

Diálogos visuales sobre el neoextractivismo. Obras situadas y conflictos ambientales en tres artistas mujeres contemporáneas

Visual dialogues on neoextractivism.

Situated works and environmental conflicts in three contemporary female artists

Cecilia Casablanca
CIAP-UNSAM/CONICET

Resumen

El modelo extractivo atraviesa la historia de nuestro continente desde los inicios de la colonización. A lo largo de estos siglos, los patrones de acumulación han considerado diversas modalidades basadas en el desarrollo de monocultivos distribuidos por regiones, la minería extractiva de metales y minerales, así como el uso masivo y sistemático de mano de obra barata. Desde el comienzo del siglo XXI, las reconversiones productivas tienen en cuenta nuevas actividades como el *fracking*, el agronegocio y la extensión de los desmontes con la consecuente pérdida de diversidad biológica y cultural. Frente a estas realidades, las producciones visuales han formado parte de las respuestas colectivas, desarrollando repertorios propios de resistencia y resignificación que en muchos casos evidencian, denuncian o recuperan desde la materialidad la crisis del modelo civilizatorio.

El objetivo del presente artículo es reseñar un conjunto de producciones artísticas contemporáneas vinculadas con la problemática del neoextractivismo a partir de presentar posibles diálogos entre las respuestas implementadas por tres artistas mujeres durante la última década: Marcela Magno, Diana Dowek y Dana Prieto.

A partir del análisis material de sus obras se busca reconstruir los contextos históricos y políticos de producción, revisando algunas de las exploraciones de las artistas a fin de visibilizar experiencias estéticas y políticas situadas. Desde la necesidad de incorporar a los análisis sobre el Antropoceno una perspectiva crítica local, el aporte intenta reflexionar sobre las especificidades que adquiere la configuración actual de respuestas visuales eco-poéticas, fundamentales a la hora de pensar mundos más justos y respetuosos de la biodiversidad.

Palabras claves: extractivismo; antropoceno; mujeres artistas; eco-poéticas

Abstract

The extractive model runs through the history of our continent since the beginning of colonization. Throughout these centuries, accumulation patterns have considered various modalities based on the development of monocultures distributed by regions, the extractive mining of metals and minerals, as well as the massive and systematic use of cheap labor. Since the beginning of the 21st century, productive reconversions consider new activities such as fracking, agribusiness and the extension of clearings with the consequent loss of biological and cultural diversity. Faced with these realities, the visual productions have been part of the collective responses, developing their own repertoires of resistance and resignification that in many cases show, denounce or recover from the materiality the crisis of the civilizing model.

The objective of this article seeks to review a set of contemporary artistic productions linked to the neoextractivist problem by presenting possible dialogues between the responses implemented by three female artists during the last decade: Marcela Magno, Diana Dowek and Dana Prieto.

Based on the material analysis of their works, it is sought to reconstruct the historical and political contexts of production, reviewing some of the artists' explorations in order to make visible political aesthetic experiences. From the need to incorporate a critical local perspective into the analyzes of the Anthropocene, the contribution refers to thinking about the specificities that the current configuration of ecopoetic and critical visual responses, fundamental when it comes to thinking more just and respectful worlds of the biodiversity.

Keywords: extractivism; anthropocene; women artists; ecopoetics

Introducción

El término Antropoceno para definir una nueva era geológica fue propuesto por el premio nobel Paul Crutzen en su artículo *La geología de la especie humana* (2002), aseverando la posibilidad de la convergencia de las ciencias naturales y las ciencias sociales post cartesianas en el análisis del significativo impacto global que las actividades humanas han tenido, y continúan teniendo, sobre los ecosistemas terrestres.

Sin embargo, este modo de nombrar se refiere a una categoría en disputa que plantea una serie de observaciones que relativizan su generalidad e indeterminación. Autores como Andreas Malm y Alf Hornborg (2014) alertan sobre la paradoja de que el creciente reconocimiento del impacto de las fuerzas societales sobre la biosfera sea expresado desde una narrativa de las ciencias naturales, lo que evidenciaría una preocupante ausencia de categorías centrales de las ciencias sociales como son la cultura y el poder en los análisis sobre el cambio de época. Para los autores, se trata de un tipo de relato que excluye los procesos globales de desigualdad y de extracción imperial, por lo que afirman que “no se puede explicar un cambio cualitativo tan novedoso en la historia como la producción industrial y el mercado mundial acudiendo a factores transhistóricos como las especies” (Malm y Hornborg, 2014, s/p). Este discurso, al ocultar los orígenes históricos y presentar la economía fósil dentro de condiciones inalterables, bloquea las posibilidades del cambio.

En sintonía, la antropóloga colombiana Astrid Ulloa (2017) advierte sobre la distancia entre los relatos globales ligados al cambio climático y las narrativas críticas latinoamericanas vinculadas con una conflictividad ambiental cuyo origen se debe buscar en los procesos de colonización y neocolonización, que requieren para su análisis de otras variables relacionadas con las estructuras sociales desiguales y los modelos de acumulación vigentes.

