

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Comunicación**

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Crítica ecológica en el arte contemporáneo ecuatoriano (2015-2022)**

Alexandra Trujillo Tamayo

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2024

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación**

Yo, Alexandra Trujillo Tamayo, autora de la tesis intitulada “Crítica ecológica en el arte contemporáneo ecuatoriano (2015-2022)”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Maestría de investigación en comunicación con mención en visualidad y diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

23 de marzo del 2024

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

El presente trabajo analiza 6 obras de arte ecuatoriano de formato multimedial elaboradas entre el 2015 y el 2022. El análisis de estas obras está fundamentado en una serie de teorías en torno a la ecología política y su relación semiótica con el arte. Para la elaboración de este trabajo se han considerado importantes los análisis conceptuales de la teoría del postextractivismo y la posteconomía planteados por Gudynas y Acosta, teoría sobre la cual se propone un cambio de paradigma del antropocentrismo al biocentrismo. Este proceso se puede vislumbrar en el análisis de las obras de arte planteadas para esta investigación, en las cuales se han podido abordar elementos de la crítica ecológica.

Para esta investigación se realizaron entrevistas en vivo con los artistas que realizaron estas obras, información con la cual se construyó la sección del capítulo dos y tres. Con esta información se abordan los procesos: sociales, ecológicos y artísticos que fueron parte de la elaboración de estas obras a partir del origen y motivación para la realización de las mismas. Para comprender el fenómeno de su apareamiento, el trabajo se basa en la etnografía artística como metodología primordial para comprender los acontecimientos que hacen posible el apareamiento de la obra de arte en un contexto y temporalidad específica. A través del análisis de la obra multimedial se reflexiona sobre un tema medioambiental importante que es la conservación de los bosques amazónicos. Las seis obras analizadas en este trabajo tienen relación directa con esta temática.

Palabras clave: ecología política, arte multimedial, performatividad, biorremediación, poshumanismo, poseconomía, posextractivismo.



Para la selva del Yasuní y los bosques del mundo.

Para Yan que ahora es parte del río.

Para todos los artistas ecuatorianos que crearán obras sobre la Amazonía y que buscarán darles un sentido a sus vidas a través de la lucha medioambiental.



## Agradecimientos

Esta investigación ha representado una enorme tarea de reconciliación con temáticas artísticas, políticas y estéticas desde hace muchos años atrás. La obra “Crítica ecológica en el arte contemporáneo 2015-2022” ha sido un trabajo de mucha paciencia y comprensión, especialmente para crear el acercamiento a la obra y experiencias en territorio de los artistas entrevistados.

Agradezco de manera especial a todos los artistas que son parte de esta publicación y que tuvieron la apertura para realizar la etnografía propuesta, así como a quienes me facilitaron material bibliográfico útil para la misma.

Agradezco también a mis profesores de la maestría, de quienes he logrado aprender mucho, crear nuevas reflexiones, coincidir con intuiciones que ya tenía en torno a esta investigación y sobre todo por brindarme el apoyo para escribirla. A Daniela Garzón y Martín Mora por su amistad leal y auténtico apoyo remoto desde Buenos Aires.

Le agradezco de manera especial a la selva amazónica, quien en su apertura y amor incondicional me ha sostenido tantas veces, ha logrado sanar mi cuerpo y mi alma tantas veces a través de su medicina ancestral. Me ha brindado aire puro y conexión espiritual con todos los seres que habitan este territorio, y que hoy finalmente después de diez años, con derechos constitucionales y el apoyo del colectivo Yasunidos, colectivos medioambientalistas, y todas aquellas personas implicadas en la lucha, ha logrado obtener su derecho a no ser explotada.



## Tabla de contenidos

Introducción	13
Capítulo primero	
Crítica ecológica en el arte contemporáneo del Ecuador	19
1. Estado de la cuestión	19
3. Elementos teóricos para pensar la relación entre ecología política y arte contemporáneo	27
3.1. Crítica ecológica	28
3.2. Derechos de la naturaleza	29
3.3. Ecología política	31
3.4. Postextractivismo	33
3.5. Posthumanismo	35
3.6. Biorremediación	38
3.7. Arte contemporáneo	40
3.8. Arte contemporáneo para la sustentabilidad	41
3.9. Arte contemporáneo para la crítica ecológica	42
3.10. La performatividad de la naturaleza	45
Capítulo segundo	
Estéticas y lenguajes artísticos del arte ecológico	49
1. Presentación de casos de estudio	50
1.1. Anticipación a una ausencia o Yasuní 2.0 (2015) de Paúl Rosero	50
1.2. Grabador fantasma (2018) de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar	53
1.3. Intangible (2019) de Alexandra Trujillo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo	56
1.4. La caída del jaguar (2020) de Juan Carlos León	59
1.5. Domatia (2022) de Cristina Muñoz	62
1.6. Treelemma (2022) de Oscar Santillán	64
2. Lenguajes artísticos de la crítica ecológica	66
3. Estéticas para la sustentabilidad	73
Capítulo tercero	
Los procesos sociales, ecológicos y artísticos	77
1. Procesos sociales	77
2. Procesos ecológicos	85
3. Procesos artísticos	90
Conclusiones	97
Lista de referencias	103
Anexos	107
Anexo 1: Fichas técnicas de las obras	107
Anexo 2: Biografía de los artistas	108



## Introducción

Toda vida es semiótica y toda semiosis está viva.  
De maneras importantes, entonces, la vida y el  
pensamiento son uno y lo mismo: la vida piensa;  
los pensamientos están vivos.  
(Eduardo Kohn)

Entre los años 2015 y 2022, el arte contemporáneo en Ecuador ha sido partícipe de una serie de temáticas medioambientales, mediante las cuales se han buscado visibilizar los derechos de la naturaleza, así como ciertos procesos sociales, ecológicos y artísticos para apoyar las dinámicas del activismo ecológico.

En esta investigación se han recopilado imágenes, referencias curatoriales y entrevistas a los artistas que han realizado las obras de arte multimediales que se mencionan en el presente trabajo, con el fin de establecer ciertos lineamientos que consideran a este tipo de arte una corriente o un estilo del arte ecuatoriano. El arte y la ecología se vinculan a través de líneas transversales que atraviesan las estéticas de las obras; considerando fundamental para el análisis, el conocimiento en torno a sus procesos de elaboración, así como las teorías y conceptos que ellas abordan. Para ello se ha realizado una etnografía por medio de entrevistas personales con los artistas en cuestión, con el fin de conocer sus procesos y motivaciones para la realización de las mismas. Con ello se ha logrado conocer la forma en cómo estas obras de arte, surgen en un contexto que tiene relación directa con la lucha social por el medio ambiente en el país. Se ha considerado que estas obras de arte son una muestra que parte de un lugar de enunciación crítico que preocupa a artistas contemporáneos entre 30 y 40 años con experiencias vitales fuera del país. Artistas urbanos que poseen una cierta preocupación en torno al tema ecológico y que abordan algunas temáticas de la ecología a través de la crítica y la investigación de campo, así como la vinculación de otras áreas del conocimiento humano como la ingeniería, la biotecnología, los nuevos medios en el arte y las tecnologías orgánicas. También se ha considerado que estas obras de arte se desarrollan a partir de la vinculación con la ecología política, perspectivas posextractivistas y poshumanas sobre las cuales se ha fundamentado el análisis conceptual de las mismas.

En el capítulo primero se aborda el marco conceptual sobre el cual se realizó el análisis de las obras de arte. En este marco conceptual se establecen relaciones entre conceptos de la ecología política y conceptos del arte contemporáneo. En el capítulo segundo se describen los casos de estudio y los lenguajes y estéticas propios de cada obra, así como su relación con la teoría del capítulo primero. En esta sección se abordan uno por uno los casos de estudio con sus respectivas fotografías, el lugar de enunciación de cada artista, los materiales usados para la construcción de cada obra, los espacios en dónde han sido expuestas y conversaciones sobre las mismas basadas en las entrevistas realizadas a cada artista. Finalmente, en el capítulo tercero se describen los procesos sociales, ecológicos y artísticos importantes para la aparición de estas obras de arte; tomando en cuenta su contexto y relevancia en la historia del arte en Ecuador.

Durante la última década, se han creado en el Ecuador algunas obras de arte que abordan temas ambientales desde una estética multidisciplinaria, conceptualizando la crítica ecológica y dando visibilidad a relatos histórico-políticos arraigados en este contexto. Algunos de los temas ambientales más importantes en nuestro país y que se evidencian en el arte contemporáneo, tienen que ver con decisiones socio-políticas y procesos investigativos que han vinculado ambos campos. Por ejemplo: la atribución de derechos constitucionales a la naturaleza en el 2008, las leyes en torno a la protección del Yasuní y otros sucesos que influyen de cierta manera en la obra de varios artistas. Se van a mencionar en esta investigación, procesos sociopolíticos y ecológicos que han atravesado de forma contextual la producción y desarrollo de estas obras, así como sucesos históricos que tienen relación con el surgimiento de estas propuestas artísticas.

El enfoque de este trabajo es una suerte de *mapa* sobre lo cual se ha propuesto plantear: ¿De qué forma se ha abordado la crítica ecológica en una muestra de obras de arte contemporáneo producidas en Ecuador entre 2015-2022?

El objetivo principal de esta investigación es analizar la manera en cómo han sido abordados los procesos de crítica ecológica en estas obras. Este objetivo está planteado desde la necesidad histórica de entender de qué manera se han desarrollado estas propuestas en un marco temporal específico y que pueden tener relación con procesos sociopolíticos y ecológicos dentro de un tiempo particular. Para abordar la pregunta central, se ha propuesto desarrollar esta investigación hacia dos objetivos específicos siendo estos los siguientes: a) Analizar las estéticas y lenguajes artísticos presentes en estas obras, considerando importante analizar así mismo, la discusión sobre ecología y protección de territorios naturales que se ha evidenciado a través de estas

obras de arte contemporáneo de artistas ecuatorianos. b) Determinar los procesos artísticos, sociales y ecológicos presentes en estas 6 obras de arte contemporáneo ecuatoriano que abordan la crítica ecológica.

Es importante analizar esta discusión a partir de la ecología política como parte de la crítica ecológica que es un tema central en estas obras de arte contemporáneo, como un tema que se ha desarrollado comúnmente desde la visión crítica al extractivismo. Sin embargo, en este trabajo buscamos realizar un acercamiento al análisis de estas obras de arte considerando los ámbitos: social, político, estético y científico enmarcados en el tema de la crítica ecológica, como un proceso que actúa en el territorio desde una visión *poshumanista* y *postextractivista*.

Esta visión propone salir de la lógica extractivista y avanzar hacia una visión *postextractivista* a partir de un cambio de paradigma económico que contempla el fin de la extracción de los recursos fósiles de la selva, planteando las soluciones frente a esta crisis que no pasan solamente por la tecnología, ni por la remediación, sino por un cambio de paradigma y transformaciones estructurales en la forma de producir y organizar la naturaleza en nuestras sociedades. Este aspecto es un ejemplo del cambio de paradigma que se propone, como un proceso de transición social que implica varias áreas del conocimiento, no solamente en el ámbito científico sino en todos los ámbitos. La adopción de una visión poshumanista en este trabajo implica ir más allá de los límites tradicionales de la condición humana y explorar las intersecciones entre la tecnología, la cultura y la conciencia. Este enfoque implica la búsqueda de teorías y prácticas artísticas y sociales que desafíen las concepciones convencionales de la humanidad y exploren nuevas formas de ser y de relacionarse con el entorno.

En el contexto de esta perspectiva poshumanista, se destaca el tránsito del pensamiento antropocentrista hacia el biocentrismo. El antropocentrismo ha dominado durante mucho tiempo nuestra comprensión del mundo, centrando la atención en el ser humano como el punto central y superior de la existencia. Sin embargo, el paradigma poshumanista propone una transición hacia un enfoque más inclusivo y holístico, donde se reconoce la interdependencia de todas las formas de vida y se valora la diversidad biológica y ecológica.

En este contexto, lo posthumano no se limita simplemente a la integración de la tecnología en la vida cotidiana, sino que se extiende a la reevaluación de las fronteras entre lo orgánico y lo artificial. La fusión entre humanos y tecnología, la inteligencia artificial, la ingeniería genética y otras disciplinas emergentes juegan un papel crucial

en la redefinición de la experiencia humana. La noción de identidad se expande más allá de los límites físicos y se convierte en una amalgama de lo biológico y lo tecnológico. Este enfoque poshumanista también tiene implicaciones en el ámbito artístico y social. Las obras de arte y las expresiones culturales buscan trascender las barreras convencionales, explorando nuevas formas de comunicación y expresión que reflejan la complejidad de la condición poshumana. Las narrativas sociales también se ven desafiadas a medida que se cuestionan las estructuras jerárquicas y se promueve la inclusión de todas las formas de vida en la toma de decisiones y la construcción de sociedades más sostenibles.

Complementariamente, se ha considerado establecer un diálogo en torno al apareamiento del Bioarte y su relación con la crítica ecológica en Ecuador, como una corriente que se considera que está por tener su apogeo y que aún está siendo explorada en el país, permitiendo tejer lineamientos conceptuales a partir de algunos ejemplos que existen actualmente y que se describen en esta investigación

Para la realización de este trabajo de investigación se ha realizado un acercamiento a modo de etnografía con los artistas que realizaron las obras que se analizan en el presente trabajo. Se han considerado tres líneas teóricas de análisis visual, que han permitido acercarnos a estas obras particularmente, permitiendo tejer conexiones estético-políticas para comprender su origen e impacto social.

Considerando su complejidad, hemos tomado en cuenta el análisis composicional de Gillian Rose para cuestionar la producción de las obras, la imagen en sí misma y la forma en cómo nos aproximamos a ella. El análisis composicional de Gillian Rose (2016) permite realizar un abordaje en torno a la evolución de este fenómeno llamado crítica ecológica en el arte contemporáneo.

En la etnografía de producción artística se investigó el origen conceptual y sensorial de las obras. Posteriormente se analizaron las imágenes en sí mismas y la forma en cómo los espectadores se han relacionado con ellas. “Comprender lo posthumano en este tipo de trabajos, [lo cual] no incluye la exploración del significado, sino más bien lo perceptual, corporal y sensorialmente en los encuentros con materiales específicos” (Beugnet y Ezra 2009 citado en Rose 2016).

Por otra parte, tomamos en referencia el análisis multidireccional de Eduardo Kac, para poder entender los cruces que existen de los diferentes campos de investigación, y que se evidencian en estas obras. El cruce del arte, la ecología y la tecnología principalmente, es lo que analizaremos a través de este método.

Considerando la creación artística como un proceso multidisciplinario, se ha analizado la manera en cómo convergen los medios mixtos en las obras de arte permitiendo el entrecruzamiento de varias disciplinas en el surgimiento de esta corriente. Así mismo como referencia, el modelo curatorial de Blanca de la Torre, sostenida en el concepto del biocentrismo, ha permitido establecer una relación entre las obras y sus discursos ecológicos, los cuales hacen frente al antropocentrismo como se conceptualizó con anterioridad.

Esta postura problematiza la vinculación del campo científico y artístico, desde la visión posextractiva, así como los procesos de biorremediación enmarcados en la visión poshumanista. La 15 Bienal de Cuenca, denominada la Bienal del Bioceno, es sin duda un ejemplo de la aplicación de este modelo. Las obras mencionadas en este trabajo no formaron parte de la misma, sin embargo, se ha considerado que esta investigación puede abordar una visión que aporta a la perspectiva de De la Torre, como un primer acercamiento a una propuesta estética que problematiza el  *cuerpo de bosque*, como lo ha planteado la curadora, “con un objetivo común: en caso de existir algún espacio contrahegemónico en el arte, buscar aquel que nos reconecte con la Tierra y recuperar así la soberanía” (De la Torre 2021).



## **Capítulo primero**

### **Crítica ecológica en el arte contemporáneo del Ecuador**

#### **1. Estado de la cuestión**

En el ámbito de la historia del arte, se ha considerado que las relaciones entre sucesos sociopolíticos y aparecimiento de obras artísticas se fundamentan sobre lo que Gombrich ha investigado: el aspecto interdisciplinar, por un lado, y la relación directa del arte con el contexto coyuntural y los procesos históricos. Para relacionar el arte con lo social, es importante, según Gombrich, estar al tanto de los sucesos sociopolíticos que permiten entender una obra de arte en su aparecimiento y por ende comprender su relevancia histórica. Esta vertiente de la cultura del arte permite comprender el aparecimiento del mismo como fenómeno sociopolítico, sostenido en una serie de oposiciones que se entrecruzan en el campo de lo sensible (Gombrich 1967 citado en Krieger 2012, 216).

En el mismo sentido, según Mitchell los estudios visuales y la nueva historia del arte se sostiene, ya no en lo que significan las imágenes, sino en lo que las imágenes quieren, “los historiadores del arte pueden ‘saber’ que las imágenes que estudian son solamente objetos materiales que han sido marcados con colores y formas. Pero frecuentemente hablan y actúan como si las imágenes tuvieran voluntad, consciencia, agencia y deseo” (Mitchell 2020, 11). Se ha considerado relevante, en el análisis de las obras que han sido propuestas para este trabajo, cuestionarnos su voluntad, su consciencia, su agencia y su deseo, a partir de comprender su origen y relevancia en el contexto cultural en el cual aparecen. En ese sentido, la cultura se diferencia de lo histórico, en cuanto ciertos aspectos en común que generan las obras de arte en un marco contextual específico. Ana María Guasch menciona que:

Optar por lo cultural frente a lo histórico (lo que Jameson llama el giro cultural) garantiza, sobre todo en el contexto académico, un espacio de movilidad que, si bien no hace especialistas (en la historia del arte medieval o renacentista), sí que crea modelos o pautas de trabajo comunes (más allá de las cronologías, de las épocas, de las tendencias), que interconexionan el objeto visual y el contexto y esencialmente parten del supuesto de que lo importante no es tanto develar el significado de las imágenes aisladas, sino develar las complicidades entre el poder y las imágenes, por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos. (Guasch 2005, 33)

A partir de un análisis cultural, más allá de lo histórico, la crítica ecológica en el arte contemporáneo realizado en Ecuador desde el 2015 al 2022, ha sido abordada a través de relatos e investigaciones sobre el extractivismo petrolero, los derechos civiles de la naturaleza, actividad minera, procesos de biorremediación y visibilidad de energías alternativas. Como antecedente, las representaciones pictóricas de la selva; fueron propuestas artísticas de la ecología en la vanguardia ecuatoriana, que en su inicio partieron de representaciones del paisaje para abordar el tema ecológico. Por ejemplo, en la obra de Luis A. Martínez, Víctor Mideros, Enrique Tábara, y en la actualidad, en la obra de Paula Barragán, vemos varias representaciones de la selva, abordadas desde el ámbito pictórico. Estos ejemplos nos llevan a pensar en “un tipo de representación que media entre la naturaleza y la cultura, y al mismo tiempo presupone una distancia estetizante entre el espectador y la escena” como lo ha planteado Mitchell (citado en Gutiérrez 2019, 52).

