terreno para frenar la construcción de un gran oleoducto en Estados Unidos. Y otros optan por llevar la protesta al corazón del mundo del arte: las instituciones museísticas y su financiación. Es el caso, por ejemplo, del movimiento Liberate Tate en Londres o del colectivo Not An Alternative en Estados Unidos, que han llevado a cabo campañas mediáticas con bastante éxito para exponer el *artwashing* o el lavado de cara que muchas multinacionales petroleras realizan mediante la financiación de numerosas instituciones o proyectos de arte contemporáneo, ganando así una especie de "licencia social" para seguir contaminando (Demos, 2017).

En ambos casos, la cuestión fundamental sería cómo movilizar formas colectivas de acción directa, a través de la creación visual, con el objetivo de conseguir transformaciones, y cómo conseguir que esto se sostenga en el tiempo. Que son fundamentalmente las grandes preguntas del arte político.

Y aunque las respuestas siguen abiertas, creo que la mayor enseñanza en este sentido que podemos sacar de las prácticas político-ecológicas que estoy mostrando aquí es la construcción de alianzas entre los creadores visuales y otros colectivos como científicos, activistas, comunidades indígenas y públicos diversos.

Como sabemos, en las últimas décadas el mundo del arte contemporáneo ha construido espacios fluidos en los que teoría y práctica artística interactúan. Aún más, el activismo social ha penetrado también los espacios expositivos. Hal Foster (2001) sostiene que, en las últimas décadas del siglo XX, se ha dado un "giro etnográfico" en el arte a raíz del cual ha surgido un nuevo paradigma: el del artista como etnógrafo. Así, parafraseándolo, podríamos decir que el académico como curador, el artista como crítico y como activista, y el activista como artista circulan y se intersectan en el campo del arte. Por otro lado, como sostiene Néstor García Canclini, hoy los artistas también salen de los museos para insertarse en redes sociales; de esta forma, se presentan ya no sólo como artistas sino también como investigadores y pensadores que, además, desafían los consensos antropológicos y filosóficos sobre diferentes cuestiones sociales (2010: 29-47); al mismo tiempo, numerosos actores de otros campos y disciplinas se comprometen con el mundo del arte a través de la curaduría o de la intervención artística en espacios públicos: así, "las artes se reconfiguran en una interdependencia con esos procesos sociales, como parte de una geopolítica cultural globalizada" (García Canclini, 2010: 41). Aunque, como vimos, Foster sostiene que el giro esencial en el arte de las últimas décadas es el etnográfico, para García Canclini, no obstante, el giro fundamental es el transdisciplinario (que se da no sólo en las artes sino también en las ciencias). Este giro "configura una situación de saber en la que entran en conflicto el análisis sobre procesos estéticos que realizan las ciencias con experimentaciones desarrolladas por

artistas y con las situaciones interculturales de circulación y recepción" (García Canclini, 2010: 46). La ecología y el activismo ecológico no se han quedado fuera de estas dinámicas.

Otro ejemplo. Desde los años noventa, el colectivo artístico y activista argentino Ala Plástica ha trabajado en torno a los hábitats y las formas de vida tradicionales a lo largo de la cuenca del río Paraná, tratando de enfrentar la expansión de la economía transnacional y transgénica en la región. Este colectivo, conformado hoy por Alejandro Meitin y Silvina Babich, colabora en sus diferentes proyectos con muchos otros grupos, tanto procedentes del mundo del arte, como del activismo y de las ciencias ambientales, y también con las comunidades de los lugares en los que trabajan.

El trabajo de Ala Plástica se fundamenta en la convicción de que,

> a través de herramientas artísticas, es posible investigar, crear y transportar conocimientos, memorias y visiones, de una persona a otra, de una generación a otra, de un sitio a otro y que es posible expandir y unir un nuevo territorio que dé cuenta del imaginario y los desafíos político-económicos que el medio ambiente pone en acción, de su entramado cultural y social, y del espacio de lo común que configura (Atención Flotante, 2015: 4).

En el proyecto *Atención Flotante* de 2015, Ala Plástica invitó a diversos colectivos artísticos, entre ellos la plataforma La Dársena, formada por Eduardo Molinari y Azul Blaseotto. Tras una serie de encuentros, jornadas de visitas y trabajo de campo, el proyecto tuvo como resultado tres publicaciones de investigación con herramientas artísticas, como el propio proyecto las define, en las que se proponen ejercicios colectivos de memoria e imaginación política en contexto. En la primera publicación realizada se plantean los problemas detectados en el área, a saber: las consecuencias de las lógicas extractivas: migración, desplazamientos forzados, violencia institucional, conflictos urbanos, y se explica el proceso de trabajo:

> durante 2014, artistas argentinos e internacionales que trabajan en prácticas territoriales fueron invitados a desarrollar un programa de 2 semanas que consistió en andar juntos por ecosistemas litorales para mapear conflictos y controversias en fusión con el contexto local, guiados por la idea de producción colectiva (*Idem*).