Históricamente, América Latina ha estado ligada a la explotación de recursos naturales, inserta en la división internacional del trabajo como proveedora de materias primas bajo un carácter dependiente. En ese marco, el extractivismo vinculado a la explotación de los bienes naturales iniciado con la matriz colonial se reconfigura hasta la actualidad bajo diversas variantes. Al comienzo del siglo XXI se observa una multiplicación de formas de extracción que supera la minería tradicional y las explotaciones de monocultivo. Se produce un avance sobre los territorios a partir de diferentes formas como la megaminería a cielo abierto, el *fracking* o fractura hidráulica –que permite la extracción de un tipo de hidrocarburo no convencional que se encuentra en las rocas a gran profundidad–, el agronegocio y las mega represas. Todas estas actividades comparten una lógica común asociada a un proceso descomunal de concentración de riqueza con base en la sobreexplotación de recursos naturales, cada vez más escasos, pero siempre orientados a la exportación (Svampa y Viale, 2020).

En ese contexto, Maristella Svampa (2016) señala que afirmar que la crisis ambiental es de origen antrópico no significa denegar su origen social ni minimizar una lectura en términos de desigualdades, de modelos de desarrollo y lógicas neocoloniales. La crisis socioecológica debe ser concebida desde una perspectiva transdisciplinaria y desde un discurso integral en términos de crisis civilizatoria. De hecho, para la autora, pensar las vías del Antropoceno desde América Latina nos ha habilitado la indagación sobre narrativas y experiencias colectivas que se nutren de valores éticos y relacionales, permitiéndonos acceder a otros conocimientos y otros modos de apreciación que interpelan todos los campos de la sociedad. Así, preguntarse sobre las formas de abordaje sensible que ha despertado la crítica situación busca contribuir no solo al modo en que se construyen las memorias disidentes sino, y fundamentalmente, los nuevos interrogantes que allí se develan.

El recorrido propuesto aspira a reflexionar sobre un conjunto de producciones visuales contemporáneas vinculadas con la problemática del neoextractivismo en nuestro país, con el objetivo de observar las diversas estrategias de producción, visibilización y sensibilización de la temática que asumieron las artistas durante la última década. El recorte que aquí se presenta se desprende de la investigación en curso para mi tesis doctoral referida a la problemática socioambiental en las prácticas artísticas contemporáneas y es una selección dentro de un corpus más extenso producido por artistas, en su mayoría mujeres, que trabajan en torno del tema del extractivismo y el neoextractivismo en la Argentina. Metodológicamente, las obras se abordan desde su materialidad, el relevamiento documental para el análisis de sus contextos expositivos y entrevistas realizadas a las artistas. Aquí se busca dar cuenta de las particularidades que muestran los trabajos de Marcela Magno, Diana Dowek y Dana Prieto, donde aparecen algunas tensiones entre el documento, la intencionalidad creativa y la

expresión. Se trata de obras particulares en contextos, territorios y condiciones determinadas, inseparables de la historicidad que les da sentido, y que por lo tanto nos obligan a aprehender sobre los procesos y acontecimientos en los que ellas se sitúan (Rouillé, 2017).

Cartografías de la depredación

Desde el año 2012, y hasta la actualidad, Marcela Magno ha venido desarrollando y complejizando su proyecto fotográfico *Land*, cuyo principal objetivo radica en hacer visible una cartografía de las zonas de extracción de recursos naturales, con particular atención en los minerales y sus desechos. De acuerdo con la artista visual, estas imágenes revelarían la evolución histórica del paisaje, la construcción política del territorio y evidenciarían el rol geopolítico de nuestro continente a nivel mundial (Magno, 2012).

En tanto convención cultural, a Magno le interesa construir los mapas contemporáneos que den cuenta de la continuidad histórica de América Latina como reservorio de recursos naturales y materias primas explotados por las grandes corporaciones transnacionales.

Graciela Speranza (2012) señala que, desde sus comienzos, la cartografía ha sido un instrumento de poder y dominación, donde paradójicamente el mapa se volvió la representación, a la vez, más abstracta y precisa de un lugar. Aprovechando sus características, aquí la operación se invierte: se utiliza un recurso existente producido por un sistema de información geográfico de acceso público de una compañía transnacional para señalar las marcas del saqueo mediante una circulación alternativa.

Las imágenes que componen el proyecto fueron construidas con mapas satelitales que revelan topografías de campos de extracción tomados de Google Earth, retocados digitalmente e impresos en gran tamaño y alta definición. Para su labor, la artista implementa un procedimiento minucioso que consta de un primer momento de investigación sobre aquellos lugares que resultan relevantes en la identificación de explotaciones a gran escala de bienes naturales. Allí realiza su localización, identificando la zona a cartografiar, y busca uno a uno aquellos algoritmos con los mejores píxeles de cada tramo de la imagen. Como si se tratara de hilvanar los retazos, mediante el programa *Photoshop* una manualmente cada *pixel* de la imagen perfecta a fin de leer nítidamente la superficie seleccionada, y es en este gesto que la artista efectúa una segunda operación de inversión al humanizar aquello originado tecnológicamente.

Dado que los mapas evidencian las profundas alteraciones territoriales, sociales y económicas, a Magno le interesa mostrar el resultado distópico en el que se transformaron las utopías de la modernidad, condensadas hoy en una realidad de colapso ambiental; pero, tal

como señala la artista, en tanto el documento actual es algorítmico, eso implica necesariamente una diferencia estética.

A partir del año 2010, cuando YPF informó el descubrimiento de gas de esquistos (*shale*) en la formación petrolera Vaca Muerta situada en la cuenca neuquina, la Argentina pasó a ser uno de los cuatro países en el mundo con reservas de petróleo no convencional con escala comercial.¹ Los intensos debates en torno del descubrimiento y sus implicancias reconocían posiciones que defendían la soberanía y el autoabastecimiento frente a aquellos que, por los niveles de tecnificación y los volúmenes de inversión requeridos, consideraban que solo podían ser hechos por grandes corporaciones transnacionales que iban en la dirección contraria a la alternativa soberana (OPS, 2014).