La relación del espectador con este tipo de obras artísticas, presupone el desarrollo de reflexiones en torno a la relación entre naturaleza y cultura. Así mismo, Valdez menciona que “los imaginarios afectan y son afectados desde lo artístico” (Valdez 2020, 193), creando propuestas que generan reflexiones en torno al imaginario de la selva, así como poéticas en torno al tema de la crisis medioambiental. En el ámbito del arte pictórico, la tendencia predominante ha sido la representación de la opulencia natural, centrándose en un imaginario visual que idealiza la selva como un espacio exuberante y repleto de recursos inagotables. Estas obras han contribuido a consolidar una narrativa que resalta la exuberancia de la flora y fauna, a menudo retratando la naturaleza como un paraíso idílico lleno de abundancia.

No obstante, en el marco de esta investigación, es crucial examinar cómo las obras multimediales discutidas rompen con esta lógica preexistente en el arte pictórico. Estas obras, en lugar de adherirse a la representación convencional de la selva como un entorno opulento, se embarcan en un enfoque que se conecta directamente con perspectivas decoloniales y biocentristas.

En este contexto, las creaciones multimediales no se limitan a replicar el imaginario establecido, sino que buscan activamente deconstruirlo. La desmitificación de la selva como un espacio infinitamente generoso y explotable se convierte en un elemento central de estas obras. A través de la descomposición de estereotipos arraigados, se abre espacio para una comprensión más profunda y matizada de la relación entre la humanidad y el entorno natural.

Esta ruptura con la lógica tradicional del arte pictórico revela una intención clara de abrazar una perspectiva decolonial. Las obras multimediales exploran y desmantelan las representaciones eurocéntricas que han prevalecido históricamente, permitiendo que emerjan narrativas locales y voces subalternas que han sido marginadas en la construcción de la imagen de la selva. Esta acción de deconstrucción no solo desafía las nociones arraigadas de poder y control, sino que también invita a una reevaluación crítica de la relación histórica entre colonización y representación artística.

Además, al adoptar una perspectiva biocentrista, estas obras despliegan una sensibilidad hacia la interconexión de todas las formas de vida. No se limitan a retratar la selva como un recurso explotable, sino que exploran las complejidades de los ecosistemas, la diversidad biológica y las dinámicas interdependientes que sustentan la vida. Este enfoque sitúa la relación entre la humanidad y la naturaleza, reconociendo la importancia de preservar y celebrar la biodiversidad en lugar de simplemente explotarla.

El arte tiene una agencia comunicacional en cuanto a transmitir información y dialogar acerca de problemáticas medioambientales. Al mismo tiempo tiene la intención, como hemos analizado en este trabajo, de proponer reflexiones en torno al tema en cuestión, mediante mecanismos de investigación que vinculan la ecología, la ciencia y el arte. En Ecuador, Valdez y Morán (2020) han propuesto en su texto *Paisaje/Territorio: Imaginarios de la selva en las artes visuales* una serie de análisis estéticos, recogiendo una serie de obras de arte que problematizan este tema. Como mencionamos anteriormente, las obras citadas en esa publicación apuntan a una lógica visual del imaginario tradicional de la selva, herencia del colonialismo, pero que de cierta forma abordan esta problemática y la dirigen hacia el cuestionamiento de estos imaginarios. En la misma dirección, desde una postura curatorial, en el texto *El Ocaso de la Naturaleza. Ecosistemas y paisajes en el arte ecuatoriano actual* Valdez menciona la forma en cómo a través del arte se “atenúa la división entre naturaleza y cultura” (2018, 176). La autora aborda la crítica ecológica desde una postura analítica, al relacionar el arte contemporáneo con la lucha ambientalista. De igual modo, plantea de forma general una propuesta decolonial del arte contemporáneo con relación a la naturaleza, analizando la manera en cómo el arte, al relacionarse con el tema ambiental, cuestiona la superioridad del ser humano sobre ella.

Dos autoras, Anais Roesch (2019) y Joanna Page (2021) han podido establecer una relación teórica entre nuestras dos categorías de interés: crítica ecológica y arte

contemporáneo; a través del análisis de la obra de arte misma en su contexto histórico-político desde una mirada decolonial. A partir de la obra *Grabador Fantasma* de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar, Roesch (2019) reflexiona en torno a la estética decolonial, tema que aborda el arte contemporáneo en su entrecruzamiento con la ecología política, lo que produce la crítica ecológica; mencionado la importancia de vincularnos con lo no-humano para cuestionar nuestra posición en el mundo (Roesch 2019, 180). Al igual que dicha autora, Page (2021) señala el abordaje en torno a la descolonización de la ciencia en el arte de América Latina en la obra *Anticipación a una ausencia* (2015) de Paúl Rosero. La autora problematiza el tema de la crisis ambiental y la necesidad de descolonizar nuestra perspectiva en relación a la explotación de recursos, cuestionando la metafísica del neo-Darwinismo y su relación con el capitalismo. Propone una visión del arte y su vínculo con la naturaleza desde las perspectivas del cooperativismo y la simbiosis. Con relación a ello, Page retoma el pensamiento de Weber quien señala que “consideremos la naturaleza [el paradigma de los bienes comunes]. La clave de su argumento es una comprensión de la biosfera que no se rija por la dinámica de la competencia, la propiedad, la escasez, la eficiencia y la optimización, sino más bien por la cooperación, la simbiosis, la abundancia y el exceso” (Weber 2013 citado en Page 2021, 102).

Inspirada en los textos citados, esta investigación busca realizar un entrecruzamiento entre la crítica ecológica proveniente de las ciencias de la vida y el trabajo que realiza el arte contemporáneo. Esta investigación se ha propuesto abordar la crítica ecológica, en relación con la forma de crear memoria en torno a un conflicto y un territorio a través del análisis de obras de arte multimediales. En consecuencia, este documento representa, no solamente un análisis visual y teórico de una serie de obras que dialogan transversalmente con la ecología, sino que es en sí un documento que realiza una crítica al capitalismo.

## **2. Obra de arte multimedial**

La obra de arte multimedial consiste en una composición de varios objetos y medios mixtos que se ponen en relación en un espacio específico. Dentro de este tipo de arte tenemos obras multimediales de artistas ecuatorianos, que han abordado el tema ecológico a través de la construcción o representación de bosques y selvas, así como de varias problemáticas en torno al tema. Por ejemplo, la obra *Retorno* (2009-2019) de Angélica Alomoto, *Nunkui* (2018-2019) de Manai Kowi, *Selva* (2014) de Christian

Proaño, *Resiliencia y Ornamento* (2019) de Christian Villavicencio y Gabriela Fabre. También está la obra *The rain Ants of Sarayaku* (2022) de Kuai Shen que es parte de una investigación doctoral del artista en la cual experimenta con la actividad nómada de las hormigas de esta región, esta obra, así como las obras descritas en esta investigación vincula el campo de la ecología con la tecnología y el arte. Otro ejemplo es la obra *Paccha Princess* (2023) de Alexandra Moshenek, una obra que ha abordado el tema medioambiental en relación a los bosques, a través de una instalación que al estar conectada con un sensor *performa* a través del sonido la medición de la humedad del bosque. Estas obras, así como las 6 que se estudian en esta investigación, se han encargado de acercar campos de la investigación tecnológica, biotecnológica y biorremediadora al campo del arte contemporáneo, como forma de establecer una relación directa y multidisciplinaria con la selva amazónica y los bosques. No solamente a través de la visibilidad de tecnologías que permiten reflexionar acerca de alternativas sustentables, sino que se han encargado de problematizar aspectos sociopolíticos y estéticos propios del arte crítico-ecológico.

Para esta investigación, elegimos una muestra de 6 obras, cuyas fichas técnicas se encuentran en el Anexo 1 y que se ha considerado que se relacionan directamente con la problemática de investigación, y que han aparecido entre el 2015 y 2022. Obras que más allá de ser una representación, proponen un debate sociopolítico importante en relación al territorio en cuestión, obras que realizan una crítica ecológica que operan desde la búsqueda de creación de alternativas e investigación en torno al tema biotecnológico y bio-científico.

En esta investigación se ha propuesto dibujar un horizonte que tiene cierta relación con la extracción petrolera, pero que no es una línea estética central, por lo contrario, se ha considerado que este conflicto es un antecedente al surgimiento de la corriente bio-artística en Ecuador. Todas las obras analizadas en este trabajo parten de un lugar de enunciación crítico desarrollado por cada artista en relación al tema. Ese lugar de enunciación se enmarca dentro de la crítica al capitalismo a través de la visualidad de problemáticas ambientales en cada trabajo de investigación particularmente, articulando varios temas en cuestión: las tecnologías orgánicas, el extractivismo, el territorio, la tecnología, entre otros. Las obras que conforman el corpus de esta investigación son: *Anticipación a una ausencia o Yasuní 2.0.* (2015) de Paúl Rosero, *Grabador fantasma* (2018) de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar,

*Intangible* (2019) de Alexandra Trujillo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo, *La caída del jaguar* (2020) de Juan Carlos León, *Domatia* (2022) de Cristina Muñoz y *Treelemma* (2022) de Oscar Santillán y Cryptical Lab. Es importante resaltar que la obra de Oscar Santillán no se relaciona directamente con el territorio amazónico ecuatoriano. Es una obra que se ha escogido en base a los diálogos interseccionales entre arte, ecología y tecnología que la obra genera. Representa una excepción de la muestra, sin embargo, esta obra se ha seleccionado en esta investigación a partir de su componente multimedial basado en el sistema del blockchain, aludiendo a uno de los ejes transversales de investigación, la tecnología; y por ser una obra que dialoga con el territorio natural de forma general, considerando igualmente importante el hecho de que esta obra surge a partir de una reflexión en torno a la finitud de un territorio, en este caso específico, el bosque. Las obras analizadas en este trabajo se encuentran en el Anexo 1. Mayor información sobre los artistas seleccionados e información de su trabajo consolidado en el mundo artístico se encuentra en el Anexo 2.

Se ha considerado que la reflexión sobre la crítica ecológica, en este tipo de trabajos artísticos, se relaciona como mencionamos anteriormente, con el surgimiento de una corriente en Ecuador a través de obras de artistas que se han dedicado a crear a partir del tema ambiental, específicamente relacionando los campos de la tecnología, la biotecnología y la ecología con el cuerpo de bosque. Se ha considerado que este tipo de trabajos rescatan la memoria histórica en cuanto a la existencia y posible desaparecimiento de un territorio, así como activar el diálogo con actividades biorremediadoras y la tecnología como ejemplos del cambio de paradigma que se plantea.

Esta investigación se ha enfocado en analizar la obra artística como dispositivo activador de la crítica ecológica. Los artistas seleccionados para este trabajo son todos artistas urbanos de alrededor de los 30 y 40 años, con experiencias vitales fuera del país. Las obras de arte contemporáneo seleccionadas, trabajan temáticas ecológicas que parten de las tensiones históricas entre las ideas del progreso, la defensa de los territorios y comunidades, la visibilidad de alternativas energéticas sustentables, investigaciones en el campo de la biotecnología y la relación con políticas públicas en torno a la protección medioambiental. La crítica a la devastación ecológica que plantean las obras compromete a políticas de Estado insertas en lógicas geopolíticas de expoliación y apropiación de recursos, propias de nuestra condición periférica y subordinada a las acciones coloniales persistentes hace siglos. Este tema se abordará de

manera más amplia en la sección del marco teórico. Un ejemplo de esto, es la lucha del colectivo Yasunidos como antecedente, y ha sido uno de los fenómenos sociopolíticos que ha influenciado al mundo artístico en relación al tema en cuestión, como lo plantea Valdez (2020, 192). Si bien, la crítica ecológica, así como la ecología política han sido representados en una gran cantidad de obras de arte pictóricas, el presente trabajo se ha concentrado en una muestra de 6 obras de arte contemporáneas de carácter multimedial.

Por otra parte, el apareamiento del Bioarte en el Ecuador, podría considerarse una de las motivaciones para el desarrollo de propuestas artísticas enmarcadas en la ecología; con el fin de visibilizar posibles soluciones al tema del extractivismo y la devastación ecológica. Para Yeregui, “La relación hombre-naturaleza ha sido extensamente abordada en el último tiempo en el campo de cruce arte-tecnología-naturaleza. Bajo el paraguas conceptual del término “Bioarte” se alojan estrategias, prácticas e ideologías por demás diversas” (Yeregui 2017, 3). Estas estrategias construidas en torno a este tipo de arte son las que fundamentan varias de las investigaciones realizadas por los artistas en Ecuador y en Latinoamérica.

La relación entre territorio, laboratorio y práctica artística es evidente en varias de las propuestas analizadas en este trabajo, como ejemplos del cambio de paradigma que se plantea, obras que así mismo poseen su cierta limitación en cuanto a la tesis planteada, siendo el arte solamente una forma de abordar el tema propuesto y no una suerte de solución positivista. En ese sentido, “el dispositivo científico funciona, así como una suerte de meta texto epistemológico sobre el que reposa la retórica biomedial. La noción de “laboratorio” opera, de este modo, como condición de base para la producción artística” (Yeregui 2017, 3).

En el contexto Latinoamericano, se identifican destacados referentes que participan en los procesos de mediación entre naturaleza y cultura, contribuyendo con reflexiones estéticas fundamentales en la representación de estos territorios desde perspectivas contrahegemónicas. América Latina, reconocida como un proveedor significativo de materias primas en el comercio global, se encuentra inmersa en dinámicas sociopolíticas y medioambientales que impactan directamente en su realidad. Desde la mirada decolonial, este territorio es objeto de decisiones que trascienden su mera condición geográfica, involucrando aspectos cruciales para su desarrollo.

En este contexto, la propuesta emanada de América Latina busca la resignificación de símbolos visuales como un medio para comunicar de manera efectiva.

Esta iniciativa se apoya en la deconstrucción de los territorios, especialmente en relación con su problemática extractiva. La vinculación estratégica de la tecnología con el arte y la naturaleza se presenta como un enfoque innovador para abordar los desafíos contemporáneos.

La resignificación de símbolos visuales no sólo constituye una herramienta artística, sino también una estrategia para desafiar narrativas hegemónicas y ofrecer nuevas perspectivas. La deconstrucción de territorios, en particular en el contexto de su problemática extractiva, implica desentrañar las capas impuestas por prácticas históricas y repensar la relación entre la sociedad y el entorno natural.

La intersección entre tecnología, arte y naturaleza emerge como un espacio creativo y reflexivo para abordar las complejidades de la realidad latinoamericana. La utilización estratégica de la tecnología no solo amplía las posibilidades expresivas del arte, sino que también proporciona herramientas para explorar y comprender la interconexión entre la actividad humana, la naturaleza y la evolución tecnológica.

La propuesta en América Latina busca trascender las limitaciones impuestas por las dinámicas globales de comercio y extracción, optando por un enfoque que revaloriza la estética, desarticula narrativas preestablecidas y explora nuevas formas de expresión que vincula la cultura, la tecnología y la naturaleza.

Algunos estudios de caso en Latinoamérica, que conforman un antecedente investigativo para lo planteado en el presente trabajo, son propuestas artísticas que han operado dentro de la resistencia frente al extractivismo. No solamente obras visuales, sino también cinematográficas, han dado origen a esta discusión en las obras de arte que analizaremos posteriormente.

Ante la problemática medioambiental, el arte del nuevo siglo se ha movilizó y ha propuesto obras relevantes como respuesta a las sostenidas preguntas acerca del futuro de la humanidad y de los ecosistemas que hacen posible la vida. El arte latinoamericano reciente no es excepción a la ubicua preocupación por estas problemáticas. (Gutiérrez 2019, 51)

Algunos ejemplos de esta postura, los encontramos en la obra de: Rafael Villares (La Habana, 1989), Alexandra Kehayoglou (Buenos Aires, 1981), Ana Teresa Barboza (Lima, 1981), Alejandro Durán (Ciudad de México, 1974) y el referente más conocido en Latinoamérica, que ha realizado el entrecruzamiento entre arte-tecnología y naturaleza, el artista brasileño Eduardo Kac (Brasil, 1962; Gutiérrez 2019, 53).

Varios antecedentes para el surgimiento del diálogo sobre el extractivismo y destrucción de la naturaleza provienen, así mismo, de textos literarios de vanguardias poscoloniales; películas y archivos visuales que han ahondado en esta problemática. Desde la perspectiva cinematográfica, algunos ejemplos en este tema han sido abordados en el cine ecuatoriano en películas como: *El tesoro de Atahualpa* (1924) de Augusto San Miguel, *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927) dirigida por Carlos Crespi, *Mama Pacha* (1986) de Mónica Vásquez; más tarde, *Tóxico Texaco* (2007) de Pocho Álvarez, *Al Oriente* (2021) de José María Avilés, o la producción videográfica de Etsa-Nantu/Cámara Shuar. En el caso de América Latina los referentes son muchos, por ejemplo: *Fuera de aquí. Lluçshi Caimanta* (1977) del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés que retrata la problemática política en torno a la minería y el territorio.

Estas piezas cinematográficas como referentes previos a estos trabajos nos permiten crear una serie de análisis en torno al tema del extractivismo, en medida de su incidencia conceptual y las distintas estéticas que son abordadas en torno al tema. Sabemos que existe un imaginario del *progreso* y del avance tecnológico en relación con la extracción de recursos naturales en la Amazonía, postura clásica proveniente de la lógica colonial, y que sin duda podemos observar esta problemática, en los ejemplos citados anteriormente. Es importante agregar también al referente antecesor, *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, el cual ha sido inspiración principal para la obra *Grabador fantasma* de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar.

Si bien el cine ha sido un referente previo a este tipo de obras, existen así mismo investigaciones desde la historia ambiental que abordan el tema de la sustentabilidad desde épocas de la colonización como menciona Carlos Larrea (2006). Esta discusión se origina en la historia por la llegada de la colonización, el crecimiento demográfico y en su posteridad los distintos *booms* bananeros, cacaoteros y petroleros que han impactado enormemente sobre los territorios en cuestión y la relación entre naturaleza y cultura.

### **3. Elementos teóricos para pensar la relación entre ecología política y arte contemporáneo**

Para este trabajo se han seleccionado algunos conceptos relevantes que abordan el proceso investigativo sobre temas ecológicos, y que se relacionan con momentos históricos relevantes en nuestro país y Latinoamérica. Con el fin de abordar estas dos áreas: el arte y la ecología, y poder relacionarlas en este proceso de investigación, se

abordarán dos conceptos importantes con sus respectivas especificidades. Estos son: *crítica ecológica y arte contemporáneo*, dos conceptos que se han considerado nucleares para desarrollar esta investigación y que su interrelación teórica ayudará a comprender la dimensión del problema planteado.