Conflictos que en los últimos años tienen que ver sobre todo con la expansión del monocultivo de la soja y las prácticas de fumigación de los campos desde el aire, que tantos problemas de salud pública están causando en la población de la zona. Así,

> [s]e desplegaron acciones nómadas expandidas y estrategias dialógicas ligadas a los contextos sociales a lo largo de 400 km en el área que comprende la franja derecha del río Paraná y del río de la Plata y que incluye los humedales del delta paranaense, el estuario del río de la Plata y los centros urbanos del Gran BsAs, el Gran La Plata y el Gran Rosario. (…) El colectivo compartió sus experiencias en reciprocidad con pobladores de la zona, centros culturales, movimientos sociales, referentes de las comunidades, agricultores, cooperativas, organizaciones socio-ambientales, maestros, estudiantes y profesionales de arquitectura, agronomía, derecho, urbanismo, entre otros. El plan tuvo como objetivo promover herramientas y acciones orientadas a desarrollar una nueva imaginación ambiental y geopolítica (*Ibidem*: 12).

Como cuenta Brian Holmes (2015), uno de los participantes internacionales del proyecto, más que un proyecto, se trató de una experiencia, de entrar en un sistema dialógico en busca de nuevas formas de resistencia y de habitar el espacio. Los resultados, las publicaciones, son más reflexiones teóricas que investigaciones estéticas, pero han servido a los participantes, por un lado, para establecer redes y conexiones entre ellos y, por otro, como fuente de documentación para proyectos posteriores.

Eduardo Molinari, artista y participante argentino en *Atención Flotante*, lleva desde 2008 trabajando con herramientas artísticas en los territorios de la conocida como República Unida de la Soja. Escribe Molinari:

> ¿Qué nos obliga a ver el modelo extractivista? La República Unida de la Soja es una suerte de ameba verde multiforme, una ficción territorial bien real que agrupa porciones de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Brasil, y se encuentra hasta hoy en constante expansión. Pero más aún ¿qué nos obliga a no ver, que cubre el extractivismo con su manto tóxico? Pensar una cultura transgénica, un teatro del desmonte y la fumigación, es pensar un lenguaje artístico que nos permita percibir y tomar conciencia de que la maquinaria del agronegocio articulada con el poder financiero imponen un régimen de sensibilidad basado en la ceguera, un orden social fundamentado en todo aquello que somos obligados a no ver (2017).

Molinari ha realizado distintos proyectos en torno a este tema. Generalmente trabaja con collages realizados a partir de diversos materiales documentales, tanto de archivo como de medios de comunicación, hasta material propio de sus viajes y trabajo de campo. Como ejemplo de esta estrategia traigo la instalación titulada *Sojacracia*, de 2016 [fig. 11]. Los collages de Molinari construyen discursos a partir de la acumulación y conexión de momentos o elementos, a veces en apariencia muy alejados entre sí, que el artista va acumulando a lo largo de los años y sobre los que reflexiona a partir de diversos catalizadores. En este caso la sojización, las fumigaciones de agrotóxicos sobre la población, y las políticas económicas neoliberales.

Fig. 11. Eduardo Molinari, *Sojacracia* (2016). Vista de la instalación.

Por otra parte, en 2017 Molinari llevó a cabo un proyecto nuevo: una conferencia performática titulada *El manto*, en colaboración con los antropólogos Gabriela Polischer y Carlos Masotta, en el Teatro Nacional Cervantes [fig. 12]. En este proyecto se leyeron diversos escritos teóricos de los tres participantes, junto con fragmentos de entrevistas, al tiempo que se proyectaban imágenes del archivo del artista (algunas de las cuales aparecen en *Sojacracia*).

Fig. 12. Eduardo Molinari, Gabriela Polischer y Carlos Masotta, *El manto* (2017).

6. ¿Y Los animales?

Decolonizar la naturaleza significa también, como ya señalé, trascender el antropocentrismo.

Autores como Bruno Latour, Donna Haraway o TJ Demos hablan de la necesidad de construir un mundo común en el que las entidades no-humanas estén integradas en una nueva comunalidad y formen la base de una organización social, política y económica post-antropocéntrica (Demos, 2016: 19).

En esta línea, me gustaría plantear finalmente una cuestión de fondo: ¿son los otros seres vivos únicamente objetos para nuestro uso, asimilables a máquinas sobre las cuales pueden ejercer sus destrezas los ingenieros? Como plantea Jorge Riechmann, si rechazamos esta idea y concebimos a los seres vivos como fines en sí mismos, debería estarnos vedada toda explotación de los mismos (2016: 112).

Dos proyectos expositivos recientes abordan esta cuestión. Los mencionaré muy brevemente.

El *Museo de la No-Humanidad*, de las finlandesas Terike Haapoja y Laura Gustafsson, está recorriendo Europa desde 2016. Esta exposición itinerante muestra la historia de la distinción entre los animales humanos y los no-humanos, y cómo esta frontera imaginaria ha servido como herramienta de opresión tanto de seres humanos como de seres no humanos. Esta historia, para las artistas, se entrelaza con la historia humana de la esclavitud, la opresión y el genocidio, así como con el abuso de la naturaleza y los otros animales. Allí donde se expone, el Museo se complementa con un programa de actividades y conferencias en torno a estos asuntos.