Dos años después, la Ley 26.741 de Soberanía Hidrocarburífera expropió el 51% de las acciones a Repsol YPF con el objetivo de tener un control mayoritario por parte del Estado nacional, y planteó no solo su explotación masiva, sino que entendió a los hidrocarburos no convencionales como el medio privilegiado para traccionar el conjunto de la producción. De acuerdo con Eduardo D'Elia y el Observatorio Petrolero Sur (2014), una vez más la perspectiva hegemónica identificaba los descubrimientos de *riquezas naturales* con la posibilidad de un enriquecimiento rápido o acelerado, profundizando la matriz energética actual mediante el uso de una técnica controversial y experimental como el *fracking* que, entre otras cosas, implica la disputa por el agua y el territorio para otras actividades productivas.

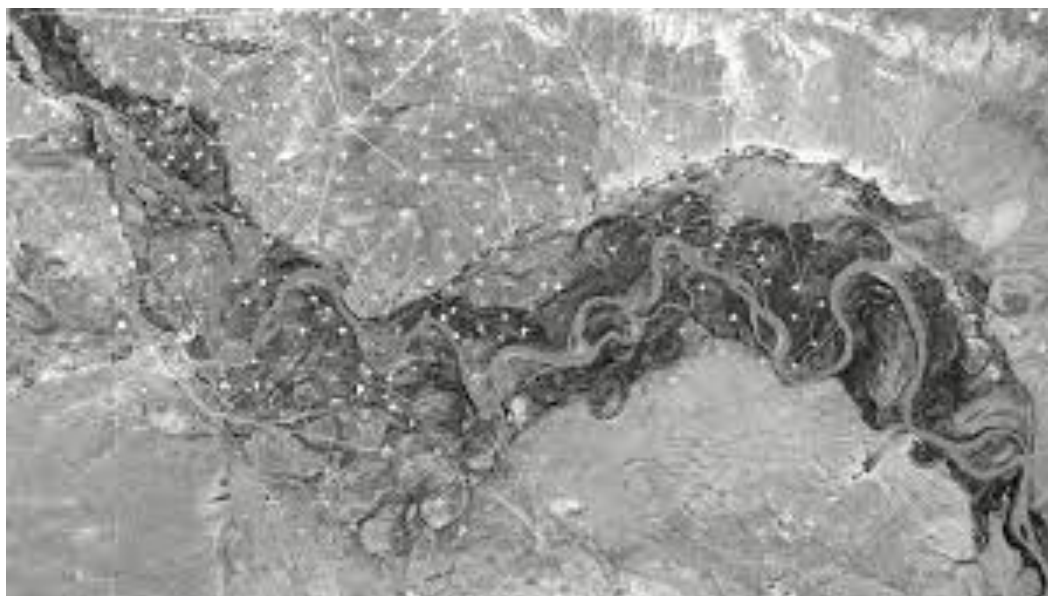
La puesta en agenda de esta problemática impactó en las motivaciones de la artista que para entonces residía en la provincia de Santa Cruz. De este modo, el proyecto que comenzó con el relevamiento de campos petroleros de la Patagonia, bajo la premisa de la identificación de áreas de explotación donde se pudieran evidenciar los rastros hechos por el hombre, luego se extendió a otras regiones de la Argentina y del mundo.

Desde una reivindicación de los recursos técnicos, a Magno le parecía importante exhibir aquellos fenómenos que fueran visibles solo a partir de los equipos fotográficos. Para la artista, la fotografía tiene la posibilidad de hacernos viajar en el tiempo, no solo como una máquina de construir memoria sino como un dispositivo con capacidad de cimentar el futuro a partir de los múltiples aprendizajes y los nuevos sentidos que esta construye en el presente.

Así, desde el cuestionamiento al concepto de construcción histórica del territorio, ponderó el uso de la cámara y el plano cenital, al tiempo que definió el paso al blanco y negro

¹ Los cuatro países que producen hidrocarburos de fuentes no convencionales a escala comercial son: Estados Unidos, Canadá, China y Argentina, que tiene su principal formación en la Cuenca Neuquina (Vaca Muerta) y en la cuenca del Golfo de San Jorge, en las provincias de Chubut y Santa Cruz. Recuperado de: El Patagónico, 26/12/2015. <https://www.elpatagonico.com/solo-cuatro-46-paises-petroleo-y-gas-no-convencional-lo-explotan-nivel-comercial-n1461080>.

que aplanan las figuras y manifiesta la relación entre la fotografía y el arte abstracto, entre el dibujo y la estética de los diagramas científicos (Magno, 2012); pero principalmente consideró el valor referencial de las imágenes fotográficas respecto de la existencia real del objeto y la consecuente pregunta sobre la verdad.



38°4'8.34"S | 67°49'16.56"O | 14 Ene 2012 | Impreso en Canson Baryta. Tamaño máximo de impresión: 160 por 68 cm.