### **3.1. Crítica ecológica**

La crítica ecológica es el campo que ejerce un cuestionamiento acerca de todos aquellos elementos que circundan el tema de la ecología, por ejemplo: la economía, la política, la sociología, los derechos humanos, derechos de la naturaleza, entre otros. En ese sentido, la crítica ecológica aborda de manera amplia “las contradicciones ecológicas del capitalismo contemporáneo, que exigen cambios que van más allá de reformas o reparaciones económicas, y que residen en el terreno de los valores” (Gudynas 2009). Según Gudynas, esta crítica implica el cambio de paradigma antropocéntrico al paradigma biocéntrico, siendo este último parte del discurso del Cono Sur que se sostiene en el reconocimiento de los derechos de la naturaleza. Este cambio de paradigma supone desafiar la perspectiva antropocéntrica como postulado que divide al ser humano y la naturaleza.

A partir del antropocentrismo se establece una división jerárquica que “instala la noción de que el humano “civilizado” tiene la potestad de gestionar la naturaleza “salvaje”: se trata de una ontología binaria y asimétrica en que las relaciones se dan de forma vertical” (Venegas 2021, 87). Desde el punto de vista del biocentrismo, no existe superioridad del ser humano sobre la naturaleza, por el contrario, aparece la noción de considerarla como un sujeto de derechos, que puede ser mediada a través de una relación horizontal. Esta transición de la que habla Gudynas, aborda en su posteridad varios temas en relación a la naturaleza y sus derechos en Ecuador, como se mencionará en los siguientes apartados.

Como antecedente se ha considerado importante mencionar algunos orígenes de la crítica ecológica, como un elemento base para el desarrollo de propuestas artísticas en Latinoamérica y por supuesto en Ecuador. Este concepto se puede encontrar en algunas expresiones artísticas como la literatura, el cine y las artes visuales. En ese sentido, “la novela de la selva hizo una crítica severa tanto a las políticas económicas como a los discursos sobre la Amazonía vigentes en la primera mitad del siglo XX” (Marcone 1998, 300). A partir de estos fenómenos, en esta época, se originan una serie de

preguntas en torno a la crítica ecológica, abordada por estos campos y que problematizan el territorio amazónico.

El vínculo entre crítica ecológica y arte contemporáneo se establece a partir de “la ecocrítica llevada a cabo como crítica naturalista, que ha incurrido en la simplificación de las relaciones entre procesos simbólicos y procesos sociales” (Marcone 1998, 300). A partir de procesos simbólicos, se ha podido establecer la relación entre la crítica ecológica y el arte contemporáneo con una serie de búsquedas sensibles en torno a la vinculación entre: derechos de la naturaleza, ecología política, posextractivismo, poshumanismo y finalmente procesos de biorremediación.

El territorio amazónico, en el caso del arte ecuatoriano, ha constituido el blanco sobre el cual se han realizado un sinnúmero de representaciones, que han activado el diálogo en torno a la crítica ecológica en el medio artístico. El imaginario representacional del territorio amazónico, presente en el arte ecuatoriano, frecuentemente ha acudido a la crítica e imaginarios sobre procesos de industrialización y problemáticas extractivas de la naturaleza en territorio. A partir de allí como se ha mencionado con anterioridad, han surgido las primeras representaciones pictóricas, literarias y cinematográficas, que posteriormente influyen estética o conceptualmente sobre las obras multimediales como se podrá analizar más adelante.

### **3.2. Derechos de la naturaleza**

A lo largo de la historia del Ecuador, se ha debatido el tema de la conservación de los cuerpos de bosque, especialmente desde la perspectiva anti-extractiva en torno al aprovechamiento de los recursos que de ahí provienen. Desde la época de la colonia, el extractivismo ha representado un sinónimo del *progreso*, siendo este, el principal causante de la devastación ecológica. Según Carlos Larrea, “en el caso de la Amazonía, la pérdida de los ecosistemas naturales alcanzaba el 16,6% en 1996, y el carácter reciente y acelerado de la destrucción del bosque tropical constituye una amenaza grave para la sustentabilidad del desarrollo y la conservación de la diversidad biológica en el país” (Larrea, 2006). A partir de esta problemática, uno de los temas centrales que aborda la crítica ecológica y la ecología política tiene que ver con el reconocimiento de los derechos civiles de la naturaleza. Ramiro Ávila añade que “la Constitución del 2008 tiene algunas novedades con relación al constitucionalismo ecuatoriano, regional y mundial. Una de ellas es el reconocimiento de la naturaleza como titular de derechos”

(Ávila 2010,1). En el art. 71 de la Constitución de la República de Ecuador del 2008 se establece que:

La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza. Para aplicar e interpretar estos derechos se observarán los principios establecidos en la Constitución, en lo que proceda. El Estado incentivará a las personas naturales y jurídicas, y a los colectivos, para que protejan la naturaleza, y promoverá el respeto a todos los elementos que forman un ecosistema. (EC 2008, art. 71)

Este artículo expone de manera clara la necesidad de respetar de manera íntegra a la naturaleza. Complementariamente, en el art. 72 de la misma Constitución, se establece que:

La naturaleza tiene derecho a la restauración. Esta restauración será independiente de la obligación que tienen el Estado y las personas naturales o jurídicas de indemnizar a los individuos y colectivos que dependan de los sistemas naturales afectados. En los casos de impacto ambiental grave o permanente, incluidos los ocasionados por la explotación de los recursos naturales no renovables, el Estado establecerá los mecanismos más eficaces para alcanzar la restauración, y adoptará las medidas adecuadas para eliminar o mitigar las consecuencias ambientales nocivas. (EC 2008, art. 72)

El art. 72 tiene relación con lo que, en esta investigación, llamamos procesos de biorremediación; aquellos que posterior a la fase extractiva activan una serie de tecnologías orgánicas, o procedimientos de restauración del daño ambiental provocado. Al ser Ecuador el primer país en el mundo en reconocer estos derechos, es importante reconocer la búsqueda y motivación que han tenido los artistas ecuatorianos de vincular su trabajo con la Amazonía y problemáticas vinculadas al tema.

Este tema se enmarca, sin duda, en una esfera socio-política, sin embargo, hay una condición particular de este territorio, y es el sinnúmero de mitos e historias que se originan en la cosmovisión de los pueblos originarios, los cuales conciben a los territorios como seres vivos que poseen un ánima. Como se analizará posteriormente en el apartado sobre la *performatividad de la naturaleza*, la Amazonía, ya no es solamente un territorio en disputa política, sino un cuerpo de bosque que nos mira y *performa*.

En relación a este tema, se establece la importancia de vincularse con la visión de entender al territorio desde esa perspectiva, desde la cual lo entienden los pueblos originarios; a través de la creencia de los *Apus*, que son aquellos espíritus de la naturaleza y que su existencia en la cosmovisión de los pueblos que habitan estos

territorios tiene relación directa con la concepción de que existan derechos civiles para los mismos. Si la selva es considerada un cuerpo civil con derechos, deberá tener derecho a la no explotación de sus recursos, a su conservación y por supuesto a su biorremediación. Dotar a la naturaleza de derechos civiles, ha sido una de las estrategias de las comunidades latinoamericanas y mundiales para facilitar la protección de bosques, mares, lagos, etc.; perspectiva que se sostiene en el cambio de paradigma mencionado en el apartado anterior.

Esta discusión ha permitido el apareamiento de diálogos interseccionales en torno al territorio, la *biosemiótica*<sup>1</sup> y expresiones artísticas; que han provocado el interés de teóricos sociales y visuales al dirigir el lente analítico y estético hacia esta área. No solamente por ser un tema de la coyuntura que aborda la crisis planetaria contemporánea, sino también porque es un tema de coyuntura en Ecuador, que moviliza a varias generaciones de activistas y artistas. Un claro ejemplo es la lucha activista medioambiental decantada en la Consulta Popular sobre la conservación del territorio del Yasuní realizada en el 2023; consulta que se somete a decisión popular después de 10 años de lucha activista. En esta consulta ganó con el 60 % de votos a favor, la propuesta de dejar los yacimientos del bloque 43 del Yasuní ITT bajo tierra. Esta propuesta se congela en base al decreto del presidente Guillermo Lasso al no validar la ley en el territorio nacional durante su gobierno. Con esto aparece nuevamente el fracaso del proyecto activista, idea en la que se desarrolla la obra de Rosero en el 2015. Como se analizará en los apartados siguientes, la crítica ecológica y el arte contemporáneo, dialogan entre sí para crear estas reflexiones en torno al tema en cuestión, reinventándose y reciclando conceptos e ideologías a lo largo del tiempo.

### **3.3. Ecología política**

En esta investigación abordamos la problemática de la crítica ecológica a través de la conceptualización de la ecología política como precedente. Con el fin de introducir este tema, conceptualizamos la ecología política a través de la teoría de Paul Robbins (2012), quien establece que la ecología política es:

---

<sup>1</sup> “Este enfoque supone la aceptación de nuestra posición de que la historia de la subjetividad no se inicia con el hombre, sino que el espíritu humano ha sido precedido por muchas etapas preliminares de la evolución de los animales. La teoría del símbolo de la relación psicofísica llena un abismo entre estas diferentes líneas de investigación y unifica sus métodos bajo el nombre de biosemiótica”. (Rothschild, F.S. 1962)

Un campo académico que busca criticar y caracterizar los fundamentos de la injusticia ambiental y la sobreexplotación de los recursos, su discusión parte de la idea de que el cambio ambiental está íntimamente correlacionado con procesos sociales y políticos a diversas escalas, y que para entender mejor cualquier problema ambiental es necesario vincular su análisis con las relaciones sociales de producción y la distribución del poder. (Robbins 2012, 562)

La ecología política es un campo académico que se propone examinar de manera profunda y reflexiva los cimientos de la injusticia ambiental y la sobreexplotación de los recursos naturales. Esta área de estudio se caracteriza por su enfoque interdisciplinario, que reconoce la interconexión intrínseca entre los problemas ambientales y los procesos sociales y políticos en diversas escalas. La premisa central de este enfoque es la idea de que cualquier cambio ambiental significativo está estrechamente correlacionado con factores sociales y políticos, y para comprender de manera integral estos desafíos ambientales, es esencial establecer vínculos entre el análisis ambiental y las complejas relaciones sociales de producción y la distribución del poder.

En este sentido, la ecología política va más allá de simplemente estudiar los impactos ecológicos de las actividades humanas, buscando desentrañar las estructuras de poder y las dinámicas sociales que subyacen a la degradación ambiental. Este enfoque implica reconocer que la explotación de los recursos naturales y la injusticia ambiental no son simplemente consecuencias inevitables de las actividades humanas, sino que están arraigadas en sistemas socioeconómicos y políticos más amplios.

La interrelación entre el cambio ambiental, las relaciones sociales y la distribución del poder implica que la ecología política no puede limitarse únicamente a análisis científicos o técnicos. En cambio, exige un enfoque holístico que abarque la comprensión de las estructuras sociales, económicas y políticas que perpetúan prácticas insostenibles y desigualdades ambientales. Este enfoque integrador busca desentrañar cómo las decisiones políticas, las prácticas económicas y las estructuras de poder contribuyen a la degradación ambiental y a la vulnerabilidad de determinadas comunidades.

En última instancia, la ecología política, según la perspectiva de Robbins (2012), se erige como un llamado a la reflexión profunda y a la acción transformadora. Proporciona un marco conceptual para cuestionar las injusticias ambientales arraigadas y promueve la necesidad de un cambio sistémico que aborde tanto los problemas ecológicos como las desigualdades sociales. Al vincular el análisis ambiental con la comprensión de las dinámicas sociales y políticas, este campo busca contribuir a la

construcción de soluciones más equitativas y sostenibles para los desafíos ambientales contemporáneos.

En este sentido, la ecología política es el concepto central de la crítica ecológica, que buscará reflexionar en torno a la misma, a partir del cuestionamiento del modo de vida humano contemporáneo; en totalidad sostenido por el extractivismo de recursos naturales provenientes, en su mayoría, de países del Cono Sur. Según la ecología política, el poder y los recursos están distribuidos de manera desproporcionada, convirtiendo a los países del Cono Norte en consumidores masivos de los recursos que se extraen del Cono Sur, creando con ello una brecha de desigualdad social sostenida por el capitalismo contemporáneo.

El concepto de ecología política se relaciona también con la crítica al extractivismo clásico y al neo-extractivismo, como menciona Gudynas “Mientras que el extractivismo clásico era defendido como medio para hacer crecer la economía, en el neo-extractivismo, las justificaciones apelan con mucha frecuencia, a un vínculo específico con los planes sociales” (Gudynas 2011, 388). A partir de esta teoría se puede comprender la forma en cómo el arte logra acercarse al campo de la ecología, en búsqueda de propuestas y reflexiones sobre la descolonización de la naturaleza y de la academia que conceptualiza estos campos. Este concepto acerca los abordajes sensibles que el arte permite, con temas sociopolíticos en relación a la conservación de espacios naturales.

Así, la crítica a los gobiernos progresistas y al extractivismo se entrelaza con un llamado a repensar y transformar las prácticas que han prevalecido en la relación entre sociedad y naturaleza, promoviendo un enfoque más consciente y sostenible que reconozca la intrínseca interdependencia entre ambos. Desde esta teoría es posible acercar el análisis que se ha propuesto realizar posteriormente, con conceptos que trascienden al antropocentrismo y buscan una postura biogénica de la humanidad en relación con su sistema de producción y uso de materiales. Una propuesta que establece un vínculo, según Roesch, con el concepto del post-extractivismo y el posthumanismo como se conceptualiza a continuación.

### **3.4. Postextractivismo**

En el mismo contexto, se considera imprescindible abordar el concepto del post-extractivismo, basado en el análisis sobre la posteconomía que propone Alberto

Acosta et al. (2020). Se ha considerado relevante el trabajo de Acosta, en cuanto a su visión acerca del capitalismo y su propuesta de desmercantilizar la economía, a través de la desmercantilización de la naturaleza, trabajo y bienes comunes. “Podemos ver a la posteconomía como una economía para otra civilización, que no se sostenga más en el antropocentrismo, ni en ningún otro centro que no sea la vida misma” (Acosta et al. 2020, 55). El postextractivismo, según la conceptualización de Gudynas (2011), surge como una respuesta consciente a la dependencia arraigada de nuestras sociedades en el extractivismo. Esta corriente ideológica no solo reconoce la necesidad de buscar alternativas sino también plantea el desafío crucial de que dichas alternativas deben no solo abordar los problemas inherentes al extractivismo, sino también demostrar su viabilidad y factibilidad (Gudynas 2011, 64). Es en este contexto que las obras analizadas en este trabajo emergen como expresiones artísticas que buscan dar visibilidad a propuestas viables y al mismo tiempo formular críticas al modo contemporáneo de administrar recursos y generar energía.

Las obras se erigen como vehículos de diálogo activo en torno a la urgente necesidad de explorar y adoptar enfoques alternativos. Al poner de manifiesto narrativas visuales y simbólicas, el arte se convierte en un catalizador para la reflexión y la acción en el ámbito del cambio de paradigma hacia el postextractivismo. No obstante, es fundamental reconocer que, a pesar de su poderoso potencial comunicativo, el arte tiene sus limitaciones en relación con la complejidad y amplitud que implica este cambio de paradigma.

El arte, en su intento de abordar y visualizar el postextractivismo, opera como un medio para plasmar de manera cronológica y estética la evolución de las preocupaciones ecológicas de los artistas involucrados en las obras analizadas. Estas expresiones artísticas no solo transmiten la urgencia de repensar nuestras prácticas extractivas, sino que también incitan a la audiencia a cuestionar y reevaluar su propia relación con el entorno natural.

No obstante, es crucial reconocer que el arte, por sí mismo, no puede liderar la transformación estructural necesaria para alcanzar el postextractivismo. Se requiere una convergencia de esfuerzos multidisciplinarios que abarquen la política, la economía y la sociedad en su conjunto. El arte, en este contexto, actúa como un agente provocador, generando diálogos y despertando conciencia, pero su impacto debe ser complementado por acciones tangibles en otros ámbitos.

Es por ello, que la visión del posextractivismo, como línea transversal en las obras que se analizarán posteriormente, propone generar una serie de mecanismos económicos basados en la poseconomía que buscan trascender la explotación de los recursos provenientes de materiales fósiles y minerales (Acosta et al. 2020). Estas obras buscan de cierta manera, reflexionar sobre el tradicional imaginario de la naturaleza como fuente inagotable de recursos, visión que proviene desde las ciudades, con una nostalgia romántica acerca de lo que es y debería ser la selva. Visión que ha sido en parte el causante de la búsqueda de explotación de recursos en tierras remotas; como lo ha representado el cine en algunos ejemplos abordados con anterioridad.

En relación con el tema político económico “Esta posteconomía deberá emerger desde la búsqueda y construcción de alternativas pensadas transdisciplinariamente y aplicadas con una visión holística y sistémica, como parte de transiciones dialécticas en donde pensamiento y acción van a la par” (Acosta et al. 2020 pág. 55). Este postulado de Acosta et al. (2020), permite al ser humano cuestionar el pensamiento clásico sobre el extractivismo, para encontrar nuevas visiones sobre el futuro de la humanidad y quizás, de alguna forma, crear algún tipo de esperanza para la organización socio-política de la misma. Las obras analizadas en este estudio no solo atienden a la necesidad apremiante de dar visibilidad a propuestas viables postextractivistas, sino que también subrayan la capacidad del arte para provocar diálogos y reflexiones significativas sobre nuestra relación con la naturaleza. Sin embargo, es esencial reconocer las limitaciones del arte y la importancia de integrar estas expresiones en un marco más amplio de cambios políticos, económicos y sociales que puedan llevar a la materialización efectiva del postextractivismo.

### **3.5. Poshumanismo**

En una época anterior, el humanismo, que una vez fue la teoría filosófica dominante que dio forma a la época moderna, estableció al ser humano como el punto central del Universo, dando lugar al antropocentrismo. Sin embargo, el poshumanismo, según la conceptualización de la teórica Rosi Braidotti, representa la transición hacia una era postmoderna, donde se plantea "la posibilidad de una seria descentralización del Hombre, primera medida de todas las cosas" (Braidotti 2015, 10). En este contexto, el poshumanismo se destaca en esta investigación como una corriente ideológica que

busca una descentralización seria del ser humano, alejándose de las trampas de la nostalgia conservadora y la euforia neoliberal (Braidotti 2015, 19).

La noción de posthumanismo, en este análisis, se entrelaza con los conceptos de postextractivismo y los derechos de la naturaleza. En el marco del posthumanismo, se plantea una reconsideración profunda de la posición del ser humano en relación con la naturaleza. La descentralización propuesta por el poshumanismo sugiere una revisión de las jerarquías establecidas entre los seres humanos y la naturaleza, superando la visión antropocéntrica que ha prevalecido históricamente.