La instalación titulada *Ape Law*, de Forensic Architecture en colaboración con el colectivo FIBAR (del que forma parte el juez español Baltasar Garzón), se ocupa de la violencia humana sobre otras especies animales a partir del caso de Sandra, la primera orangután del mundo en ser considerada sujeto de ley (y no objeto), y por tanto quedar bajo el paraguas de los derechos humanos, tras el fallo de una corte argentina en 2015. La instalación presenta documentación en la línea de la arqueología forense (y los sistemas de cartografía que ya vimos en el trabajo de Tavares) y otros documentos y recursos visuales, y plantea que tanto las plantaciones de palma como los fuegos que se utilizan para allanar el terreno a estas plantaciones deben ser reconocidos como masacres contra los orangutanes que viven en las selvas tropicales.

7. A modo de conclusión

Este texto busca ofrecer una primera aproximación a estos asuntos, sin ambición de exhaustividad. Existen otros muchos proyectos artísticos en la línea de la ecología política que aquí planteo, que deberán ser analizados en profundidad y sistematizados por teóricos e investigadores en el futuro próximo, para que, entre todos, podamos construir un marco capaz de dar cuenta de las estrategias y problemáticas (tan urgentes para el planeta) que este tipo de obras abordan.

Como hemos visto, en las últimas décadas los conflictos y prácticas ecocidas que asolan nuestro medio ambiente han preocupado a numerosos artistas. Estos, además, han optado en muchas ocasiones por trabajar codo con codo con activistas, científicos y población afectada, avanzando, de esta manera, en un tipo de prácticas artísticas interseccionales. Esta es, quizá, la función social y política más importante que tiene el arte en el siglo XXI: señalar, mostrar y denunciar cómo estamos llevando a nuestro planeta al colapso y, en la medida de lo posible, hacer del arte contemporáneo una herramienta del cambio necesario.

Referências

ATENCIÓN FLOTANTE: Geopolítica, año 1, n. 1, agosto de 2015.

AXEL, Nick *et al*. "Editorial", en: *Accumulation,* e-flux Architecture, 27 marz. 2017. Disponible en: <http://www.e-flux.com/architecture/accumulation/100048/editorial/>. Acceso en octubre de 2017

BIEMANN, Ursula; TAVARES, Paulo. *Forest Law – Selva jurídica*. Michigan: Eli and Edythe Broad Art Museum, 2014.

BRADY, James (ed.). *Elemental – an arts and ecology reader*. Manchester: Gaia Project Press, 2016.

CRARY, Jonathan. *24/7*. Barcelona: Ariel, 2015.

DEMOS, T.J. The great transition: The arts and radical system change". In: *Accumulation,* e-flux architecture, 27 marz. 2017. Disponible en: <http://www.e-flux.com/architecture/accumulation/122305/the-great-transition-the-arts-and-radical-system-change/>. Acceso en octubre de 2017

DEMOS, T.J. *Decolonizing nature. Contemporary art and the politics of ecology*. Berlín: Sternberg Press, 2016.

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

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores, 2010.

HOLMES, Brian. Art and political ecology. Toward the New World. In: *Springerin*, n. 1, 2015. Disponible en: <https://www.springerin.at/en/2015/1/kunst-und-politische-okologie/>. Acceso en octubre de 2017.

KEUCHEYAN, Razmig. *La naturaleza es un campo de batalla. Ensayo de ecología política*. Madrid: Clave Intelectual, 2016.

KLEIN, Melanie. *This Changes Everything*. Londres: Penguin Books, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tenerife: Melusina, 2011.

MOLINARI, Eduardo. El manto. Nuevas noticias de la República Unida de la soja, conferencia performática, 2017. Documento cortesía del artista.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects. philosophy and ecology after the end of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

RIECHMANN, Jorge. *¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista? Para una crítica del mesianismo tecnológico*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2016.

ROCA, José. Abel Rodríguez. In: *documenta 14: Daybook*, 2017. Disponible en: <http://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-rodriguez>. Acceso en octubre de 2017.

SCOTT, Emily E. y Swenson, Kirsten (eds.). *Critical Landscapes. Art, space, politics*. Oakland: University of California Press, 2015.

SPRINGER, Anna-Sophie y Turpin, Etienne (eds.). *The word for world is still forest*. Berlín: K. Verlag, 2017.

Notas

[*] Elena Rosauro es investigadora postdoctoral en la Universidad de Zurich, Suiza (UZH), asociada al proyecto "Contested Amnesia and Dissonant Narratives in the Global South: Post-conflict in Literature, Art, and Emergent Archives". Una versión de este texto fue presentada en la conferencia de clausura del V Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos "Visualidades contemporáneas: pos/modernidad/trans", celebrado en la sede de la Universidad Pablo de Olavide en Carmona (Sevilla, España), del 25 al 27 de octubre de 2017. E-mail: elena.rosauro@gmail.com.

Artigo recebido em fevereiro de 2018. Aprovado em abril de 2018.