En la medida en que la visión aérea del mundo definió un modo de percepción y representación del espacio diferente del heredado por la perspectiva monocular clásica, el punto de vista de los mapas satelitales recuperó algunas de las características inauguradas por las primeras fotografías realizadas en altura. Estas implicaron un nuevo tipo de vínculo entre el sujeto y el mundo, donde el punto de vista logró ser flotante, quedando suspendido y móvil.² Así, las posibilidades técnicas de las primeras décadas del siglo XX desplegaron paisajes terrestres transformados, depresiones o elevaciones apenas identificables, sin horizonte ni profundidad, que daban como resultado una visión achatada, geometrizada y abstracta. De acuerdo con Philippe Dubois (2008), estas transformaciones de la imagen en diversas texturas

² De acuerdo con Philippe Dubois, los años de 1914 a 1929 fueron de enormes desarrollos para las máquinas y las técnicas. Inventos como la aviación y los diversos instrumentos ópticos, modificaron sustancialmente la conciencia del espacio y el tiempo, desplegando renovados universos imaginarios y simbólicos, que dieron como resultado nuevas formas de pensar y ver.

y configuraciones cromáticas mostraban múltiples juegos de formas que requerían de una decodificación particular, al tiempo que desgarraban el tejido de lo real.³

Los cambios acontecidos con la aparición de la fotografía digital y su masificación llevaron a la pregunta por el lugar de la fotografía en el arte contemporáneo. La *postfotografía*, como denomina Fontcuberta (2016) al nuevo contexto y sus prácticas, normaliza la manipulación de las imágenes, donde el artista en el marco de la saturación alienta el reciclaje, la apropiación y la adopción que conlleva no poseer sino elegir imágenes entre aquellas ya existentes, y brinda la oportunidad de entender la realidad y sus tensiones mediante la ampliación de las herramientas disponibles para esa labor. De este modo, la incorporación de elementos lúdicos y el ensamble de imágenes que crean nuevas formas y realidades se suman a las estrategias utilizadas por la artista en proyectos como *Chenque* (2020-2021).

En el marco de una importante crisis política, social y económica desarrollada en la provincia de Chubut, cuya contracara es el largo proceso de resistencia y movilización popular frente a los intentos de ampliación de la matriz extractiva para la explotación de recursos energéticos sin el consenso social requerido, se multiplicaron las iniciativas culturales de sensibilización y difusión de la problemática.⁴ En tanto, durante la primera etapa de cuarentena obligatoria por la pandemia de COVID-2019, Marcela Magno fue invitada por el Archivo Tuna⁵ y el Proyecto Visitantes⁶ a participar de una plataforma online de trabajo colaborativo denominada *Hacia un Socialismo Topográfico*. La convocatoria se vinculaba con el cerro Check, emblema geográfico de la ciudad de Comodoro Rivadavia, que divide y atraviesa el enclave petrolero más importante de la Patagonia sur. El cerro, antiguo cementerio tehuelche, que remite a una presencia ancestral negada, es además el punto más elevado desde donde se puede tener una vista panorámica que permite mirar desde la altura y distinguir las áreas habitadas de aquellas explotadas.

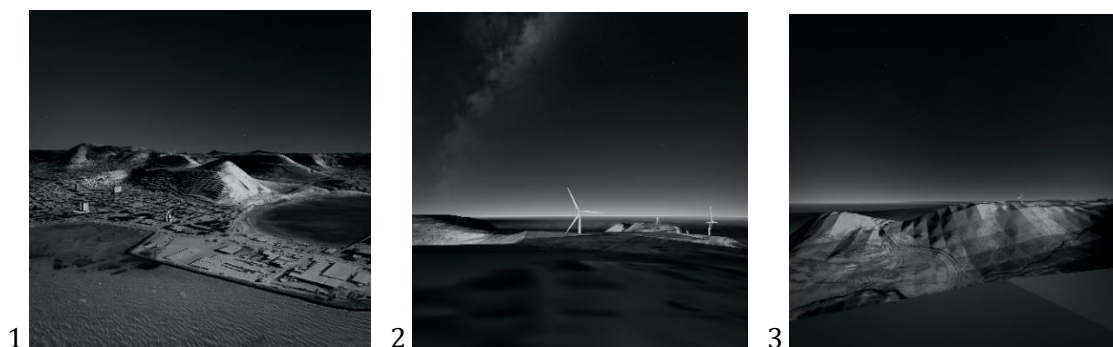
³ Dubois señala que las tomas aéreas fueron elementos de base del suprematismo, a partir de ellas los artistas pioneros de la abstracción concibieron nociones plásticas y teóricas como la del espacio nuevo, irracional, universal, flotante y giratorio.

⁴ De acuerdo con el Observatorio Petrolero Sur, Comodoro Rivadavia es una de las ciudades con más pasivos ambientales del país: en el 2014 la cantidad de pozos de petróleo abandonados era de 2444, y en el listado de irregularidades de Repsol se encontraban 1700 piletas de desechos mal saneados. Por su parte Maristella Svampa señala que además de las consecuencias en la afectación de los ecosistemas marino y costero, las consecuencias sociales de la actividad petrolera distinguen a Comodoro Rivadavia como una de las capitales nacionales de la trata y la prostitución.

⁵ El Archivo Tuna se especializa en experiencias de arte contemporáneo realizadas en la Patagonia. Su acervo está compuesto por fondos documentales, bibliográficos y museográficos en soporte físico y digital. Con sede en Comodoro Rivadavia, provincia de Chubut, tiene como objetivo documentar, registrar y visibilizar las producciones de artes visuales de la región. Recuperado de: <https://archivotuna.tumblr.com/archivo>.

⁶ El Proyecto Visitantes es un espacio autogestivo que genera encuentros, articulaciones e intercambios entre artistas en la Patagonia. <https://espaciovisitantes.wixsite.com/misitio>.