En este contexto, el postextractivismo se vincula con la idea de abandonar las prácticas extractivas que han caracterizado la relación humana con la naturaleza en la era moderna. La aspiración del poshumanismo a mantener unida a la comunidad, evitando las trampas de la nostalgia y la euforia neoliberal, se conecta con la necesidad de replantear las interacciones humanas con la naturaleza de una manera sostenible y armoniosa.

Además, la consideración de los derechos de la naturaleza se integra en este enfoque al reconocer que, en la era posthumana, la comunidad no se limita exclusivamente a los seres humanos, sino que se extiende a toda la red de vida en la que los humanos son una parte interconectada. La visión de Braidotti sobre el poshumanismo como una descentralización seria del ser humano impulsa la reflexión sobre cómo los derechos de la naturaleza pueden ser fundamentales para mantener la cohesión y equilibrio en esta comunidad expandida. Una reflexión que será revisada con mayor profundidad más adelante en la perspectiva de Kohn.

La interrelación entre el posthumanismo, postextractivismo y los derechos de la naturaleza se presenta como una vía para redefinir las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, abordando las problemáticas contemporáneas con una perspectiva más holística y sostenible.

Como se mencionó con anterioridad, la visión del posextractivismo se relaciona con la visión del poshumanismo dentro de problemáticas sociopolíticas, cuestionando las formas neoliberales de la administración de los recursos mundiales. En el contexto del capitalismo avanzado y sus tecnologías biogenéticas, emerge una configuración perversa de lo posthumano, según lo señalado por Braidotti (2015, 15). Estos elementos son cruciales en los discursos que critican las obras de arte examinadas en este estudio. La noción de poshumanismo se aborda aquí como una dualidad, una representación tanto idílica como catastrófica del futuro humano, como lo describe la misma autora:

una moneda con dos caras donde la biopolítica y la tanatopolítica son componentes esenciales de este fenómeno (Braidotti 2015, 17).

Esta perspectiva permite vincular los procesos artísticos que subyacen a la creación de estas obras con la problemática poshumana. En los siguientes análisis, las obras de arte multimedia seleccionadas para este proyecto no solo visibilizan soluciones y mecanismos frente a las problemáticas medioambientales, sino que también problematizan cuestiones relacionadas con el capitalismo, la tanatopolítica, la gestión de recursos y la hegemonía científica que predomina en la actualidad. Estos aspectos son todos elementos centrales que se exploran en el marco de esta corriente filosófica.

En esencia, estas obras de arte actúan como ventanas que permiten contemplar y reflexionar sobre las complejidades y contradicciones de la condición poshumana. Abordan no solo las preocupaciones ambientales, sino también cuestiones más amplias sobre el entrelazamiento de la política, la muerte, la gestión de recursos y la influencia de la ciencia en la configuración de nuestro presente y futuro. Al situar estas creaciones en el contexto del poshumanismo, se revelan capas más profundas de significado y se establece un diálogo crítico entre el arte y las problemáticas fundamentales que definen nuestra era contemporánea.

La teoría poshumanista es una corriente del pensamiento, que es capaz de sostener el vínculo entre la ecología política y el desarrollo de creaciones nuevas que facilitan el acercamiento a soluciones medioambientales posibles, siendo el arte contemporáneo una de las manifestaciones de este hecho. Desde esta vertiente, se ha sostenido la importancia de la vinculación de saberes, comunidades y procesos biorremediativos que hacen frente al gran problema del capitalismo global que “no cuenta con un plan B energético para sustentar la actual civilización industrial” (Svampa 2018, 154).

Es evidente que la crisis civilizatoria requiere de un cambio de perspectiva. Este cambio de perspectiva es una reflexión que atraviesa la investigación artística propuesta en este trabajo, reflexión que abordan las 6 obras de arte analizadas en el capítulo 3 como se verá más adelante. Más allá de las preocupaciones urbanas de los artistas que realizan las obras, estas obras de arte desde su aspecto conceptual, reflexionan en torno a ese cambio de perspectiva. Este cambio, basándonos en la teoría de la poseconomía analizada en el apartado anterior, podría incentivar reflexiones más profundas acerca de la transformación en la forma de generar energía y de administrar la economía mundial.

### 3.6. Biorremediación

La biorremediación es un proceso que es considerado importante abordar en cuanto al régimen postextractivista como un paso siguiente en la rehabilitación del medio ambiente. En el aspecto técnico-teórico, se sustenta el análisis en la investigación realizada por Fernando Marín, Hugo Navarrete y Alexandra Narváez Trujillo (2018) de la Universidad Católica del Ecuador. Se ha puesto énfasis en este punto ya que se ha considerado que la relevancia de estas investigaciones reside en los hallazgos en torno a la biorremediación de los hidrocarburos del petróleo a través de bacterias nativas y hongos encontrados en el suelo microbiano del Ecuador (Marín, Navarrete, y Narváez-Trujillo, 2018, 1030). Este es un ejemplo de los alcances que tienen los procesos de biorremediación y que en su ejercer técnico, han sido utilizados para el arte y la comunicación, como una forma de visibilizar este tipo de tecnologías orgánicas<sup>2</sup>, uno de los aspectos que podrían facilitar el cambio de perspectiva.

Este planteamiento permite vislumbrar aquello que podría generar el cambio de paradigma que se plantea al inicio, aquel en el cual se cuestionan las prácticas extractivas proponiendo transformaciones estructurales en la forma de producir y organizar la naturaleza en nuestras sociedades. Las prácticas extractivas, arraigadas en un modelo económico centrado en la explotación de recursos naturales sin tener en cuenta su sostenibilidad a largo plazo, han generado impactos devastadores tanto en el medio ambiente como en las comunidades locales. Este enfoque ha impulsado un cambio de paradigma necesario, que busca redefinir nuestras relaciones con la naturaleza y con otros seres humanos. Desde una perspectiva decolonial, este cambio implica desafiar las estructuras de poder arraigadas en el colonialismo que han perpetuado la explotación de territorios y culturas. La postura decolonial aboga por la revitalización de conocimientos y prácticas indígenas, reconociendo la importancia de sistemas de conocimiento no occidentales para lograr una coexistencia más equitativa y sostenible; las prácticas biorremediación son parte de esta perspectiva. Es esencial reconocer y dismantelar las jerarquías impuestas por el colonialismo para abrir espacio a una comprensión más inclusiva y respetuosa de la relación entre la humanidad y el entorno que habitamos. En ese sentido las propuestas de biorremediación deberán alinearse con la postura decolonial, en la cual, como menciona Page (2021), se deberá construir una ciencia que surja a partir de estos planteamientos.

---

<sup>2</sup> Ver obra *Anticipación a una ausencia* de Paúl Rosero, 31.

Un ejemplo de este planteamiento en ejercicio, es el trabajo del D Lab de la Universidad San Francisco de Quito, un espacio en el cual claramente se intersecan arte y ciencia desde posturas decoloniales. En este espacio se realizan varios acercamientos desde el arte hacia la biotecnología y viceversa; siendo un lugar que habilita a artistas y científicos la oportunidad de establecer brechas comunicacionales, tecnológicas y estéticas. Se ha considerado relevante mencionar estas dos investigaciones como ejemplos reales de espacios o procesos que hayan incursionado en procesos de biorremediación en el Ecuador y que utilizan el arte como herramienta de comunicación de estos procesos.

Junto con esta conceptualización, acerca de temas centrales en torno al extractivismo y el post-extractivismo; los procesos de biorremediación, son de gran relevancia en cuanto al activismo ecológico y procesos medioambientales que han permitido el apareamiento de obras de arte que reflexionan sobre este tema. Evitando la *bandera verde* o el *hito al petróleo* en torno a esta problemática, las obras seleccionadas en esta curaduría atienden a una reflexión que es importante realizar dentro de la práctica artística en Ecuador, un tema que en los últimos años se ha convertido en algo medular.

Tradicionalmente se ha desarrollado una crítica al extractivismo desde el arte contemporáneo, enmarcado en posturas que cuestionan los procesos que se relacionan con la obtención de energía de materiales fósiles. En la teoría post-extractivista como mencionamos con anterioridad, se busca romper con los imaginarios del extractivismo clásico, que problematiza la superioridad del ser humano en relación a la naturaleza como fuente inagotable de recursos. Como se mencionó anteriormente, el post-extractivismo parte de la visión extractivista y la trasciende, no solamente en un sentido teórico, sino también en un sentido realista arraigado al *modus operandi* de la economía mundial. Como sostiene Gudynas “abandonar el extractivismo para poder romper la larga historia de estrategias económicas que persisten en la inserción global vendiendo materias primas, hecho que no logra generar articulaciones productivas nacionales o continentales” (Gudynas 2011, 390).

Es considerado relevante dejar atrás la crítica clásica hacia el extractivismo, como se analizó en el apartado sobre ecología política. En consecuencia, es necesario abordar una postura contrahegemónica basada en la teoría post-extractivista y los procesos biorremediativos. Retomando el pensamiento de Acosta, estos procesos,

pueden sostenerse en la propuesta de la post-economía que permita “caminar hacia el pluriverso, entendido como un mundo donde caben muchos mundos, pero todos coexistiendo con dignidad, sin que la miseria y la explotación asegure la *dolce vita* de pocos” (Acosta et al 2020, 55).

Como se podrá ver más adelante, las obras de arte propuestas para este trabajo reflexionan sobre todos estos temas; y de cierta manera buscan acercarse a una suerte de soluciones ambientales decoloniales, dialogando con el imaginario colectivo desde la poética propia del arte contemporáneo.

### **3.7. Arte contemporáneo**

El arte contemporáneo ha sido partícipe activo de varias luchas sociales, así como ambientales. Problematicar este tema, a través de expresiones artísticas, permite comprender de forma amplia los procesos comunicacionales que de ahí provienen. El arte como un conjunto de dispositivos que acompañan procesos sociopolíticos, tiene, por una parte, el objetivo general de visibilizar ciertas posturas que no son parte de discursos oficiales.

El arte contemporáneo, en su fusión de diversas formas y medios de expresión, ha emergido como un terreno fértil para la exploración de temáticas urgentes y relevantes. En este contexto, la crítica ecológica se ha convertido en un componente crucial del discurso artístico contemporáneo. Los artistas contemporáneos no solo abordan la crisis ambiental, sino que también cuestionan las estructuras sociales y económicas que han contribuido a la degradación del medio ambiente. A través de obras que van desde la instalación hasta la performance, el arte contemporáneo busca no solo sensibilizar al espectador sobre los problemas ecológicos, sino también provocar una reflexión profunda sobre el papel de la humanidad en la naturaleza.

La crítica ecológica en el arte contemporáneo va más allá de la representación superficial de la naturaleza y la denuncia medioambiental. Se sumerge en la intersección compleja entre lo humano y lo natural, explorando la manera en que las acciones humanas afectan a los ecosistemas y, a su vez, cómo estas dinámicas repercuten en la sociedad. Muchos artistas contemporáneos utilizan materiales reciclados o encontrados para sus creaciones, así como elementos que son parte de procesos sociales o medioambientales, no solo como una expresión estética, sino como una declaración sobre la necesidad de repensar y reevaluar nuestros hábitos de consumo.

El arte contemporáneo, al abrazar la crítica ecológica, se convierte en un medio poderoso para fomentar la conciencia y la acción. A través de la experimentación estética y la transgresión de límites convencionales, los artistas contemporáneos buscan inspirar cambios en la percepción y el comportamiento hacia el medio ambiente. Al desafiar las normas establecidas y proporcionar nuevas perspectivas sobre la relación entre la humanidad y la naturaleza, el arte contemporáneo se erige como un catalizador para la transformación social y ambiental en un mundo cada vez más interconectado y vulnerable.

Para continuar la construcción del enfoque y marco conceptual de esta investigación se abordará en este apartado el *arte contemporáneo* como elemento que se entrecruza con la *crítica ecológica*, en la realización del análisis de las obras de arte planteadas. Igualmente se realizará el abordaje de esta sección en base a cuatro aspectos importantes: el arte contemporáneo para la sostenibilidad, el arte contemporáneo para la crítica ecológica, y la performatividad de la naturaleza.

### **3.8. Arte contemporáneo para la sustentabilidad**

Primeramente, se ha decidido abordar el tema del arte contemporáneo para la sustentabilidad; una propuesta que busca establecer lineamientos estético-políticos a partir de una visión post-extractivista. Según Carlos Larrea, especialista en ecología política y temas ambientales:

El desarrollo sustentable ha sido definido, por el Informe Brundtland de la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo (WCED), como un proceso encaminado a la satisfacción de necesidades de las generaciones presentes, sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades.[...] En el caso ecuatoriano, consideramos que la conservación de un monto significativo de sus recursos naturales -de los cuales la biodiversidad es un componente invaluable- es necesaria para permitir la sustentabilidad del desarrollo. (Larrea 2006, 16)

La sustentabilidad en el arte contemporáneo, así como en el cine y la literatura, se ha dedicado a cuestionar las ideas del *progreso* en contraposición a la conservación medioambiental. En el ámbito del arte contemporáneo para la sustentabilidad, es importante tomar en cuenta que la conservación y las diversas obras de arte realizadas en torno al mismo, son puestas en relevancia como objetos de memoria social. Estas obras pueden ser consideradas como “imágenes manifiesto: [que] en su visualidad específica y en el poder que tienen de condensar experiencias culturales, espaciales,

emocionales; involucran formas de situarse en el tiempo. Señalan la irrupción de nuevos estados en el mundo” (Giunta 2016, 61). Es justamente, este planteamiento de Giunta, el cual pone en relevancia a ciertas obras de arte como agentes condensadores de la memoria y acontecimientos sociopolíticos acerca de estos territorios. Estos cruces teórico-estéticos, han generado una serie de reflexiones en el arte contemporáneo, que permiten habilitar discusiones sobre conservación y temas de interés para la ecología política.

Las obras mencionadas en este trabajo reflexionan a partir de la crítica ecológica, las estéticas post-extractivistas. Son obras que nos invitan a reflexionar y discutir el rol del arte como agente comunicador de los procesos, devenires y estados de la naturaleza, como parte de una corriente artística que se preocupa o relaciona activamente con la misma. El rol del arte en este sentido activa la reflexión sobre “la necesidad de reformular nuestro estilo de vida y consumo de materiales contaminantes con relación al planeta en el que vivimos” (Muñoz, Quiña, y Barreto 2020, 18). Desde esta perspectiva, el rol que ocupa el arte en este tipo de debates es de carácter comunicacional, siendo esta una de las funciones más importantes de este campo en su relación con otras áreas del pensamiento. El arte contemporáneo para la sustentabilidad, representa una oportunidad de visualizar ciertos mecanismos que el arte como herramienta de creación habilita, con el fin de establecer diálogos hacia los campos de la conservación y la ciencia biorremediadora. Es en ese sentido, una suerte de activador de reflexiones y reformulación de imaginarios posibles sobre la crisis climática y los temas ambientales coyunturales.

### **3.9. Arte contemporáneo para la crítica ecológica**

El arte contemporáneo para la crítica ecológica surge a partir de ciertos diálogos históricos en torno al tema del extractivismo y la explotación de recursos naturales en territorios latinoamericanos. “Entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX científicos europeos se encargaron de realizar expediciones en el contexto de la expansión imperial decimonónica” (Giraudó y Arenas 2004, 125). Este fenómeno histórico es una de las temáticas que abordan obras, películas y documentales para hablar sobre el tema. Este fenómeno es el que origina la actividad extractiva masiva en nuestro continente y en nuestro país, así como las diferentes actividades dentro de los marcos del *boom* petrolero en las últimas décadas. En el período de tiempo entre el 2015 y el 2022, se ha visto el surgimiento de varias obras de arte que han dialogado

directamente con este tema desde una postura política contra-hegemónica bastante clara. Cuestionando de cierta forma las políticas progresistas como menciona Acosta: “la economía termina como un dispositivo de dominación, a través del cual se pretende orientar el destino del mundo. Y desde esas visiones totalitarias, por ejemplo, se deriva la aceptación indiscutible del extractivismo por gobiernos progresistas o neoliberales” (Acosta et al. 2020, 50).

El arte como manifiesto político y ambiental, como se aborda en las 6 obras de este trabajo, posee una agencia en cuanto a la comunicación y cuestionamiento de los diversos ofrecimientos gubernamentales de la época. El arte puede tener cierta limitación en torno al alcance que posee para desarrollar un activismo de impacto, sin embargo, como se ha evidenciado en los últimos años y hasta el presente, se ha podido ver la forma en cómo el arte y la campaña política de los Yasunidos ha logrado tener éxito en la Consulta Popular del 2023, consulta en la que se decidió dejar bajo tierra los yacimientos de petróleo del bloque 43 del Yasuní ITT. Si bien este logro aporta al contexto de análisis de este trabajo, las políticas públicas y decisiones gubernamentales en torno al tema, no permiten hasta la actualidad la consolidación de ese proyecto ambientalista. En realidad, el arte contemporáneo ha funcionado como estrategia comunicativa para que ciertos espacios *elitistas* nacionales e internacionales, puedan acceder a este tipo de información a través de una propuesta alterna al discurso oficial que existe en los medios de comunicación.

Por otra parte, en reiterativa a lo planteado en los primeros apartados; es importante ahondar en los imaginarios visuales de esta problemática. A partir del análisis realizado por Ana Rosa Valdez, Gabriela Chérrez, Gabriela Fabre y Gabriela Cabrera (2018) en “El ocaso de la naturaleza: Ecosistemas y paisajes en el arte ecuatoriano”, examinamos aquellos postulados que dan origen a estas temáticas en el ámbito local. En esta investigación se ha problematizado el lugar de las prácticas artísticas en este escenario, siendo la historia del arte, como se mencionó anteriormente, la que ha evidenciado “los modos de ver y concebir el espacio selvático en el campo social, político y cultural” (Valdez et al 2020, 193).

Los imaginarios visuales y artísticos en torno a la selva conforman el imaginario colectivo del Estado-nación, siendo la contraposición de conservación y *progreso* una de las problemáticas que atraviesa este imaginario colectivo. Como menciona Valdez, en relación a la Amazonía, “esta contradicción ha originado múltiples formas de

imaginarla: *infierno verde* que no permite el desarrollo de la civilización, tierra *virgen* que debe ser conquistada y aprovechada, región de vitalidad mágica que se contrapone a la lógica urbana” (Valdez et al 2020, 193). El arte contemporáneo, en consecuencia, se ha dedicado a problematizar esta contradicción desde el campo de lo sensible, hacia reflexiones socio-políticas que son inevitables y que representan el centro de interés para la vanguardia del arte ecuatoriano que problematiza la crítica ecológica. Como se mencionó anteriormente, estas reflexiones parten de un lugar de enunciación crítico, enmarcado en el cruce de la ecología y el arte que abordan los artistas urbanos en relación al tema, artistas que circundan los 30 y 40 años y que poseen experiencias vitales fuera del país.

