



**Citation:** Joaquín Barriendos, Gabriele Bizzarri, Stefano Tedeschi (2022) Cultura y crisis ambiental en América Latina. *Quaderni Culturali IILA* 4: 5-7. doi: 10.36253/qciila-2057

**Received:** July 15, 2022

**Accepted:** September 15, 2022

**Published:** December 15, 2022

**Copyright:** © 2022 Joaquín Barriendos, Gabriele Bizzarri, Stefano Tedeschi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

JB: 0000-0002-9034-6990

GB: 0000-0001-9835-9449

ST: 0000-0001-8753-3536

## Introducción: Cultura y crisis ambiental en América Latina

JOAQUÍN BARRIENDOS<sup>1</sup>, GABRIELE BIZZARRI<sup>2</sup>, STEFANO TEDESCHI<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Instituto Nacional de Bellas Artes de México

<sup>2</sup> Università di Padova

<sup>3</sup> Sapienza Università di Roma

joaquinbarriendos@comunidad.unam.mx; gabriele.bizzarri@unipd.it; stefano.tedeschi@uniroma1.it

La gravedad de las crisis ambientales globales y su impacto en el continente americano han provocado una renovada atención hacia la relación sobre la presencia del género humano en el ambiente natural. El pensamiento y las artes latinoamericanas han producido obras de gran relevancia, en diálogo con movimientos parecidos presentes en el resto del mundo, con el objetivo de conjugar la reflexión con acciones políticas y sociales ya presentes en muchas regiones latinoamericanas. Este número de *Quaderni Culturali* quiere ofrecer un conjunto de textos críticos para mostrar cómo el arte, en su conjunto, ha respondido a la necesidad de reconfigurar la relación entre creación artística, pensamiento crítico y medio ambiente. Los artículos seleccionados cubren una amplia gama de temáticas y áreas culturales, con una especial atención hacia la materialidad de las problemáticas ambientales.

En su artículo Paula Aguilera describe las obras de cuatro artistas contemporáneos, tres de ellos colombianos, cuya producción simbólica expresa las complejas y dialécticas relaciones entre el ecosistema amazónico y el mundo urbanizado, con la intención de superar los enfoques dicotómicos y resaltar, en cambio, las reciprocidades e interdependencias. El primer foco de atención es sobre Ursula Biemann (1955), artista suiza que utiliza un enfoque etnográfico para entrar en la intimidad con los pueblos indígenas y entender sus cosmovisiones. El artículo se centra en el proyecto *Devenir Universidad*, en el que estudiantes de la ETH de Zúrich, la Universidad Pontificia de Bogotá y representantes de la población Inga del Cauca colombiano se interrogan sobre el sentido y la utilidad de una Universidad en el corazón de la Amazonia colombiana. Este proyecto se presenta en detalle en el artículo “The Forest as a Field of Mind” que la propia Biemann ha publicado en este mismo número de la revista. El segundo artista analizado es Abel Rodríguez (1946), “sabio” del pueblo Nonuya, que destaca por su extraordinaria capacidad para representar la biodiversidad amazónica mediante el uso de refinadas técnicas artísticas. En este caso, la clave de la reciprocidad reside en la biografía y la sensibilidad del artista, que media la cultura ancestral

indígena de la que está impregnado a través de un código estético comprensible a nivel universal. En la poética visual de Jonier Marin (1946), el tercer artista analizado en el artículo, el encuentro entre el mundo urbanizado y la Amazonia se produce, en cambio, en el nivel del arte conceptual “concreto”, como lo define el autor, ya que supera la habilidad manual del artista y propone el objeto como símbolo en sí mismo. Un ejemplo de ello es la obra *Hylea*, una instalación que consiste en una superficie de tierra seca con la huella de un neumático y en la parte superior una guirnalda de plumas de arará, un ave amazónica vinculada a la prosperidad. Finalmente, la obra de Miler Lagos (1973), intercepta la relación entre lo moderno y lo amazónico a través del dispositivo, a la vez simbólico y temporal, del árbol. Un ejemplo de ello es la obra *Los árboles que nacieron antes de Cristo en las orillas del río Amazonas*, inspirada en las fichas ilustrativas y científicas de un botánico de principios del siglo XIX: el asombro ante el origen milenario de la flora amazónica se reproduce en una obra que recrea las líneas de la corteza de los árboles a través de una escultura de papel comprimido, con una inversión del proceso (del papel al árbol) densa de significados políticos y culturales.