La convocatoria proponía reflexionar sobre las zonas de sacrificio⁷ con la finalidad de construir topografías alternativas del cerro y los territorios aledaños. Allí la artista presentó un conjunto de vistas, panorámicas y mapas basados en fotografías, imágenes satelitales y reconstrucciones 3D de Google Earth, desde los que proponía un recorrido del cerro como un espacio virtual de videojuegos que funcionara como una plataforma de abastecimiento informativo colectivo. Como en una síntesis de la vida y la muerte, el privilegio de mirar mostraba los pasos y recovecos de la acción humana, esta vez con la posibilidad de los relieves que brinda el formato virtual en la conformación de un paisaje sintético.



1. Chenque. Vista aérea desde el Noroeste. 23 de agosto 2021, 8:10 am. 40x40 cm. Canson Baryta
2. Chenque. Vista hacia el oeste. 25 de agosto 2021, 6:14 pm. 40x40 cm. Canson Baryta
3. Chenque. Vista hacia el sudeste. 23 de agosto 2021, 5:40 pm. 40x40 cm. Canson Baryta

Ahora bien, tal como señala Ticio Escobar (2021), el intento de reflexionar sobre la imagen digital en el campo del arte presenta algunos obstáculos en la medida en que corresponden a registros a veces incompatibles, ya que muchas de las imágenes digitales provienen de un campo tecnoproduktivo y científico que originalmente no las concibió con ningún tipo de empleo estético o expresivo. Considerando los riesgos advertidos por Fontcuberta de un idealismo que privilegia lo intelectual en detrimento de las condiciones materiales y técnicas de la obra, o el desplazamiento que acontece cuando el momento creativo queda subordinado a la “segunda mirada” encargada de resemantizar y modificar el estatuto inicial, Escobar sostiene la necesidad de anclar el análisis en las operaciones de sentido que estas obras logran definir.

⁷ De acuerdo con Svampa y Viale zona de sacrificio se denomina a una región geográfica que bajo las dinámicas de acumulación por desposesión y en función del criterio de rentabilidad ha estado permanentemente sujeta a daño medioambiental producto de la explotación industrial, petrolera o minera. Generalmente se trata de lugares donde las empresas o los gobiernos declaran intenciones de desarrollo, posibilidades de trabajo y mejoras en las condiciones de vida para sus habitantes, que contrastan con las realidades locales de precariedad laboral, degradación de los territorios y contaminación, con graves impactos ambientales y sociosanitarios.

La inserción de *Land y Chenque* en el ámbito del arte contemporáneo se encuentra atravesada por la tensión. Al reconocer su capacidad de convertirse en cartografías contemporáneas del extractivismo, las obras permiten retomar a André Rouillé (2017) cuando propone pensar la fotografía como un devenir que se manifiesta en una multiplicidad de funciones y formas referidas a la producción y reproducción de la praxis económica y social. Desde esta perspectiva, trascender los análisis estéticos permite explicar las formas en que se construye el entramado entre la técnica, el capitalismo y la imagen, a fin de dar cuenta de la capacidad que tiene la fotografía de crear y producir movimientos en el campo de lo social, que implican forzosamente una determinada dimensión política.

Las imágenes de Magno muestran un paisaje otro, que se reitera de forma similar en distintos lugares del mundo, una topografía compuesta artificialmente a partir de las infinitas intervenciones humanas de despojo. Círculos, ondulaciones, racimos y líneas que generan preguntas sobre cómo mirar para tomar conciencia de la dimensión a escala planetaria de lo que le hacemos a la Tierra.

El eterno retorno de los regalos malditos

La artista plástica Diana Dowek (2017), quien entiende la pintura como un campo de batalla, sostiene que los acontecimientos políticos y sociales determinan dialécticamente la orientación del arte, al tiempo que el artista es un subversivo que debe plantear el cambio ante la injusticia. Comprometida con su tiempo histórico, a lo largo de su carrera ha tomado los hechos desde adentro conociéndolos, formando parte de ellos y captando en imágenes aquello que estaba viviendo.

La historia, que siempre está volviendo y que nos obliga a mirarla una y otra vez, irrumpe en la obra de Dowek, *El viaje. Historia del retorno. Bajo la alumbra* (2012), que obtuvo en 2015 el premio del Salón Nacional en la categoría Pintura. Integra la serie *La mirada de Ulises* producida a partir de la película homónima del cineasta griego Theo Angelópoulos, y más específicamente a partir de la fotografía realizada por Joseph Koudelca para el *film*, donde se ve la imagen de una enorme estatua de Lenin que ha sido desmontada y naufraga en una barca como símbolo de la derrota y el derrumbe (Villar, 2015). La muestra exhibida en el Centro Cultural Recoleta (2015) se encuentra dedicada a plasmar pictóricamente aquello que vería Vladimir Illich si volviera en esa barca para cambiar la historia: dolor, terror e injusticia, expresados en escenas de explotación de bienes comunes no renovables, desastres no naturales, conflictos y guerras.

La obra realizada en acrílico a partir de una transferencia fotográfica sobre tela, plantea otro tipo de dualidad entre el documento y la ficción, entre lo verdadero y lo falso. La pieza se

elabora desde la fotografía, pero al igual que con el palimpsesto, donde el manuscrito primitivo es reescrito por un texto nuevo, esta se absorbe en el lienzo y se convierte en una herramienta de partida del proceso creativo pictórico.