Por su parte, *La zona extractiva* de Macarena Gómez Barris (2021), publicación cercana al fenómeno de Yasuní ITT, reflexiona acerca de los dispositivos de diálogo artístico entre naturaleza y seres humanos, dando cabida a la discusión sobre la visión anti extractiva y un análisis contextual acerca de los territorios en disputa anti-minera y anti-petrolera. “El capitalismo extractivo o el extractivismo, como es conocido en América Latina, refiere a un sistema económico basado en el robo, los créditos y los desplazamientos forzados, que reorganiza violentamente la vida social y la tierra, particularmente en territorios indígenas o afrodescendientes” (Gómez Barris 2021,18). Estos parámetros conceptuales plantean con ejemplos concretos el conflicto social que ha originado el extractivismo y que el arte se ha encargado de representar en las distintas obras que menciona el texto de Valdez, así como en las obras analizadas en este trabajo.

El imaginario de la colonización permea con fuerza varios de los discursos del arte para reflexionar sobre esta temática, siendo como mencionamos en el inicio de este apartado, el origen de los problemas contemporáneos en torno al extractivismo. “Los intentos sucesivos de colonización de la Amazonia ecuatoriana fueron numerosos. Del Dorado, a la explotación de la canela, de la quinina, del caucho, del petróleo y, hoy, de los bio capitales que están en el centro de la estrategia económica de “transformación de la matriz productiva” (Roesch 2019, 182). Las obras de arte en este trabajo exponen de forma clara este postulado, y representan un discurso que cuestiona estos nuevos mecanismos de colonización, considerándose por ende discursos estético-políticos que reflexionan y problematizan este debate. Es importante recalcar que las obras de arte analizadas en este trabajo no pretenden dar solución a la crisis civilizatoria, estas obras

pretenden ser el hilo conductor de un análisis cronológico y estético que se desarrolla en el marco de la crítica ecológica.

### **3.10. La performatividad de la naturaleza**

La distinción entre performance y performatividad es esencial en diversos campos como la teoría del género, los estudios culturales y la filosofía del lenguaje. La "performance" se refiere a la ejecución o representación de un acto, ya sea en el ámbito teatral, artístico o social. En este contexto, la performance es observada como una acción visible y tangible que puede ser analizada desde una perspectiva externa. En el teatro, por ejemplo, la actuación de un actor es una performance que se evalúa por su habilidad para transmitir emociones o mensajes.

Por otro lado, la "performatividad" se relaciona con la capacidad del lenguaje y de los actos de hablar para realizar acciones y cambiar la realidad social. La teoría de la performatividad, desarrollada por la filósofa Judith Butler, destaca cómo las palabras y los actos no solo describen la realidad, sino que también la constituyen. (Butler 2007) En este sentido, la performatividad se centra en el poder transformador del lenguaje y la acción, sugiriendo que al decir algo o realizar ciertos actos, se contribuye a la construcción y reproducción de normas sociales e identidades. Mientras que la performance se concentra en la representación visible, la performatividad se adentra en la dimensión más sutil y subyacente de cómo el lenguaje y la acción configuran nuestra comprensión del mundo. En esta ocasión hemos tomado este término para generar una nueva propuesta de investigación desde el campo artístico que opera desde una mirada centrada en la naturaleza que se relaciona con el artista en el momento de realizar la investigación de campo. La "performatividad de la naturaleza", representa entonces el vínculo entre las teorías sobre el performance desde Butler y la mirada del bosque a partir de la cosmovisión de lo *más allá de lo humano* desde Kohn, cómo se realizará a continuación.

Este concepto en el cual se entrecruzan ambas vertientes de pensamiento se ha propuesto para esta investigación, con el fin de generar una reflexión en la cual el cuerpo del artista y su performatividad, se relaciona con lo *más allá de lo humano* en el bosque, permitiéndole acercarse de manera sensible a la información sensorial y mítica que en él habita. Performando la naturaleza y dejándose performar por ella en el proceso de creación artística en territorio.

Este tema, abre caminos hacia posturas post-humanistas como se conceptualizó anteriormente, y con ello se aborda lo que se ha llamado en esta investigación la “performatividad de la naturaleza” (Trujillo 2023). Desde la *cosmogonía*, concepto que explica a través de mitos el origen de la vida y del Universo, y la *biosemiótica* abordada en el trabajo de Eduardo Kohn, en *Cómo piensan los bosques*; conceptualizamos un proceso investigativo basado en aquello que está *más allá de lo humano*. Postura que ya no plantea un análisis sobre el territorio amazónico desde un punto de vista político; por el contrario, busca ampliar el debate hacia concepciones *biosemióticas* que engloba el bosque, la mitología y el mundo onírico que acontece en la relación del mismo con los pueblos originarios. Aspectos sociales y culturales que son abordados muy poco en el conflicto del extractivismo y las reflexiones poseconómicas. En este apartado se ha propuesto reflexionar en torno a este tema como uno de los ejes centrales que atraviesa la práctica artística en relación al territorio y como consecuencia de una relación performativa de los artistas con el mismo, siendo ella una forma de acercar el diálogo que propone el arte con la propuesta del cambio de paradigma y la concepción de la naturaleza como cuerpo de derechos.

Kohn ha propuesto pensar desde la naturaleza, cuestionando el modelo filosófico antropocéntrico y orientando el pensamiento hacia una antropología que:

Se basa en el poder revelador de las imágenes, es decir, de los encuentros semióticos que alberga el bosque y mediante los cuales se pretende relacionar particularidades etnográficas con algo más amplio [...], un enfoque antropológico y no, digamos, un enfoque ecológico que agnósticamente traza relaciones multiespecies. (Kohn 2021, 311)

Para Kohn este territorio es “un ecosistema repleto de una espectacular variedad de distintos tipos de seres que interactúan y se constituyen mutuamente” (Kohn 2021, 7) Seres que poseen un lenguaje que no está sostenido en el lenguaje humano, sino que se constituye a través de signos (Kohn 2021). La “performatividad de la naturaleza” (Trujillo 2023) se podría abordar como una relación que establece la naturaleza con los artistas en el momento de su trabajo de campo; a partir de esta interacción simbólica y mitológica que menciona la postura de Kohn, en donde el ser humano se relaciona con lo que está *más allá de lo humano*, a través de estos signos que trascienden al lenguaje.

Por ejemplo, los múltiples símbolos que aparecen en los sueños de los pueblos originarios y visitantes al realizar el ritual de la *wayusa*<sup>3</sup> (Kohn 2021).

En consecuencia, para este apartado, se ha propuesto ahondar en la concepción de la mirada del bosque como una forma de modificar la perspectiva del enfoque semiótico en los estudios visuales, es decir, ya no mirar al bosque, sino establecer una relación con él a través de sus signos oníricos que se originan de la relación multiespecies y simbiótica. Esta propuesta presupone como establece el mismo autor, una serie de “post-humanidades” que estudian la zona de lo *más allá de lo humano* para generar crítica y posibilidades-otras de comprender la existencia (Khon 2021). Algo que se traduce en el arte como la transición de la mirada antropocéntrica hacia la mirada biocéntrica, y que es fundamental en el proceso de elaboración artística en este campo.

Consideramos que los procesos artísticos sostenidos en este postulado generan obras que parten de este tipo de conexión con la naturaleza, y que posteriormente se articulan a través de la *biosemiótica*, el uso de tecnologías y propuestas estéticas referentes. Como se verá más adelante, la obra multimedial permite analizar las distintas decisiones y acontecimientos que han experimentado los artistas, para representar estos nuevos imaginarios. Considerando que en el proceso se llevó a cabo la intersección de varios campos y líneas de investigación, las cuales han permitido el apareamiento de la crítica ecológica.

---

<sup>3</sup> Planta sagrada utilizada por la comunidad Ávila en dónde Khon realiza esta investigación. Varias comunidades de la Amazonía utilizan la *wayusa* como una planta que permite compartir experiencias del mundo onírico en el amanecer.



## Capítulo segundo

### Estéticas y lenguajes artísticos del arte ecológico

El abordaje de estéticas y lenguajes artísticos en el arte contemporáneo es una tarea vasta; no solamente por el hecho de que los artistas contemporáneos se nutren de diversas perspectivas para sus creaciones, sino también por el hecho de que, crear arte conlleva una serie de reflexiones y procesos que se evidencian en la obra final, y que muchas veces son más trascendentes que la misma obra. Los factores filosóficos, políticos, científicos y estéticos se entrecruzan el momento de la creación de una obra artística, considerándose en su mayoría, un trabajo colaborativo, que implica a varias personas en el proceso y que los artistas de alguna forma logran nutrirse de todos esos conocimientos, para con ello tejer una narrativa.

El trabajo colaborativo en este tipo de obras es imprescindible, y si bien algunas obras están amparadas bajo el nombre de una sola persona, casi siempre provienen de procesos colectivos que permiten el entrecruzamiento de varios campos del conocimiento. En ese sentido, Foster plantea que artistas y críticos han optado por establecer relaciones más horizontales de trabajo. “Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia para narrar” (Foster 2001, 206). Se han considerado relevantes, para esta investigación, los trabajos teóricos desarrollados por los propios artistas en torno a su obra, así como la contribución de curadores, críticos, científicos, técnicos e ingenieros que han orbitado alrededor de las mismas en su proceso de creación.

La obra de arte como forma poética tangible que transmite una cierta sensibilidad en torno al tema ambiental es el resultado de una serie de procesos rigurosamente seleccionados, para generar una discusión completa sobre la crítica ecológica. Como menciona Ranciere en *Las razones del desacuerdo* “el efecto del arte, en cambio, es el de suspender la relación normal a partir de la cual las ideas se transforman en formas sensibles determinadas” (Ranciere 2015). Estas ideas sensibles son las que se evidencian en la obra misma, las cuales se han considerado el punto de partida o motivación para la creación de la obra descrita, y que se desarrollan a partir de la interacción performativa entre artista y territorio. A través de estas obras de arte, se

podrán comprender y profundizar las teorías descritas con anterioridad, para ello se iniciará con la presentación y descripción detallada de las mismas a continuación.

## **1. Presentación de casos de estudio**

Los casos de estudio propuestos para esta investigación son obras de arte contemporáneo enmarcadas por la confluencia de lenguajes y medios. Se han seleccionado este tipo de obras considerando sus procesos de elaboración desde lo multidireccional y multidisciplinario. Se han tomado en cuenta las distintas decisiones que los artistas han tomado para su creación, por lo cual se ha puesto énfasis en sus procesos. Esta investigación se ha enmarcado en analizar aquellos fenómenos sociales, políticos y estéticos, que atraviesan el campo sensible y teórico de las obras, para lo cual se han recopilado datos e información escrita previamente sobre las mismas.

Con el objetivo de describir cada una de las obras, se abordarán los aspectos generales en cuanto a su composición, materiales usados, investigación previa y el concepto detrás de la obra que se relaciona con la crítica ecológica. Se indicará igualmente los espacios en dónde han sido exhibidas cada una, el lugar de enunciación de cada artista, así como estrategias artísticas a partir de comentarios de críticos, curadores e investigadores; para lo cual se mencionan algunas referencias de libros, catálogos y exhibiciones de las que han sido parte.

### **1.1. *Anticipación a una ausencia* o *Yasuní 2.0* (2015) de Paúl Rosero**

La obra *Anticipación a una ausencia* o *Yasuní 2.0* del artista Paul Rosero, consiste en una instalación de bosque artificial viviente en impresora 3D, con hongos Lion 's Mane sobre MYP Agar. La obra está montada sobre una estructura de vidrio y cubierta por una caja de vidrio igualmente. Según Paul Rosero (entrevista personal, 28 de abril de 2023), menciona que el tema de los derechos de la naturaleza en Ecuador es uno de los activadores que habilitan el diálogo entre el arte y la naturaleza. Este artista menciona que esta es una de las razones por las cuales él empezó a realizar la obra *Anticipación a una ausencia*, justamente por este interés en torno a la nueva ley en la Constitución e igualmente a la búsqueda de soluciones biorremediadoras para el fenómeno extractivo en Ecuador, como se analizó en el marco teórico.

Esta obra, elaborada en el 2015, sugiere un antecedente para las disputas territoriales de la Amazonía en términos de actividad petrolera y destrucción del medio ambiente. En base a esta obra se ha podido conceptualizar con el autor la necesidad de hablar acerca de los procesos de descolonización de la perspectiva extractiva en

América Latina. “La obra fue desarrollada por Rosero como una reflexión sobre el fracaso de una larga campaña para impedir la extracción de petróleo en el Parque Nacional Yasuní, en Ecuador” (Page 2021, 104). En este sentido el artista menciona, en una entrevista personal realizada para esta investigación, que una de sus principales motivaciones para realizar esta obra es el tema político que estaba atravesando el bosque amazónico ecuatoriano en ese momento.

La obra aborda su reflexión sobre la ecología partiendo de los derechos de la naturaleza constituido legalmente en la Constitución del 2008, como se mencionó en el capítulo 1, y es creada a partir de la reflexión sobre el fracaso del proyecto político de ese momento de dejar el petróleo bajo tierra. En relación con ese tema, el artista menciona que su obra se ha basado en “el proyecto emblemático del Gobierno, para mantener las reservas petroleras de una parte del Yasuní de esa zona bajo tierra. Intentan vender, como una suerte de inversión ecológica, y yo empiezo a crear esa obra a partir del fracaso de ese proyecto” (Rosero 2023, entrevistado por la autora). Como menciona el artista Paúl Rosero, “la decepción por la explotación del Yasuní ITT” (Rosero 2023, entrevista personal) es uno de los temas que aborda su obra *Anticipación a una ausencia*.

Sin duda, esta obra parte de una profunda reflexión acerca de la importancia de la protección ambiental y está directamente ligada con el tema político coyuntural del momento en que aparece. Esta obra fue exhibida por primera vez en una muestra artística en Los Ángeles en Estados Unidos mientras Paul realizaba una formación artística internacional. La empezó a construir y diseñar desde el 2013 y en el 2014 construyó la impresora 3D con la cual realiza las esculturas que se ven en la Figura 1. La obra fue presentada más tarde en el 2015 en la Universidad San Francisco de Quito y posteriormente fue parte de varias muestras nacionales como *El Ocaso de la Naturaleza.: Ecosistemas y paisajes en el arte ecuatoriano actual*, muestra paralela a la Bienal de Cuenca del 2018, entre otras.

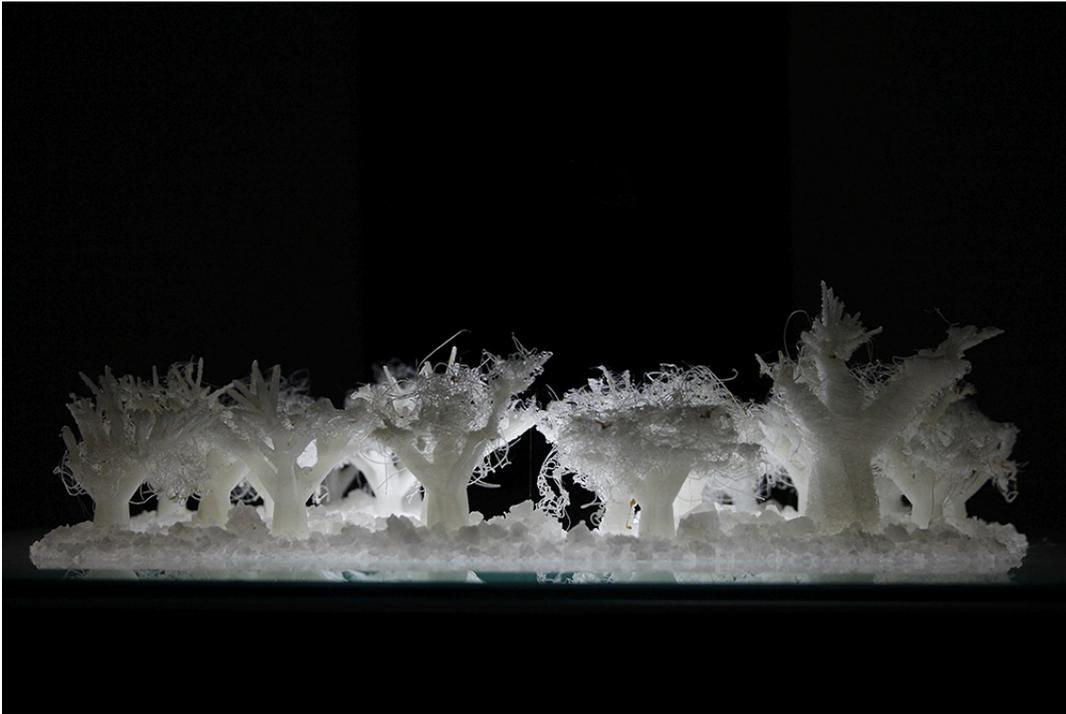


Figura 1. *Anticipación a una ausencia*. Fuente: Rosero P. (2015).

Rosero menciona en la entrevista realizada que esta obra busca entender la forma en cómo se puede crear otro tipo de máquina que permita la simbiosis entre el mundo orgánico y los desechos plásticos. Perspectiva que conecta a la obra *Anticipación a una ausencia* con la perspectiva poshumanista que plantea Braidotti (2015), y como se mencionó con anterioridad, es una oportunidad para empezar a pensar en otras formas de existencias que trascienden a la actividad extractiva.

En palabras de Rosero, el artista indica cómo la creación de otro tipo de tecnología apoya al proceso de biorremediación ambiental, la cual es una línea transversal central en su trabajo artístico:

Es importante pensar que la tecnología siempre tiene una ideología detrás, como tú dices, el capitalismo es la ideología de esta máquina gigante que va y arrasa con el bosque [...], yo estaba pensando en cómo crear un tipo de tecnología que revierta esta noción destructivista. Como quitar este fantasma del capitalismo que está detrás de esta máquina y crear otra máquina que tenga otro espíritu detrás. (Rosero 2023, entrevista personal)

La obra *Anticipación a una ausencia* de Paul Rosero está relacionada con este tipo de tecnologías de biorremediación, al utilizar una serie de microorganismos que degradan el material plástico que proviene del petróleo. En esta obra, se puede ver una serie de figuras en forma de árboles creadas en impresora 3D y que han sido sometidas a

degradación, a través de un tipo de hongos que se alimentan de este material. De esta forma esta obra evidencia los procesos biorremediativos que vinculan el campo de la ciencia con el arte. No podemos aseverar que este tipo de investigaciones y hallazgos constituyan la solución para los problemas ambientales actuales, sin embargo, son acercamientos a un tipo de tecnología orgánica para el futuro.