En *The Forest as a Field of Mind*, la artista suiza Ursula Biemann, que ya hemos mencionado, explora la relación entre el video, la instalación y la selva, entendida ésta última como memoria intercomunitaria y repositorio cognitivo. En su artículo, Biemann describe el proceso de producción de tres de sus trabajos (*Forest Law*, *Forest Mind* y *Vocal Cognitive Territory*), una trilogía de videos multicanal enmarcados dentro del proyecto Devenir Universidad. Como nos explica la propia Biemann, esta universidad indígena opera como un archivo vivo en el sur de Colombia, concebido por un grupo diverso de científicos indígenas, antropólogos, artistas, arquitectos, planificadores del territorio y miembros del pueblo Inga con el objetivo de fortalecer la ecología de los saberes planetarios. En este artículo, la autora se pregunta por la capacidad que tienen tanto las imágenes como la propia cámara de video para sanar y resarcir el daño causado por la modernidad en el territorio y para suturar el daño infringido en la memoria ecológica de las comunidades al verse forzadas al exilio o al enfrentar su exterminio. A partir de estas preguntas, Biemann propone el uso de la *ficción colectiva* como sustituto de la crítica. En la misma línea, la autora se pregunta por la posibilidad de que el arte contemporáneo sirva para mediar las tensiones entre el conocimiento medioambiental ancestral y el racionalismo científico moderno, sugiriendo que la mediación estética y visual de los saberes indígenas contribuye a la descolonización de la episteme occidental.

Amelia Chávez Santiago propone, con un enfoque principalmente histórico, un estudio del contenido del pabellón de México en la Bienal de Venecia de 2015, donde los artistas Tania Candiani y Luis Felipe Ortega presentaron una obra conceptual desarrollada colectivamente titulada *Possessing Nature*. La obra responde a la propuesta del director artístico de la 56ª Bienal de Venecia, el nigeriano-estadounidense Okwui Enwezor, titulada *All the World's Future*, y se centra en el tema del agua y su relación con las ciudades, conectando Ciudad de México y Venecia, ambas construidas en entornos lacustres. Además, la obra presenta una estructura metálica en la que fluye el agua y que en su forma, y ángulos, recuerda el recorrido topográfico que el pabellón mexicano tuvo entre diferentes lugares de Venecia desde el momento en que México regresó al encuentro artístico internacional tras décadas de ausencia (2007) y el momento en que este país estableció su pabellón permanente en El Arsenal (2014).

En su contribución, Eduardo Jorge De Oliveira aborda el problema de la naturaleza como fábrica para la producción de alteridad y como territorio discursivo para la reinención permanente del salvaje americano. Para analizar este tema, el autor revisita uno de los temas más controvertidos de la antropología colonial: la relación entre la voz del informante aborigen y la escritura etnográfica. A partir de una revisión de diferentes propuestas –que van desde el proyecto *Writing Culture* de James Clifford y George Marcus a la escritura autoetnográfica transcultural de Mary Louise Pratt– el artículo propone lo que el autor llama una ‘hipótesis post-etnográfica’, la cual utiliza como estrategia para analizar la obra del artista Denilson Baniwa (Barcelos, Brasil). De la mano de esta hipótesis, en el artículo se analiza la manera en la que el artista –originario de Rio Negro y perteneciente al pueblo Baniwa– convierte el encuentro trasatlántico en una suerte de invasión alienígena, a partir de la cual narra los procesos de construcción del Brasil colonial y postcolonial. Caracterizada como un espacio ficcional extraterrestre, la floresta tropical amazónica adquiere la forma de un metadiscurso en el que las vanguardias modernistas, la antropofagia y el tropicalismo brasileño se presentan invertidos y fagocitados.

En su artículo Peter Krieger ofrece en cambio unas reflexiones sobre la función de la imagen en los discursos sobre las crisis ambientales contemporáneas determinadas por factores geológicos, fundamentales para la definición de una nueva época del Antropoceno. A partir de una instalación de arte contemporáneo del artista Luis Carrera-Maul en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA-UNAM) de Ciudad de México, se revisan las estrategias visuales elegidas para presentar un

acceso alternativo a la comprensión de la destrucción de la geomorfología por la hiperurbanización en la cuenca de México, en la megaciudad y sus aglomeraciones colindantes. La intervención geo-estética STRATUM realizada en verano/otoño de 2022, es un paisaje artificial compuesto por desechos cerámicos y unicel, además de cultivos de vegetación silvestre. En el texto se analiza la relación entre los elementos de la instalación en el diálogo constante con las diferentes disciplinas utilizadas, tanto de ciencias como de humanidades, con el objetivo de materializar una sinergia epistémica como única estrategia capaz de comprender el paisaje devastado del Antropoceno actual.