La mina a cielo abierto La Alumbreira inició la megaminería en la Argentina a mediados de la década del 90 en la localidad de Belén, provincia de Catamarca, y de ella se extrajeron durante dos décadas miles de millones de toneladas de oro y cobre hasta su agotamiento en 2018.⁸ La imagen que instala en el centro el socavón de la mina resulta insoportable cuando se dimensiona que el vacío remite a lo que se llevaron.

La insistencia de plantear el vacío como pregunta visual es un recurso expresivo que se encuentra presente en otras series como *Paisajes cotidianos* (1978), donde de acuerdo con María José Herrera (2014) se produce un desplazamiento del significado desde el sujeto hacia el objeto. Al igual que en los alambrados desgarrados de su emblemática serie de 1977, aquí tampoco hay presencia humana sino las huellas de su paso por el lugar. Como una continuidad de su tarea histórica frente a lo innombrable, Doweck señala, muestra, deja registro de aquello que todos sabemos, pero no logramos abordar.

Pintar el vacío conduce al modo en que la pérdida siempre vuelve en virtud de una doble distancia, donde para poder decir *eso falta*, se debe entender al mismo tiempo que está perdido. Didi-Huberman (1997) propone que debemos cerrar los ojos para ver, cuando el acto de ver nos conduce, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne, y en un sentido nos constituye. Se trata de modalidades de la visión que hacen que se mire desde la pérdida: “Lo que vemos al abrir los ojos es para experimentar lo que ya no veremos”.

Como en un caracol, se visualizan los escalones hasta el centro de la Tierra, y es el gesto pictórico el que alerta sobre lo que le están haciendo a la naturaleza. Con la pincelada, la artista produce un distanciamiento de esa imagen primera, presentada bajo los supuestos de una mayor accesibilidad y cercanía, para expandirla y desarrollarla generando otro tipo de pensamiento.⁹ Ni se queda con una imagen tautológica reducida a la evidencia de la apariencia, ni desprecia la imagen por una interpretación abstracta; logra justamente lo que Warburg reconoce como la iconología de los intervalos que intenta una exploración del espacio ubicada

⁸ Ignacio Conese señala que actualmente la mina es propiedad de la compañía suiza Glencore, que extrae junto a la canadiense Yamana Gold y la estadounidense Newmont. Producto de sus intervenciones extractivas han existido derrames de mineraloextracto sobre el río Villa Vil, con graves consecuencias sanitarias y productivas para la región. De acuerdo con el geólogo de la comunidad Aldo Banchig los dinamitados permanentes y los grandes desplazamientos de suelo, sumado a la posición del yacimiento en altura respecto de la localidad generan un riesgo elevado de aludes y avalanchas.

⁹ Silvia Solas señala que Francois Soulages distingue diferentes tipos de pensamientos correlativos a diferentes tipos de prácticas artísticas.

en el “entre” (Didi-Huberman, 2009), permitiéndonos pensar las relaciones dialécticas y contradictorias que se generan entre la fotografía y la pintura.

Jugar con las tensiones entre un lenguaje y otro posibilita confirmar lo obvio, que el acto de ver es siempre una operación realizada por un sujeto y por lo tanto necesariamente inquieta, agita y abre. Pero implica también un montaje de espacio y tiempo diferente ya que, si la foto presenta un plano frontal elevado y distante, la pintura efectúa una operación compleja donde luego de abrir esa imagen de partida, le aporta proximidad permitiendo ver los accidentes topográficos, las texturas y creando las condiciones de posibilidad para que la realidad comience a interpelarnos.



Diana Dowek. *El Viaje. Historia del retorno. Bajo la alumbra* (2012). Acrílico y transfer fotográfico sobre tela, 160 x 200 cm.

En la actualidad, las corporaciones pretenden avanzar sobre el pueblo de Andalgá, ubicado a tan solo 60 km de Belén, pero la lucha de las asambleas ambientalistas y las comunidades originarias en contra de la megaminería ya lleva largos años. El nivel de conflictividad con la población provincial es tan elevado que la expresión más acabada de la falta de consenso social podría sintetizarse en la escena donde las maquinarias deben subir por las montañas escoltadas por Gendarmería (Conese, 2021).

La obra de Dana Prieto dialoga con ese proceso colectivo de resistencia. Partiendo del mismo motivo usado por Dowek, la artista realiza la obra *1/10.000* (2018) que conduce a la escala de la vasija en relación con la mina. Se trata de un proyecto derivado de una exploración artística y una investigación geopolítica que lleva a cabo Prieto sobre los impactos sociales y ambientales de la minería canadiense en las comunidades del sur. El trabajo también se centra

en los territorios que rodean la mina Bajo la Alumbreira, en el municipio de Belén, provincia de Catamarca.



Dana Prieto. 1/10.000. Arcilla esmaltada 18x7 cm en caja de madera pintada en negro con letras grabadas en dorado.

El proyecto implicaba la creación de una serie de recipientes de cerámica construidos manualmente sobre la base de un modelo 3D efectuado a escala con la arcilla de Belén y Hualfín, territorios en los que se han encontrado restos de arsénico, cadmio, mercurio y ácidos sulfúricos derivados de los procesos extractivos. La obra sale de la montaña, pero en esta oportunidad como revancha de la materia con una tierra envenenada y atravesada por lo que hicieron de ella.