El artista Paúl Rosero menciona que “el plástico está en todas partes, y que la idea romántica es limpiar el bosque y dejarlo restaurado”. Para el artista es importante pensar en “aquella planta que es capaz de alimentarse de esa bolsa de plástico y cómo crear ese tipo de simbiosis” (Rosero 2023, entrevista personal). El lugar de enunciación del artista parte de una problemática ecológica atravesada por preocupaciones acerca del fenómeno extractivo en Ecuador y sus implicaciones ambientales.

Más adelante se abordarán otras perspectivas con las cuales esta obra se conecta con el planteamiento teórico de esta investigación y se comprenderá con mayor profundidad los procesos artísticos, sociopolíticos y estéticos por los cuales realiza su apareamiento y decide abordar la problemática en torno al territorio amazónico en Ecuador.

## **1.2. *Grabador fantasma* (2018) de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar**

La obra *Grabador fantasma* de Adrián Balseca, en colaboración con Kara Solar, es una instalación móvil que graba los sonidos de la Amazonía a medida que se moviliza por el río Bobonaza. Este proyecto se puso en funcionamiento en el territorio de Canelos en la selva amazónica ecuatoriana en donde se grabó el video y tomaron fotografías.

*Grabador fantasma* fue exhibida con una mención de honor en la 14ª Bienal de Cuenca: Estructuras vivientes. El Arte como experiencia plural, Cuenca (2018), y fue elaborada a través de la colaboración con la organización Kara Solar. La obra ha sido presentada en varios espacios nacionales e internacionales, en formato instalativo y en formato video. La obra del artista expresa de manera amplia su trayectoria y consolidación en el campo artístico local e internacional.

Fue exhibida en el 2019 en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en formato instalación y el video fue presentado en el 2020 en la feria ArtGenève realizada en la sala de convenciones Palexpo en Ginebra, Suiza. Actualmente la obra cumple su

5to aniversario de creación.



Figura 2. *Grabador fantasma*. Fuente: Balseca, A. (2018)

Esta obra multimedial fue construida a través de la relación que el artista Adrián Balseca establece con la organización Kara Solar. La obra parte de una serie de acciones que el artista realiza en la selva amazónica con el fin de establecer una relación performativa con el territorio. La obra se compone a partir de la incorporación de todo el sistema técnico de la misma, que incluye un motor eléctrico, paneles solares, un control remoto, unas baterías, la canoa nativa y dos barriles de petróleo incorporados a los lados y por debajo de la misma. En esta obra la canoa *performa* a través del río, movilizándose gracias a todos estos componentes, y mientras lo hace, el gramófono graba los sonidos de la selva. El artista decide hacer una serie de grabaciones y fotografías del performance de la obra y condensar la experiencia en una película de 16mm color film con una duración de 9 ‘25”.

En una entrevista realizada por Rodolfo Kronfle, Balseca menciona que:

Vemos que, con la zonificación, estratificación del suelo y clasificación de sus recursos naturales y culturales, la historia de la República de Ecuador se ha levantado desde la lógica de separación, con un fin netamente económico y administrativo. No trato de romper estas lógicas, pero sí te diría que estoy más interesado en el trabajo en territorio y una búsqueda del paisaje que pueda contar cierto relato territorial, antes que quedarse

en una representación netamente esteticista de un lugar. (Balseca 2018, 16)

Esta obra dialoga con el territorio amazónico a través de una propuesta que pone en evidencia el cambio de paradigma que se propone en base a las ideas de Gudynas y Acosta. Como se mencionó en ese apartado, la lógica post-extractivista y post-económica buscará generar vías reflexivas que apunten a dejar atrás la concepción de la selva como territorio inagotable de recursos, y con ello conectar las alternativas energéticas necesarias para el cambio de paradigma. En ese sentido la obra dialoga con las preocupaciones urbanas del artista frente a esta crisis climática, las cuales no pasan por la tecnología solamente, ni por la remediación; sino por un cambio de paradigma y transformaciones estructurales en la forma de producir y organizar la naturaleza en nuestras sociedades. Este es el lugar de enunciación que el artista aborda dentro del marco conceptual de esta obra, posicionando una investigación a través del arte que aborda medularmente este análisis. Esta obra, en el análisis propuesto por Anaïs Roesch:

Cuestiona la materialidad del mundo en la era del Antropoceno. En la actualidad, cuando la influencia de la actividad humana sobre la Tierra se volvió una fuerza geológica mayor, capaz de marcar de forma irreversible el ecosistema planetario, Balseca actúa y se involucra como artista para generar una obra simbólica de estos retos sobre el territorio ecuatoriano. (Roesch 2019, 178)

Mediante reflexiones arraigadas en simbolismos irónicos, Balseca acerca la visibilidad de alternativas sustentables para el territorio amazónico y dibuja a través de la obra multimedial una propuesta de arte contemporáneo para la sustentabilidad basada en la crítica ecológica. Sobre esta lógica, el autor cuestiona los gobiernos progresistas que así mismo han buscado expandir las actividades extractivas con el fin de aplacar la pobreza (Gudynas 2011, 387). En ese sentido, el extractivismo desde esta visión, no estaría sostenido sobre una base en la cual hay una visión horizontal con la naturaleza, como ejemplo, menciona Roesch, en su análisis de la obra *Grabador fantasma* de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar, este tipo de obra está “concienciándonos de que las condiciones de nuestra existencia dependen de nuestra relación con lo no-humano” (Roesch 2019, 180), lo no-humano en este sentido ya no es una fuente inacabable de recursos, sino como un cuerpo civil y un cuerpo que importa. Este cambio de perspectiva propuesto por la obra resalta la necesidad de reconsiderar la relación entre la humanidad y la naturaleza. Invita a percibir lo no-humano no solo

como una fuente de recursos explotables, sino como un componente esencial de la comunidad global, con su propia importancia y derechos. En este sentido, desafía la lógica extractivista al proponer una visión más holística y ética de la interacción entre la humanidad y su entorno.

### **1.3. *Intangible* (2019) de Alexandra Trujillo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo**

En *Intangible* es clara la necesidad de abordar una serie de problemáticas territoriales en cuanto a lo que fue la oferta del correísmo de proteger la Amazonía ecuatoriana. Tema que se relaciona a través de líneas transversales, con las dos obras analizadas anteriormente. La obra *Intangible* de Alexandra Trujillo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo propone una reformulación de estos modos de ver, en cuanto la instalación alude a un metro cúbico de territorio selvático *que suena a selva y se ve como selva, pero que no es tangible*. Esta es una obra que, de cierta forma, permite una reinterpretación de los imaginarios selváticos a través de la visualidad y el sonido en tiempo real. Además de ser una instalación que alude directamente a la problemática del bloque 43 Yasuní ITT.

La propuesta artística parte de un lugar de enunciación que aborda una problemática en cuanto a la concepción del territorio amazónico como un territorio de disputa política en constante tensión. La obra consta de un cubo elaborado a partir de tubos de aluminio que se ensamblan a través de una serie de codos metálicos. La obra está conformada por 45.000 hilos de lana natural ensamblados a través de un método de tejido que cubre las 5 paredes del mismo. Esta obra proyecta sonidos y fotografías de la selva que fueron grabadas en el año 2019 en la selva amazónica del Yasuní dentro de la propiedad de La Selva Lodge. Las imágenes que se proyectan están sincronizadas con los sonidos a través del video-mapping, el cual es mezclado en tiempo real. Esta obra opera a través de un performance en el cual la artista emula el apareamiento y desapareamiento de los pueblos no contactados del Yasuní, mientras *la selva performa* sobre la superficie del cubo a través del video-mapping. La edición sonora fue elaborada a partir de sonidos extraídos de la selva amazónica durante caminatas diurnas y nocturnas. Posteriormente el sonido es mezclado y posproducido con filtros que alteran su amplitud sonora, mezcla elaborada inicialmente por Evelina Burneo y posteriormente modificada por Alexandra Trujillo.

El sistema de sonido de la obra fue elaborado por Gabriel Arroyo a través del ensamblaje de una consola diseñada especialmente para la obra, con la cual el sonido se conecta desde un equipo de sonido hacia los parlantes ensamblados dentro del cubo.

Representa en su forma concisa aquel bloque 43 del proyecto Yasuní ITT, bloque que actualmente se decidió de forma unánime, dejar bajo tierra en la última Consulta Popular del 2023. En ese sentido, esta obra es política, grafica una temática territorial que dibuja un imaginario icónico de esta lucha ambientalista.

Se puede decir que toda creación artística es política en la medida en que opera sobre la construcción del sentido común; al mismo tiempo, es artística en la medida en que construye formas de sentido común que están en desacuerdo con otros intentos de construcción de un sentido común, como el de un sujeto político que propone un mundo posible” (Ranciere 2015, 10.)

La obra artística como menciona Ranciere (2015) “es una forma de destrucción, de disolución, de reconfiguración de los elementos sensibles de un mundo” (10). La Amazonía y sus aproximaciones artísticas posibles, son parte de un discurso propuesto en esta investigación que está directamente relacionado con el tema del desaparecimiento de algo que estaba allí pero ya no está. Es justamente la acción que realiza la obra de arte sobre el imaginario colectivo; lo que vuelve aquella imagen intolerable, la cual se ve revelada de forma clara y directa, al enlazar una problemática territorial con una problemática corporal, lógica sobre la cual se sostiene la performatividad de la naturaleza, como se mencionó con anterioridad.



Figura 3. *Intangible*. Fuente: Trujillo, A. (2019)

En el proceso de construcción de la obra *Intangible* llevé a cabo una investigación de alrededor de ocho meses, en los cuales permanecí conectada con la selva amazónica del Yasuní a través de caminatas diurnas y nocturnas, en las cuales pude encontrarme con una serie de especies de hongos, las cuales atrajeron mi atención. A partir de ello empecé a dialogar con biólogos y guías nativos de la zona, llegando a entender la forma en cómo el reino de los hongos es capaz de sostener la vida de todo un bosque. Los hongos son parte fundamental del intercambio de nutrientes del bosque amazónico, son la fuente primigenia que crea una red por debajo de la tierra, llegando a conectar todo el bosque entre sí. Empecé a problematizar el desaparecimiento del bosque como un evento inminente hacia el futuro, y es entonces que apareció el cubo como un formato en dónde se sostiene un territorio intangible, el territorio del bloque 43 del Yasuní ITT. Comencé a recopilar fotografías y sonidos de la selva del Yasuní con el fin de entender las razones de su existencia, en un inicio la obra se presentó en base a grabaciones y en su última edición fue presentada a través de un *streaming* de sonidos e imágenes de un territorio cercano al Parque Nacional Yasuní. En el proceso de construcción de la obra entendí que estaba extrayendo un metro cúbico de material intangible, entendí la lógica extractivista y me planteé muchas preguntas en torno al constante extractivismo que ha permeado por décadas en este territorio.<sup>4</sup>

La obra fue expuesta en el marco del Project Room 2019 de Arte Actual Flacso y posteriormente en una exposición individual en +Arte Galería en el 2021 en su

<sup>4</sup> Testimonio personal sobre la creación de la obra *Intangible*.

formato inicial. A partir del boom biogénico que se dio en las artes en el año 2020, *Intangible* inició una fase de movilidad alrededor del mundo para trasladar el territorio del Yasuní intangible a varios sitios de Latinoamérica.

Fue exhibida en el espacio del Pabellón de la Bienal de Sao Paulo en el marco de Pavilhão Aberto en el 2022, y en el mismo año en Nueva York en formato de video performance, en la New York Latin American Art Triennial.

Considero indispensable analizar el flujo que se construye desde la visualidad hacia la performatividad ya que los usos de la imagen en la época actual están arraigados en una perspectiva visual-colonial-extractivista, mientras que el performance está arraigado en una perspectiva corporal-anticolonial y anti extractivista. Como establece la autora referencial en su texto “el extractivismo hace referencia al colonialismo” (Gómez Barris 2021 citada en Trujillo, A. 2023)

La obra y su lugar de enunciación problematiza la extracción de un territorio, la performatividad del mismo y la resistencia por su conservación. *Intangible* ha podido entretejer esta conexión con la cronología de sucesos históricos relacionados con el medioambiente en el arte ecuatoriano, problemática que decanta en el 2023 con la Consulta Popular sobre el bloque 43 del Yasuní ITT.

Más adelante se abordarán de forma más profunda una serie de procesos sociopolíticos, artísticos y estéticos sobre los cuales se desarrolla esta obra.

#### **1.4. *La caída del jaguar* (2020) de Juan Carlos León**

La obra de Juan Carlos León consiste en una escultura que emula un cráneo de jaguar y que fue construida a partir de residuos de petróleo obtenidos del bloque 62 Tarapoa, la escultura se ubica sobre un soporte negro que refleja la figura del cráneo. El proyecto posee una serie de fotografías de rocas de 30 o 40 cm que el artista fue tomando en este espacio y que son residuos de petróleo petrificadas en corto tiempo. El artista menciona que este es uno de los primeros territorios en dónde existieron derrames de petróleo, territorio en el cual existen procesos de biorremediación. León menciona que:

Ese territorio tenía las condiciones adecuadas, para hacer que la materia en este caso el petróleo, este aceite, llegue a endurecerse y que se rompa la partícula y empiece a solidificarse. Cosa que normalmente no pasa, cuando uno va a remediar los territorios, aún sigue habiendo petróleo muy pastoso y muy gomoso, y esto pues, son rocas de petróleo. (León 2023, entrevista personal)

Esta obra fue exhibida en paralelo entre Ecuador y México, en momentos de pandemia y fue una obra presentada por primera vez en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. El artista menciona que el CAC le dio la posibilidad de desplegar esta obra, que inicia como proyecto y termina como una exhibición en uno de los pabellones de la institución. Se presenta al mismo tiempo de manera digital y posteriormente, en un espacio físico de Soma México.

Ubicar el ojo analítico en el bosque mismo que analiza al ser humano, ha permitido la inserción del arte en esa estética poshumana, por medio de la cosmogonía, como se analiza en la obra *La caída del jaguar* (2020) de Juan Carlos León.

Que los jaguares representen el mundo no quiere decir que necesariamente lo hagan como nosotros. Y esto también cambia nuestro entendimiento de lo humano. En ese reino más allá de lo humano, algunos procesos como el de la representación, que una vez pensamos entender tan bien, que una vez nos parecieron tan familiares, de pronto comienzan a parecer extraños. (Khon 2021, 2)

La obra de Juan Carlos León consta de una serie de investigaciones sobre los materiales que el artista encontró en el bloque 62 Tarapoa, con los cuales él realiza esta obra. La obra aborda la temática del petróleo y el conflicto ambiental como línea central de este trabajo, a través de la sensibilización sobre la desaparición del jaguar, que es un símbolo importante en la cosmogonía amazónica. En relación con este tema, el artista Juan Carlos León menciona en la etnografía realizada, que su trabajo artístico se vincula con la cosmogonía, con la intención de “entender esos territorios con sus espiritualidades de por medio, ya no sólo en lo político, o en los temas de datos e información” (León 2023, entrevista personal). León menciona que, para él, el trabajo artístico se basa en contradicciones y son esas mismas contradicciones las que aportan de manera significativa en el desarrollo de una obra artística, en relación con eso, menciona que:

Hay una contradicción entre el vivir bien y el Buen vivir más vinculado a las cosmogonías locales, pero al mismo tiempo ese Buen Vivir explota de esos recursos locales, para poder tener la reproducción del Buen Vivir en esta sociedad, entonces esas contradicciones son las que me interesan, siempre trabajo desde la contradicción. (León 2023, entrevista personal)



Figura 4. *La caída del jaguar*: Fuente: León, J.C. (2020)

La obra de León aborda la crítica ecológica poniendo en relación el trabajo de campo, en el cual el artista viaja al territorio para establecer una relación con él. Esta obra vincula la ecología política, a través del uso de los residuos de petróleo, para evidenciar la contradicción que se evidencia en la lucha medioambiental.

La obra de León y su lugar de enunciación se sostiene en visibilizar procesos biorremediativos del territorio, que se llevan a cabo actualmente en la zona del bloque 62 Tarapoa, extrapolando este campo ecológico al campo de las artes. El artista menciona que la obra busca “confrontar varias cosas a nivel matérico sobre la agencia que pueden tener estas materias en relación a su representación, a su cosmogonía” (León 2023, entrevista personal). Por medio de esta obra, el artista pone en tensión las dinámicas del capital con aspectos del mundo sensible, reflexiones que habilitan una relación con la teoría de la poseconomía y que se establecen a través de la visualidad de esta materia, como lo es el petróleo, que pertenece a la naturaleza.

Cuando se problematizan temas políticos, sociales y territoriales a través del arte, es imprescindible mencionar las dinámicas que ha tenido el país en relación a su principal fuente de ingresos. El petróleo en este caso, aparece como un elemento que atraviesa la lucha ambientalista y que incide nuevamente en esta disonancia entre el *progreso* y la conservación. *La caída del jaguar*, en este sentido, aparece como una

oportunidad de hacer visibles este tipo de dinámicas culturales y procesos artísticos que han implicado al petróleo en relación a una disputa territorial. Sugiriendo de manera contundente, la comprensión de lo que ha implicado para el Ecuador explotar el petróleo desde hace 50 años; así como la incidencia que ha tenido en el espacio físico y cosmovisión de las comunidades que habitan en estos territorios. En la obra *La caída del jaguar* de Juan Carlos León, se puede ver claramente el abordaje de este fenómeno en relación al territorio amazónico, y que de forma clara expone aquella euforia neoliberal de la que habla Braidotti (2015) cuando se explota un suelo amazónico del cual se extrae petróleo, dejando residuos e impacto medioambiental a largo plazo, residuos con los cuales el artista construye la representación de un cráneo de jaguar, especie en peligro de extinción.

Más adelante se abordará con mayor profundidad el proceso de elaboración de la obra, su relación con el contexto en el cual aparece y las líneas teóricas que aborda en su parte conceptual.

### **1.5. *Domatia* (2022) de Cristina Muñoz**

*Domatia* es una obra de videoarte que es parte de la exposición individual *Es Fantástico* de Cristina Muñoz, muestra que fue curada por Paúl Rosero y exhibida en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en el año 2022. Esta obra es la única obra de video que forma parte de esta muestra y fue desarrollada previo a la pandemia y post producida posterior a la misma en el año 2021. La obra consiste en un video en formato horizontal con una duración de 6 minutos en total y conformado por un encuadre de pantalla dividida. El video fue grabado en su mayoría en primer plano, grabando detalles de la extracción del almidón de yuca, así como el uso de la vestimenta realizada en biomaterial. El video está construido también a partir de un plano medio corto en el que se observa al personaje de espaldas atravesando la selva en una canoa.