La contribución de Antonella Medici profundiza en uno de los temas claves de la ecocrítica en las artes visuales latinoamericanas, el problema de la mirada como práctica colonialista y extractivista. Para tratar este tema Medici se basa en la obra del artista peruano Daniel de la Barra, a la que se aproxima contrastándola con los modelos históricos que construyeron una mirada colonialista sobre el continente. Medici analiza entonces la relación que de la Barra establece con los grabados naturalistas y la pintura de paisaje de los artistas viajeros que recorrieron el continente durante los siglos XVIII y XIX, a partir de la cual se va proponiendo una *contravivualidad*, capaz de subvertir esos dispositivos históricos de representación. El artículo de Medici denuncia claramente el papel de la producción de las imágenes como cómplice de modelos extractivistas y de las estructuras del poder colonial, desde la colonia hasta nuestros días, mientras, por otro lado, valoriza la obra de de la Barra como modalidad de acción colectiva, ya que el trabajo artístico se ofrece como un lugar para poner en entredicho las dinámicas de poder entorno a la representación de la naturaleza, al mismo tiempo que permiten imaginar diferentes relaciones entre el sujeto y ésta.

El artículo de Ariadna Ramonetti propone en cambio un estudio del impacto ambiental del fenómeno extractivo en la zona urbana y periurbana de Monterrey, México, donde la industria cementera, activa en la región desde las primeras décadas del siglo XX, ha ido reformulando de manera imprevista el aspecto del territorio, pervirtiendo el equilibrio estático entre la montaña y la ciudad, los vacíos ‘naturales’ y los plenos antrópicos y produciendo un paisaje inédito, irreconocible que Mark Fisher podría tildar de ‘espeluznante’: de hecho, las fuerzas estafalarias liberadas por el afán de control y explotación total del Antropoceno –las fuerzas sin rostro del Capital, que la teoría contemporánea trabaja, en diálogo con la estética del terror, como una expresión contemporánea de Chthulhu– nos expulsan y “atrapan en ritmos, pulsiones, y patrones” que, paradó-

jicamente, nada tienen que ver con lo humano. Dentro de esa casuística caben de plano los panoramas derivados del procesamiento “terminal” de la roca en la Sierra Madre Oriental, tanto los espacios urbanos uniformemente cubiertos por una marciana pátina fina de concreto como el “espacio negativo” y “fuera de escala”, de oquedades abandonadas y estafalarios perfiles rotos de las canteras: panoramas enrarecidos, lugares perfectos para la estética de lo *weird* y lo *eerie* y que, sin embargo, han quedado totalmente normalizados para volverse funcionales a la necesidad del sistema. La serie fotográfica de Oswaldo Ruiz que aquí se presenta y analiza trabaja los territorios supuestamente familiares en el que el artista nació y creció como otras tantas ‘zonas’ alteradas, afectadas por un cataclismo indefinible y de agencia inidentificada, interceptando una genealogía funesta de la representación de los espacios que, cruzando la ciencia ficción postapocalíptica con el terror (desde el documento y el testimonio), evoca la tierra aniquilada de *The Colour out of Space* de Lovecraft y el área X de la trilogía narrativa de Jeff Van der Meer. Lamentando a la vez el definitivo ocaso de todo un sistema de signos originarios (el de las culturas antiguas que acostumbraban asociar a las montañas el límite intocable con lo sagrado) y el ominoso fracaso de una cultura ecológica superada, en palabras de Peter Sloterdijk, por la obsesión de “buscar suelo libre” para la “ilustración radical del mercado”, y la doble caída de “nuestro mundo muerto” –título de la colección de relatos *weird* de la escritora boliviana Lilia Colanzi–, el autor confía al arte el papel de ‘extraer’ de la radiografía descarnada de lo real un último escalofrío de empatía por “el grito de todas las criaturas olvidadas” en “la soledad infinita de un universo desquiciado y sin sentido”.

Finalmente, queremos agradecer al artista Alexander Pilis quien nos ha autorizado a utilizar una de las fotografías de su serie “El mundo al revés” como portada para éste número de la revista. Esta serie de fotografías realizada en la ciudad de Sao Paulo entre 1986 - 2019 nos muestra una imagen invertida de la vista que se tiene desde un punto elevado de la metrópolis brasileña. Este simple ejercicio de inversión de la imagen nos parece ejemplificador de las estrategias a las que las artes pueden recurrir no sólo para cuestionar su propia responsabilidad ecológica, y en este caso la del género del paisaje, sino que también nuestra posición frente a la naturaleza, más allá de la de un simple espectador distante.