Para Dana, era importante que fuera de un tamaño aprehensible, que se pudiera sostener y se privilegiara la sensualidad del tacto sobre la pieza, por lo que la superficie, el color y la temperatura que transmitiera tendría que ser importante. Como señala la ceramista catamarqueña Silvia Delgado: “la cerámica es parte de una época ancestral donde los usos domésticos y rituales de los objetos tenían un fuerte vínculo social” (Morgan, 2018); por tanto, la técnica elegida contenía un conjunto de consideraciones que aunaba expresiones pasadas y presentes, y asume nuevas funciones.

A la artista le interesaba abordar los vínculos íntimos y colectivos con las instituciones coloniales y las estructuras de poder, atendiendo a las formas de pensar, hacer y consumir en el Antropoceno. Dana es argentina y reside en Toronto desde hace varios años, lo que le posibilita observar la oposición arquitectónica expresada en el pozo de los pueblos afectados en contraposición con las torres gigantes y lujosas de los centros de poder. Posiblemente por eso, buscaba la manera de cambiar la perspectiva desde la que había participado en otros reclamos y contactar mediante su obra con los empresarios canadienses para entender quiénes eran los responsables de tanta destrucción. Luego de evaluar numerosas estrategias de

acercamiento, surgió la idea del obsequio como un regalo maldito, análogo a la maldición que las corporaciones dejan en los territorios cuando presentan promesas de progreso y mejoras estructurales, pero las consecuencias son la contaminación, el saqueo y las secuelas sanitarias.

El regalo pretendía ser elegante, pensado como una joya, donde el envoltorio pasara a ser tan importante como la vasija. Las piezas de cerámica se ponían en cajas de madera negra que podían remitir a cajones mortuorios, grabadas en oro con la frase: “Después de todo, la muerte puede no ser el fin de la vida. Después de la muerte viene la extraña vida de los fantasmas” (Tsing, Swanson, Gan, 2017).

Posteriormente, las cajas con las vasijas esmaltadas en negro se iban enviando como obsequios a los directores generales y ejecutivos de responsabilidad social de las sociedades corporativas de las empresas mineras canadienses que operan en América del Sur. Los envíos fueron pensados para todos los sitios de Latinoamérica, donde las empresas canadienses intervinieran mediante la actividad extractiva, por lo que todas las cajas enviadas contenían informaciones precisas de responsables y lugares determinados, así se construye con ellas una geografía de la devastación.

En este marco, la acción pasa a tener un rol protagónico en la medida en que su potencia radica en la posibilidad de mandarlo en cualquier momento. En palabras de la artista, el envío se piensa “como en dosis homeopática del veneno, análogo al que causan estas empresas en los territorios”. Se podría considerar como una respuesta posible o, tal como lo señalara Marcel Mauss en 1924, como la reciprocidad necesaria, el intercambio obligado y el contrato efectivo que instauro todo don.

En línea con la afirmación de Isabelle Stengers (2009), que sostiene la necesidad de una inteligencia colectiva, concreta y situada en el cuerpo a cuerpo, la obra de Dana Prieto expresa los diálogos de una comunidad y se ubica como una respuesta crítica frente a los abusos del poder.

Conclusiones

Plantear el problema de la visualidad del extractivismo significa un conjunto de preguntas acerca de las materialidades, las temporalidades y los posicionamientos de las artistas, al tiempo que requiere comprender los procesos sociohistóricos de los contextos ambientales en los que las obras se sitúan. Síntesis de la perspectiva sobre la relación de la humanidad con la naturaleza, los trabajos despliegan un conjunto de posibilidades de acción e intervención sensible frente a una realidad de colapso ambiental.

La cuestión de la temporalidad se hace presente en las producciones en la evidencia de las consecuencias de las acciones predatorias sobre los territorios. En ese marco, la pregunta visual sobre el vacío y las formas de mostrar la ausencia ocupa un lugar destacado en las obras de Diana Dowek y Marcela Magno, donde se destaca la recurrencia en la búsqueda de las huellas humanas, el registro de los desechos y las marcas de lo que queda luego del despojo. En el caso de Dana Prieto, las consecuencias quedan impregnadas directamente en la materialidad de la pieza, y conducen a los contrastes entre los territorios afectados y las grandes corporaciones. El uso de la arcilla contaminada que realiza la artista genera una relación de tipo indicial donde las piezas constituyen prolongaciones de los sitios de origen.

La incorporación de nuevas tecnologías tiene un rol instrumental en las obras de Magno y Prieto, que las introducen cartográficamente en función de buscar de diversas maneras el cambio en el punto de vista. En un caso, la insistencia en las alturas como el modo de obtener una perspectiva elevada y panorámica de la problemática, mientras que en el otro se apela a la búsqueda de los responsables directos y no solo las consecuencias territoriales.

El interés en el paisaje, desde la contemplación hacia la reflexión en Dowek¹⁰ y la posibilidad de su construcción en Magno, cuestiona la mirada exterior y se inserta en el centro de la disputa por lo visible: registrar, mostrar, hacer ver aquello oculto o lejano.

La presencia de la fotografía muestra dos usos diferentes, pero ambas plantean una tensión constitutiva en la relación entre documento y ficción. Tanto las imágenes satelitales utilizadas por Marcela Magno como la transferencia fotográfica de partida en la obra de Diana Dowek, no se conforman solo con ser un documento, sino que pasan a tener un valor documental variable, donde por un lado evidencia y a la vez supera la relación de transparencia con estos fenómenos. André Rouillé (2017) señala que “entre lo real y la imagen se interpone una serie infinita de otras imágenes, invisibles pero operativas, que se constituyen sobre un orden visual de preinscripciones icónicas, insertas en esquemas estéticos vigentes” (p.28). Desde esta perspectiva, la imagen fotográfica no solo reproduce, sino que produce realidad social de modo performativo, por lo que se hace necesario establecer la relación entre la forma y la función que se expresa en la tracción establecida entre el documento, la intencionalidad creativa de las artistas y la expresión.