El sonido fue grabado en la Amazonía ecuatoriana y la artista menciona que esta obra tiene una fuerte relación con las hormigas, pues en el proceso de producción del video Cristina, junto a Paul Rosero, Santiago Rosero y Kuai Shen, estaban realizando caminatas en la selva, en una de las cuales se encontraron con un Jardín de los demonios, que es un espacio en dónde las hormigas de limón se albergan. Este suceso es el que activa la historia que Cristina desarrolla en su cortometraje, en el cual posteriormente se muestran una serie de grabaciones del personaje en tareas diarias como moler yuca y extraer el almidón de la misma. Esta actividad es una de las más

importantes en el video, así como la visualización de este personaje en la selva interactuando con los biomateriales. La artista posteriormente a este video inicia una investigación en torno al almidón de yuca como material para crear productos biodegradables.

En relación a la muestra y la obra, Cristina menciona que su lugar de enunciación “es una muestra que busca mostrar esos caminos, a través de *Domatia* un futuro posible” (Muñoz 2023, entrevista personal). Junto con la muestra, y en torno al contexto en el que aparece la obra, la artista junto a otros colaboradores desarrolla la publicación *Futuros posibles post pandemia* (Muñoz, Quiña, y Barreto 2020), publicación en dónde se acentúa el aspecto teórico post-humanista sobre el cual se desarrolla esta exhibición y esta obra. “El video *Domatia*, sucede en la selva y muestra a este personaje que es autosuficiente” (Muñoz 2023, entrevista personal).



Figura 5. *Domatia*. Fuente: Muñoz, C. (2022)<sup>5</sup>

En ese sentido, el concepto de la *ecología política feminista* es evidente en la pieza, esta es una teoría que relaciona el ecologismo, la justicia y el feminismo; incluye teorías *queer* y post-humanistas. Esta teoría está relacionada con el campo de la política, la ecología, la sociología y la economía. (Elmhirst 2017). Esta obra aborda de forma cinematográfica todas estas teorías interrelacionadas, las cuales se conectan desde varios nodos teóricos desde el análisis multidireccional de Kac, como se mencionó en el apartado de la metodología de análisis visual. Pone en relación la tecnología orgánica con la naturaleza y el arte, el arte como esa capacidad de crear alternativas sustentables, tema que constituye un eje central en la obra de Muñoz.

---

<sup>5</sup> Enlace de la obra *Domatia*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8WdH99q5Mi0&feature=youtu.be>

En el capítulo tres se abordarán algunos procesos que fueron parte de la elaboración de esta obra, aspectos que provienen de la biología y se vinculan con el campo de la filosofía incluso, ahondando en la multidisciplinariedad comunicacional que se evidencia de manera concisa en el campo artístico instalativo.

### 1.6. *Treelemma* (2022) de Oscar Santillán



Figura 6. *Treelemma*. Fuente: Santillán O. et al. (2022)

En la obra *Treelemma* de Oscar Santillán y el Cryptical Lab, performa la abarcadora inteligencia artificial (A.I), una serie de códigos ensamblados en una *blockchain*, en donde se establecen relaciones numéricas y físicamente posibles con el bosque a través de la frecuencia satelital. Esta secuencia de animación es generada por un código que produce un NFT, mostrando un “obituario poético” a modo de *haiku*.

Esta imagen es un mensaje que se genera a partir de la información que recibe el satélite en el momento en que se está quemando un bosque de la Tierra y que luego es configurada por la inteligencia artificial para producir un mensaje. “*Treelemma* la trabajamos todo el año 2022, y oficialmente la pieza existe desde el año 2023. De hecho, el proyecto tiene unas dinámicas muy propias, en el sentido de que es una obra que combina data en tiempo real de satélites, inteligencia artificial y blockchain” (Santillán 2023, entrevista personal).

En palabras de Santillán, es una obra que “celebra la destrucción del planeta” Según el artista y el colectivo que ha colaborado en la propuesta, este tipo de obra fue creada a partir de un proceso de reflexión en torno a la ecología, la naturaleza y la tecnología. La obra está exhibida públicamente en la página web del proyecto y es una apuesta a la reflexión acerca de la condición combustible del bosque en un contexto apocalíptico. Nos permite reflexionar en torno a su condición de efimeridad y en su devenir ceniza a través del fuego, *performa* una certeza devastadora acerca de la finitud de su existencia. Sin duda, este proyecto está siendo desarrollado desde una perspectiva bio artística, coincidiendo con nuestros planteamientos iniciales acerca de las obras de arte ecuatorianas y latinoamericanas que reflexionan sobre la vinculación tecnología-naturaleza.

Aunque el proyecto es técnicamente complejo, el espectador se encuentra en realidad con una obra de arte de una sencillez prístina. Lograr esta mezcla de complejidad y sencillez ha sido un principio rector para nosotros durante toda la fase de desarrollo, que ha implicado la formación de un sistema de inteligencia artificial, la programación de API, la personalización de contratos inteligentes y el pulido del diseño de la experiencia del usuario. (Antimundo 2022)

En esta sección se abre una brecha de diálogo para establecer nuevas preguntas en torno a lo que la ciencia y la tecnología ofrece al campo del arte contemporáneo como campo investigativo para entender las relaciones de poder que operan en estos contextos. Por una parte, se problematiza el tema ambiental y la lucha activista, pero por otro, pone en evidencia una temática tecnológica en torno a la A.I. que podría generar interés y temor en ciertos grupos sociales.

Con relación al tema Santillán menciona que “A nivel intelectual y ético es algo que me interesa mucho, cuando hablamos de postcapitalismo no estamos hablando de izquierda ni de derecha, sino una búsqueda radical por ciertas posibilidades de configuración del mundo por fuera de la normatividad del capitalismo neoliberal en la que vivimos” (Santillán 2023, entrevista personal). La propuesta de Oscar Santillán cierra la muestra de casos de estudio con una perspectiva apocalíptica que señala la urgencia del cambio de paradigma. Si bien esta obra no se relaciona directamente con la selva amazónica ecuatoriana, atiende a una necesidad global de repensar nuestra relación humana con los bosques del planeta, lugar de enunciación que el artista propone en esta pieza y que puede generar reflexiones globales en torno a las temáticas

que se han abordado con anterioridad: poseconomía, posextractivismo, procesos de biorremediación, derechos de la naturaleza, entre otros.

Como se ha mencionado anteriormente, la obra de Santillán no se relaciona con la selva amazónica específicamente, pero se ha seleccionado esta obra en su calidad del manejo de las interseccionalidades y la innovación en torno a propuestas artísticas que entrecruzan campos diversos del saber humano. Esta obra podría ser aplicable a la selva amazónica en relación a su funcionalidad en cuanto a la medición de incendios en los espacios de bosques, es por ello que se ha tomado esta obra como parte de esta investigación en cuanto a sus posibilidades de aplicación al territorio en cuestión.

## **2. Lenguajes artísticos de la crítica ecológica**

Los lenguajes artísticos de la crítica ecológica se manifiestan a través de una diversidad de formas expresivas que buscan sensibilizar y concientizar sobre las complejas interrelaciones entre la humanidad y el entorno natural. En la pintura y la escultura, los artistas emplean simbolismos visuales para representar la fragilidad de los ecosistemas, la pérdida de biodiversidad y los impactos negativos de la actividad humana en la naturaleza. La elección de materiales sostenibles y la reutilización de objetos cotidianos en la escultura, por ejemplo, no solo transmiten un mensaje ecológico, sino que también encarnan la idea de transformar desechos en una expresión artística, sugiriendo la posibilidad de un ciclo más armonioso.

En el ámbito de la fotografía y el cine, los lenguajes artísticos de la crítica ecológica capturan la realidad ambiental de manera impactante. A través de imágenes y narrativas visuales, los artistas exploran la belleza natural amenazada, evidencian la degradación ambiental y provocan reflexiones sobre la responsabilidad individual y colectiva. Estos lenguajes visuales no solo documentan la realidad ambiental, sino que también actúan como poderosas herramientas para inspirar cambios y fomentar un mayor compromiso con la sostenibilidad y la preservación del medio ambiente.

En esta investigación, el lenguaje artístico de la crítica ecológica en la obra multimedial, ha dado origen a varias líneas de tensión entre medios y teorías que se entrecruzan en las obras; como un mecanismo para dar forma a aquello que se encuentra en el mundo de lo sensible. Los lenguajes artísticos de la crítica ecológica encuentran una expresión expansiva y rica en las obras de arte multimediales, fusionando diversas formas de medios para transmitir mensajes importantes sobre la relación entre la humanidad y la naturaleza. En estas obras, la combinación de elementos visuales,

sonoros y a menudo interactivos crea experiencias inmersivas que buscan sensibilizar al espectador de manera profunda. La crítica ecológica se manifiesta a través de instalaciones multimedia que incorporan sonidos ambientales, imágenes proyectadas y elementos táctiles, construyendo así un espacio donde la audiencia puede explorar la fragilidad de los ecosistemas y la urgencia de la acción ambiental. En ese sentido, las 6 obras analizadas en este trabajo accionan de manera acertada en el objetivo de transmitir la urgencia del debate sobre estas problemáticas.

La elección de tecnologías sostenibles y la integración de datos medioambientales en la obra multimedial establecen un diálogo entre el arte y la ciencia, destacando la importancia de comprender la complejidad de los desafíos ecológicos. Estas obras no solo documentan la crisis ambiental, sino que también invitan a la reflexión activa y participación del espectador, llevando la crítica ecológica más allá de la contemplación pasiva hacia una experiencia inmersiva y transformadora. Las obras de arte multimediales en el ámbito de la crítica ecológica representan una síntesis innovadora que aprovecha la potencia de los medios contemporáneos para provocar una conciencia más profunda sobre la interconexión entre el arte, la humanidad y la naturaleza.

El medio principal utilizado por los artistas para exponer sus ideas e investigaciones, como mencionamos anteriormente es de carácter multimedial, en donde se conjugan una gran variedad de lenguajes, soportes, técnicas y tecnologías. En cada una de las obras analizadas en este trabajo, encontramos el cruce de medios que corresponde al eje multidisciplinar. Este tipo de arte contemporáneo es el que se desarrolla en la actualidad en varios museos e instituciones de arte del mundo, por ejemplo: instalaciones interactivas o que vinculan tecnologías.

Las obras presentadas en este trabajo tienen en común el carácter crítico desde el área de la ecología a partir de su proceso de elaboración y concepto, como se ha mencionado en el capítulo primero: el abordaje del arte para la sustentabilidad es claro en cada una de las obras, en el sentido de que problematizan un territorio enfocándose en la problemática ambiental y todo lo que circunda a la misma, en relación con el territorio selvático, así como el abordaje reflexivo en torno a los bosques del planeta. Como se ha mencionado anteriormente, el rol del arte contemporáneo, en este caso, es activar esos diálogos.

A partir de estos temas se construye la teoría sobre la *performatividad de la naturaleza*, algo que tienen en común todas las obras, en base al proceso por el cual fueron elaboradas. En todas las obras hay una inmersión en el territorio, o un acercamiento al mismo. El resultado de la obra en su formato expositivo es interactivo o inmersivo igualmente.

Todos los artistas entrevistados realizaron una visita previa al territorio selvático y/o bosque natural para la creación de las mismas. Por ejemplo: la obra *Anticipación a una ausencia* de Paúl Rosero, surge a partir de esta relación del artista con el territorio amazónico desde edad temprana y por influencia de sus padres. Se ha considerado, que la relación del artista o la artista con el territorio selvático o bosque, produce de alguna manera una vinculación sensible con ese territorio. Considerando su aspecto general como territorio vulnerable, es este tipo de relación sensorial con el territorio, el que lleva a varios de ellos a problematizar el mismo.

Retomamos la idea del desaparecimiento de un territorio, en la obra *Anticipación a una ausencia* de Paúl Rosero, en la que el espectador se enfrenta a una obra multimedial que representa el bosque amazónico. Se ha logrado comprender que el conflicto de la desaparición de los bosques prevalece a lo largo del tiempo desde la obra de Rosero en el 2015 hasta la obra de Santillán en el 2022, trazando un eje transversal en todas las obras a partir del lenguaje de la crítica ecológica.

*Anticipación a una ausencia* de Rosero no alude explícitamente a la cuestión de los derechos indígenas sobre las tierras que se van a perforar en el Amazonas, omitiendo así la referencia a una dimensión importante del conflicto del Yasuní. La desaparición de lo que podríamos identificar como lo político se convierte aquí en una forma de vaciar los futuros ambientales de lo humanista y lo apocalíptico. (Page 2021, 107)

Este vacío del que habla Page en relación a la obra de Rosero, se evidencia como una línea transversal que atraviesa todas las obras, en las cuales está siempre presente esta noción de algo que se va a extinguir. En *Anticipación a una ausencia* está descrito el proceso de desaparición desde el eje conceptual hacia su materialidad y performatividad, considerando que el proceso de digestión o fusión que establecen los hongos con el material del que están elaborados los árboles, supone una especie de proceso de transformación de materiales propio de la naturaleza.

En *Trelemma*, se evidencia este lenguaje así mismo, este proceso de degradación o de transformación de un territorio a través de la noción de la temporalidad hacia la finitud. Por su parte en *Trelemma*, el artista menciona en la entrevista realizada, que su

inspiración fue un bosque de Austria en dónde el artista pudo recorrer el territorio y se encontró con otras conversaciones que lo ponían en tensión. Esta experiencia, fue la que desencadenó varias reflexiones en Santillán acerca de proyectos que vinculan a las finanzas regenerativas, dinámicas del *blockchain* para financiar proyectos de reforestación. En ese sentido, el artista empieza a pensar en las múltiples relaciones que existen entre los campos de la ecología, las finanzas y el arte para tener impactos reales en el mundo. Santillán toma en cuenta la investigación teórica de Kohn para la realización de su obra, en el sentido de “pensar el paisaje no como un objeto de representación sino el paisaje como una condición cognitiva que se puede pensar a sí mismo” (Santillán 2023, entrevista personal). Es esta condición la que atraviesa de igual manera a todas las obras analizadas en este trabajo, un lenguaje que se construye desde la crítica ecológica y que se manifiesta de múltiples formas y discursos en la obra multimedial.

Por su parte, en *Trelemma*, Santillán menciona que:

Cada uno de estos procesos, este obituario digital escrito por una AI, que corresponde a un bosque que conmemora este momento de destrucción del planeta para que lo recordemos, se inserta en la blockchain de ethereum en la cual todo esto está automatizado. Algo interesante de por qué empezar aquí y terminar acá es que yo creo que uno puede ver esta obra como una especie de puente especulativo, para juntar los mundos físicos y virtuales en los cuales estamos viviendo hoy en día y de integrarlos también. (Santillán 2023, entrevista personal)

El carácter especulativo de ambas obras es lo que produce en el espectador esta relación de conceptos arraigados en la finitud, o en lo que se ha considerado desde el pensamiento de Braidotti y el poshumanismo, la tanatopolítica. (Braidotti 2015). Hablar del desaparecimiento de territorios naturales alude a una propuesta distópica de un futuro en inminente destrucción. Este podría representar un lenguaje artístico propio de obras contemporáneas con rasgos poshumanistas, como se evidencia en ambos ejemplos.

Rosero problematiza el territorio desde la noción del desaparecimiento, concepto que se relaciona con el resto de las obras analizadas en este trabajo y que culmina en *Trelemma* con la detección del proceso de desaparición. Se ha considerado que *Anticipación a una ausencia* podría representar un activador para los procesos artísticos que surgen posteriormente desde un punto de vista cronológico en cuanto los procesos ecológicos y sociales que se describen entre el 2015 y el 2022. De cierta manera las 5

obras aluden al territorio amazónico ecuatoriano y sus problemáticas de inminente desaparición, siendo la 6ta obra, *Treelemma*, la que concluye y generaliza este aspecto hacia una problemática global. En ese sentido esta investigación parte de lo local para luego abordar una problemática mundial, perspectiva que aborda la obra de Santillán.

La inteligencia artificial cuestionada actualmente por varios teóricos del arte contemporáneo, es un elemento fundamental en la obra *Treelemma* de Oscar Santillán y el Cryptical Lab. Esta obra es un registro visual del proceso por el cual se forma el obituario poético en donde se pueden apreciar partículas de color brillante que, al ser organizadas de forma digital, forman aquel mensaje que el bosque da el momento de su quema.

Aparece la figura como un registro de una obra que performa el bosque, en el que se aprecia la brillantez de los colores de las palabras. La mirada se deposita en las partículas brillantes que forman los poemas. En estos procesos se puede ver con claridad una serie de acciones performativas (Taylor 2011), realizadas por el bosque en su proceso de extinción y que son visibles a través de este tipo de tecnologías con inteligencia artificial.

Se podría decir en realidad que, en su proceso de arder, el bosque *performa* una propuesta artística; lo cual alude al planteamiento de Didi Huberman acerca de la imagen y su capacidad de agenciar su potencia. “El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas. Cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir las experiencias de una barbarie documentada” (Didi-Huberman 2012, 18). La obra de Santillán en su devenir performativo, documenta aquella barbarie de la debacle climática inminente en la coyuntura planetaria.

En el corpus del análisis se encuentran las obras de Balseca, Trujillo, León y Muñoz, obras que aluden a otro tipo de problemática que son parte de la discusión. Por su parte, la obra de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar, ha decidido enfocarse en la visibilidad de tecnologías que aporten alternativas al tema ambiental, coincidiendo con los ejes investigativos de todas las obras analizadas. “De hecho, en la obra de Balseca la función del gramófono está invertida; en vez de callar al bosque y a sus habitantes, al difundir un aria de ópera en medio de la selva silenciosa, capta los sonidos del bosque, a la escucha de los sonidos humanos y no humanos.” (Roesch 2019, 180), esta función de la obra de Adrián ha permitido entender la propuesta posthumana

y postextractiva que aborda la obra en la construcción de una instalación que busca atravesar la selva impactando lo mínimo posible con su presencia.

Esta obra se relaciona ampliamente con la perspectiva posthumanista de carácter biopolítico, la otra cara de la moneda que menciona Braidotti, y en la cual existe la búsqueda de una resolución o de la visibilización de una tecnología que pueda aportar a nuevas alternativas de vida. El lenguaje artístico de la obra de Balseca alude a una propuesta posextractiva, también sostenida en la transición de paradigma que menciona Gudynas (2011), en la cual el cambio de perspectiva habilita un diálogo con la selva a través de la movilidad de sus habitantes en estas canoas. La obra *Grabador fantasma*, realiza una crítica al extractivismo al ubicar dos barriles de petróleo que sostienen la canoa por debajo, con ello el artista, describe de forma evidente el paradigma del petróleo y su extracción como base de la economía en Ecuador en los últimos 50 años.