Si bien inicialmente no se planteó realizar un recorte por género, es interesante destacar que la mayor parte de las producciones encontradas vinculadas con el problema del extractivismo pertenecen a obras realizadas por mujeres, y en ese sentido las perspectivas

¹⁰ Mariana Marchesi es quien señala esta característica del paso de la contemplación a la reflexión en la obra de Diana Dowek de las décadas precedentes, que se reitera y continúa en sus últimas producciones.

referidas al ecofeminismo podrían brindar algunas claves de lectura posteriores. En tal sentido estos trabajos dan cuenta de la gran capacidad por parte de las artistas de generar repertorios de acción y producción propios en diálogo permanente con sus contextos sociales y políticos, donde el arte se construye de forma dialógica sosteniendo posicionamientos críticos frente a los procesos de saqueo. Ante este panorama, las respuestas artísticas no se agotan ni en la denuncia ni en la demanda, no construyen modelos sino experiencias que, en palabras de Isabelle Stengers (2009), permiten repoblar el desierto devastado de nuestras imaginaciones.

Agradecimientos

Agradezco la generosidad de las artistas Diana Dowek, Marcela Magno y Dana Prieto por permitirme compartir su trabajo en esta publicación

Bibliografía


- Basualdo, E. (2018). *Endeudar y fugar. Un análisis de la historia económica argentina de Martínez de Hoz a Macri*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Diana, D. (2015). La mirada de Ulises. Obras 2012-2014. Centro Cultural Recoleta. Recuperado de <http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/la-mirada-de-ulises-obras-2012-2014>
- Conese, I. (13 de julio, 2021). "Son las mineras o nosotros. No tenemos otra salida". La historia de Andalgalá y su lucha por el agua. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/planeta-futuro/2021-07-14/son-las-mineras-o-nosotros-no-tenemos-otra-salida-la-historia-de-andalgala-y-su-lucha-por-el-agua.html>
- Crutzen, P. (2002). La geología de la especie humana. *Nature*, 415, 23.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Editorial Manantial: España.
- Didi-Huberman, G. (2009). La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Ed. Abada, Madrid.
- Dowek, D. (2017). *La pintura es un campo de batalla*. Ed. Asunto Impreso: Buenos Aires.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca editora: Buenos Aires.
- Herrera, J. M. (2014). *Cien años de arte argentino*. Ed. Biblios-Fundación OSDE: Buenos Aires.
- Escobar, T. (2021). *Aura Latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón: Buenos Aires.
- Magno, M. (2012). Land. Recuperado de: <https://marcelamagno.com>
- Malm, A. y Hornborg, A. (2014). ¿La geología de la especie humana? Una crítica al discurso del Antropoceno. Traducción Gonzáles Valeria y Pablo Méndez. Recuperado de <https://cck.gob.ar/una-critica-al-discurso-del-antropoceno-por-andreas-malm-y-alf-hornborg/4812/>

- Marchesi, M. (2019). Diana Dowek. Paisajes insumisos. Museo Nacional de Bellas Artes.
Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/diana-dowek-paisajes-insumisos/>
- Mauss, Marcel (1924). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz editores: Argentina.
- Moore, J. (2015). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación del capital*. Ed. Traficantes de Sueños: Madrid.
- Morgan, J. (julio-agosto, 2018). Esta feria de arte es una fantasía poscapitalista. Revista THIS. Canadá. Recuperado de: <https://this.org/2018/08/08/this-art-series-is-a-post-capitalist-fantasy/>
- Observatorio Petrolero Sur, E. D'Elia, P. Bertinat, M. Svampa, R. Ochandio, E. Viale (2014). *20 Mitos y realidades del fracking*. Ed. El Colectivo: Buenos Aires.
- Prieto, D. (2018). The fighters. Episodio 8. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=obw81fWZ4a4>
- Prieto, D. Recuperado de <http://www.danaprieto.com/>
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Herder: México.
- Stengers, Isabelle (2009) 2017. *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Futuro Anterior Ediciones: Buenos Aires.
- Solas, S. (2021). El arte como pensamiento En: Soulages, F. y Erbetta, A. (comp.) *El arte contemporáneo y, por lo tanto, la fotografía* (p.21-26). Ediciones ArtexArte: Argentina.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama-Kalifón: Buenos Aires.
- Svampa, M. y Viale, E. (2016). *Maldesarrollo: la Argentina del extractivismo y el despojo*. Katz editores: Argentina.
- Svampa, M. y Viale, E. (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del mal desarrollo*. Siglo XXI editores: Buenos Aires.
- Tsing A., Swanson H. y Gan E., Bubandt N. (2017). *Artes de vivir en un planeta dañado: fantasmas y monstruos del Antropoceno*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ulloa, A. (mayo-agosto, 2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del capitaloceno en América latina? *Desacatos Revista de Antropología Social*, (54), 58-73. Ciudad de México. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000200058
- Villar, E. (diciembre 2015). Miradas que se completan. *Transvisual*, (9), 48-50. Buenos Aires. Recuperado de https://issuu.com/centro-cultural-recoleta/docs/transvisual_9

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2022



Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