La creación de propuestas para el arte sustentable está presente en todas las obras mencionadas. Sin caer en una propuesta positivista, el arte se ha encargado de visibilizar procesos que permiten vislumbrar aquel cambio de paradigma propuesto en el capítulo primero. Hay dos obras que no se centran en la búsqueda de visibilizar soluciones, pero que abordan problemáticas socio-políticas importantes para la investigación, como es la obra de Juan Carlos León *La caída del jaguar*. En esta obra el lenguaje artístico aborda la problemática del petróleo en su fase posextractiva, como es el manejo y administración de los residuos que quedan posterior a la extracción. En esta obra, el material usado para la representación del cráneo del jaguar es la representación semiótica de uno de los conflictos que atraviesan a los territorios naturales. El uso del petróleo como material principal permite establecer ese diálogo con el tema del extractivismo petrolero. En ese sentido *La caída del jaguar* de Juan Carlos León, es una obra en donde la cosmogonía alrededor del jaguar construido a partir de residuos de petróleo representa una problemática medioambiental, la desaparición del bosque implica también la desaparición de especies que allí habitan. La obra posiciona al petróleo como ese material que es parte de la naturaleza también. Como menciona León, este es un aceite sobre el cual se basa la economía mundial y la modernidad (León 2023, entrevista personal).

*Intangible* de Alexandra Trujillo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo no busca generar visibilidad de tecnologías sustentables específicamente, pero aborda la problemática territorial, haciendo alusión al

extractivismo intangible, usando tecnologías que establecen una relación a modo de *streaming* entre la selva y el espectador. Mantiene su agencia desde la transmisión del mensaje del bosque, más no en la visibilidad de una práctica sustentable específicamente. Esta obra aborda un tema poético y filosófico de la urgencia de escuchar lo que la selva tiene que decir, así como permitir al ser humano ser observado por ella. La performatividad de la naturaleza, es el centro de la conceptualización que se ha propuesto para abordar *Intangible*, con el fin de establecer un análisis a partir de esta mirada que no responde al proyecto de la modernidad y el antropocentrismo. Se ha buscado conceptualizar este trabajo desde esta mirada “para revertir la lógica del crecimiento infinito, [...] explorar y avanzar hacia otras formas de organización social, basadas en la reciprocidad y la redistribución, que coloquen importantes limitaciones a la lógica de mercado” (Svampa 2018).

El abordaje curatorial desde el biocentrismo<sup>6</sup>, en oposición al antropocentrismo permitirá al lector observar las obras de arte en cuestión, desde los ojos del bosque, o del *cuerpo de bosque*, como se mencionó con anterioridad. Este aspecto es común en todas las obras analizadas, cada una de las instalaciones representa o se relaciona con estos cuerpos de bosque de alguna forma. En base a la etnografía realizada, esta relación se sostiene en la interacción del artista con el trabajo de campo. Es por ello que se ha considerado como eje fundamental el sostenimiento de la relación cuerpo-territorio, ya que es a través de esta interacción donde inicia el proceso de creación artística.

En ese sentido, hablar de la *corporalidad* del bosque implica hablar de una memoria arraigada en un tiempo y espacio. Aprender la *corporalidad* del bosque sería, desde el punto de vista fenomenológico, establecer una relación de afectación mutua entre el territorio y el cuerpo que interviene ese territorio. (Trujillo, 2023)

El cuerpo del artista interviene el territorio en la búsqueda de reflexiones en torno a varios temas que atraviesan al mismo. El trabajo de campo es evidente en cada una de las obras, y necesario para el proceso de creación. Las obras en sus lenguajes particulares problematizan a los cuerpos de bosque como entidades de derechos, cuerpos que son atravesados por diversas problemáticas como: su inminente desaparición, las prácticas extractivas en el mismo, los procesos de biorremediación que operan allí, entre otros. Por su parte en la obra *Domatia* de Cristina Muñoz se conecta la salida de la crítica extractivista, como se ha podido analizar en el capítulo uno, hacia posibilidades alternativas sostenidas en una filosofía posthumanista y post-extractivista.

---

<sup>6</sup> Ver “La Bienal del Bioceno”, 15 Bienal de Cuenca curada por Blanca De La Torre.

El guión de la pieza alude a un futuro posthumanista sostenido en la relación vivencial entre bosque y ser humano. A través de la publicación *Futuros posibles post pandemia* (Muñoz, Quiña, y Barreto 2020), publicación que aparece en torno a la obra *Domatia* en la exhibición *Es Fantástico*; Muñoz establece una serie de reflexiones que se vinculan con el campo de las utopías sustentables que, de manera narrativa, las representa a través de aquella *mirada obtusa* que conceptualiza Barthes (1986). Muestra, pero no deja ver lo obvio, lo cual hace de esta obra una oportunidad de reflexión sobre los signos que producen las obras de arte y que problematizan la crítica ecológica. Obras que salen de lo obvio y establecen relaciones con lo obtuso, con ese misterio de la mirada, eso que no se ve en la obra de Muñoz. “Pero la mirada siempre *busca*: algo, a alguien. Es un signo *inquieta*: singular dinámica para un signo, su fuerza lo desborda” (Barthes 1986).

La ausencia de la mirada del personaje en el videoarte de Cristina Muñoz, es de cierta forma una metáfora delirante para esa relación afectiva y armónica que establece el personaje con la selva. La obra invita a cuestionar los imaginarios románticos en torno a la selva como posibilidad prístina. Como menciona la artista, “Es un poco difícil abordar esto de que estamos super lejanos y estamos tan desconectados, el video muestra que es utópico llegar a allá, es mostrarte un poquito de alguien que vive esa vida. Alberga cierta esperanza al rasgar algo que es posible” (Muñoz 2023, entrevista personal). Este personaje, menciona la artista, fue inspirado en una persona real de una comunidad indígena en la Amazonía, persona que vive de esa manera.

Todas las obras analizadas en el presente trabajo se relacionan con lenguajes y disciplinas que abordan problemáticas sociales, culturales y ecológicas que tienen un trabajo reflexivo en torno a un territorio, el bosque. De forma general las obras problematizan territorios naturales en riesgo de desaparición. Como se mencionó anteriormente, el análisis parte de lo local para posteriormente abordar una problemática global. Algunos de los aspectos que tienen en común estas obras es que dialogan de forma interseccional con varias de las problemáticas sociales y medioambientales propias del territorio.

### **3. Estéticas para la sustentabilidad**

Las estéticas para la sustentabilidad en obras de arte contemporáneo multimediales emergen como una poderosa respuesta creativa a la urgencia ambiental.

Estas obras se caracterizan por su compromiso con prácticas sostenibles tanto en el contenido como en la forma. Desde el uso de materiales reciclados y energías renovables en la producción hasta la incorporación de datos medioambientales en la narrativa visual y sonora, estas estéticas trascienden la mera representación para convertirse en agentes activos de conciencia ecológica. La belleza en estas obras no solo yace en la expresión artística, sino también en la consideración ética y sostenible que guía su creación, desafiando las convenciones estéticas tradicionales y proponiendo una estética de responsabilidad ambiental.

La interactividad y participación del espectador son fundamentales en las estéticas para la sustentabilidad en obras multimediales contemporáneas. Las experiencias inmersivas invitan a la audiencia a no solo contemplar, sino a comprometerse activamente con las problemáticas ambientales representadas. Desde instalaciones que responden al movimiento del espectador hasta obras interactivas que generan conciencia a través de la participación directa, estas estéticas buscan crear una conexión visceral entre el público y la narrativa ecológica. Las obras de arte multimediales para la sustentabilidad no solo provocan reflexión, sino que también inspiran acciones concretas, cultivando una estética que va más allá de lo visual para abrazar la intersección entre la creatividad y la responsabilidad ambiental.

Las obras mencionadas en este capítulo abordan ciertas teorías post-extractivistas que generan reflexiones sobre responsabilidad ambiental, como se conceptualizó en el capítulo primero, proponen procesos resolutivos para cambiar el paradigma extractivista hacia nuevas miradas. Por ejemplo, en la obra *Anticipación a una ausencia o Yasuní 2.0* (2015) del artista Paul Rosero se evidencia con claridad el inicio de una búsqueda resolutiva para el medio ambiente a través de procesos de biorremediación con hongos. El artista no solamente reflexiona en torno al territorio selvático, sino que vincula el campo de la biotecnología como parte de su lugar de enunciación, con el fin de establecer las posibilidades que tiene la ciencia de participar en este tipo de debates.

En *Grabador fantasma* (2018) de Adrián Balseca y Kara Solar, se evidencia la aplicación de una tecnología a partir de paneles solares para crear alternativas sustentables para la movilidad en los ríos de la Amazonía. En este caso la vinculación con la ingeniería y tecnología solar aporta a la visibilidad de proyectos comunitarios que se encuentran en marcha en la zona, vinculando al debate estético un campo externo al arte contemporáneo. En *Intangible* (2019) de Alexandra Trujillo, Andrés Aulestia,

Gabriel Arroyo y Evelina Burneo se evidencia con claridad la búsqueda del rescate de un territorio a través de la visibilidad visual y sonora del mismo con el fin de crear conciencia ecológica que permite a los espectadores escuchar y ver la selva. Así mismo esta obra en su carácter inmersivo, pretende activar reflexiones sensibles en los espectadores.

Por su parte la obra *La caída del jaguar (2020)* de Juan Carlos León, evidencia el conflicto petrolero en la zona, en relación con la desaparición de una especie, con lo cual esta obra rememora esa idea de la ausencia, o del desaparecimiento de un territorio que se problematiza en estas primeras cuatro obras de la investigación. El desaparecimiento de una especie es, en parte, el desaparecimiento de un territorio, por otra parte, desde la estética de la crítica ecológica, el desarrollo del arte contemporáneo, deberá replantearse las ideas de la finitud como un proceso natural de la elaboración de la obra artística.

La historia, curaduría o investigación visual que se realiza en este trabajo culmina con la conceptualización de la obra *Domatia* de Cristina Muñoz y *Treelemma* de Oscar Santillán y Cryptical Lab. La obra *Domatia* de Cristina Muñoz, alude nuevamente a esta idea posthumana y postextractivista que se planteó en el capítulo primero, ubicando el sentido de la investigación en la reincorporación del planteamiento que surge en la obra de Rosero. Finalmente, *Treelemma* de Oscar Santillán y Cryptical Lab alude a ese fracaso total del proyecto ambientalista, una especie de utopía que, en momentos de pandemia, que es cuando aparece esta obra, deja a la narrativa de esta historia un final inminente. La ceniza del bosque es condensada en una imagen animada, un material virtual que, por lo contrario, nos desarraiga todavía más de la Tierra y su cuidado. Nos arroja a esa avasalladora vida poshumana distópica de la que habla Braidotti. Estas dos obras cierran este trabajo de investigación con una disonancia estética, en la cual se observa una esperanza para la vida en el planeta como es el caso de *Domatia*, y por otro lado *Treelemma* que aborda la memoria de un bosque que se genera con la ceniza que queda después de la destrucción.

Desde las prácticas y lenguajes del arte contemporáneo, las obras analizadas no solo revelan, sino que celebran la inseparabilidad entre la naturaleza y la cultura. Estas obras se erigen como testigos de la intrincada relación entre ambos elementos, destacando que la naturaleza no es simplemente un telón de fondo, sino un actor activo y modificado por la intervención humana. La narrativa que se teje a través de estas

expresiones artísticas reconoce la dualidad inherente: mientras la naturaleza es constantemente intervenida para la extracción de recursos, los seres humanos, como parte integral de esa naturaleza, tienen la capacidad de moldear su entorno a través de la producción tecnológica y simbólica.

Estas obras, en su esencia, se convierten en portadoras de un mensaje claro: somos co-creadores de la naturaleza que habitamos. Más allá de ser meros observadores, los seres humanos tienen la capacidad de influir en la dirección de esta relación. Las expresiones artísticas se erigen como esferas simbólicas que proyectan esta verdad, permitiendo que la crítica ecológica emerja de forma palpable en su lectura. Cada obra problematizada en esta investigación responde a la urgencia de abordar una perspectiva ambiental en el arte, abogando por una transformación en los procesos de utilización de recursos.

En conjunto, estas obras comparten un compromiso medioambiental, desafiando a la audiencia a reflexionar sobre la interdependencia entre la humanidad y la naturaleza. Al abordar la crisis ecológica desde diversas perspectivas, estas expresiones artísticas generan una reflexión profunda y fomentan la comprensión acerca de este fenómeno urgente. La crítica ecológica se convierte así en un hilo conductor que teje una conexión necesaria entre el arte contemporáneo y la responsabilidad ambiental.

## **Capítulo tercero**

### **Los procesos sociales, ecológicos y artísticos**

Ahora pondremos énfasis en las dos visiones mencionadas en el apartado anterior, como plantea la autora: “Comprender lo posthumano en este tipo de trabajos no incluye la exploración del significado, sino más bien lo perceptual, corporal y sensorial en los encuentros con materiales específicos” (Beugnet y Ezra 2009 citado en Rose 2016). Las obras que componen el corpus de análisis representan la condensación visual de ciertos procesos sociales, ecológicos y artísticos; una especie de “imágenes manifiesto”. Andrea Giunta se refiere a imágenes que “en su visualidad específica y en el poder que tienen de condensar experiencias culturales, espaciales, emocionales, involucran formas de situarse en el tiempo. Señalan la irrupción de nuevos estados en el mundo” (Giunta 2016, 61).

A continuación, se analizarán procesos sociales, ecológicos y artísticos, mediante los que consideraremos las obras en torno a la lucha medioambiental en Ecuador entre 2015 y 2023, sustentados en la crítica ecológica.

#### **1. Procesos sociales**

La aprobación de la Consulta Popular de 2023, la pandemia de COVID-19, las concesiones extractivistas y la explotación de la tierra son los contextos centrales de esta investigación, que se ha desarrollado a lo largo de ocho meses, durante los cuales se realizaron entrevistas, tanto a artistas que forman parte del corpus de análisis, como a expertos en temas sociales.

En los últimos diez años en Ecuador ha resonado la idea de involucrar el arte con la protección del territorio; y así, transformar la relación entre las actividades humanas y la naturaleza. En Gudynas, como se conceptualizó en el capítulo uno, observamos la propuesta de transición del *antropocentrismo* al *biocentrismo*. Y como esta propuesta está basada en la reconfiguración de todo un sistema de producción económica, reconfiguración del orden social, uso de recursos y vinculación con tecnologías, aspectos que se problematizan en las obras de arte analizadas.

El pensamiento conservacionista es un aspecto que se refleja en lo artístico, sin embargo, este no podría ser un pensamiento generalizado de la población nacional. Aún

falta mucho por hacer en cuanto a políticas públicas de conservación de espacios naturales en el país. Los resultados de la consulta popular del 2018 permitieron, a través del voto democrático, aumentar en 5000 hectáreas la zona intangible, y reducir a 300 el área de explotación petrolera en el Parque Nacional Yasuní, de un total de 1030 hectáreas. Es importante señalar que, en 2021, más de 348.000 personas asistieron a la consulta popular en Azuay, que resolvió la prohibición de la minería en las zonas de recarga hídrica de los ríos Tomebamba, Tarqui, Yanuncay, Machángara y Norcay.

La victoria más reciente es la Consulta 2023, en la que se obtuvo una respuesta contundente a favor de la conservación de la naturaleza y la eliminación de las actividades extractivas en la Amazonía y el Chocó Andino. Es la primera vez en la historia que un país rechaza un proyecto petrolero existente a través de la democracia directa.

Para Ivonne Ramos, coordinadora de la campaña “Quito Sin Minería”, los ciudadanos tienen una conciencia ecológica muy definida. Hay una conexión muy fuerte con la naturaleza y eso se nota en los resultados de las consultas populares. Sin embargo, los grupos de poder hegemónicos apuntan a la lógica extractivista de desarrollo.

La consulta popular nació en la pandemia, durante este periodo el estado apoyó la movilidad y acción de concesiones extractivistas en el Yasuní y Chocó Andino. Así se permitió el ingreso de maquinarias relacionadas con la explotación de la tierra y construcción de carretas hacia zonas en explotación en estos territorios. Esto generó, en pleno aislamiento, varias movilizaciones sociales locales. Las comunidades del Chocó Andino ya en el 2015 hicieron una consulta popular comunitaria en donde tuvieron una ganancia con 90 % por la prohibición de minería. Sin embargo, la consulta comunitaria no es vinculante y se necesitaba que estas acciones trascendieran a nivel nacional. Entonces en una reunión comunitaria, se propuso hacer la consulta popular por iniciativa ciudadana basada en recolección de firmas del 10 % del padrón electoral. Acudimos a recursos jurídicos y constitucionales. Ganar esta consulta popular no fue fácil. El gobierno y la industria petrolera invirtieron una gran cantidad de recursos económicos para lanzar a la opinión pública el mensaje que la economía nacional depende de este recurso. Sin embargo, después de varios estudios se visibilizó que, la sociedad ecuatoriana vivía una depresión post pandémica y daría su voto, una vez más, por defender la naturaleza. (Ramos 2023, entrevista personal)

Por otro lado, la relación de la naturaleza con la pandemia de COVID-19 es muy diversa. Una parte del problema, a la que se ha restado atención pública, radica en que las fronteras naturales, a pesar del aislamiento de la población, continúan desplazándose, y el extractivismo continúa fragmentando, destruyendo y degradando los

ecosistemas que tienen la capacidad de “controlar” la propagación de enfermedades (Gottdenker 2014).

La evidencia del estudio apunta a que la conservación de la biodiversidad y sus servicios ecosistémicos resultan necesarios para proteger la salud humana, directa e indirectamente.

Asimismo, la pandemia de COVID-19 desencadenó el uso excesivo de plástico. Miles de millones de mascarillas, pero también guantes, residuos médicos y envases de alimentos. Este aumento colapsó los sistemas de reciclaje en determinados países. Más del 70 % de este plástico se verterá en océanos y vertederos, y hasta un 12 % se quemará, provocando contaminación y enfermedades en las zonas más vulnerables del planeta.<sup>7</sup>

Resulta irónico que durante el aislamiento reconozcamos los factores esenciales para la vida: alimentos, agua potable, biodiversidad y, por otro lado, la disminución del uso de combustibles y minerales, conduce a la reducción de los precios del petróleo.<sup>8</sup>

Los trabajos analizados se desarrollan en un marco temporal que incluye la Consulta Popular de 2015 y la Consulta Popular de 2023, dos fechas democráticas clave en términos de medioambiente, que se ven atravesadas por la pandemia de COVID-19.

Es natural que, en este entorno de tensión democrática, los discursos activistas emerjan con mayor fuerza. Estos acontecimientos sociopolíticos atraviesan las 6 obras de arte multimedia del estudio. Estas obras ponen de relieve las dinámicas extractivas y el colonialismo. Además, crean y cuestionan el conflicto de los recursos no renovables en Ecuador. Asimismo, las obras tienen el poder de activar diálogos que facilitan, sensibilizan y atraen la atención mediática y económica, tanto nacional como internacional.

La obra *Anticipación a una ausencia* de Paúl Rosero, acontece en 2015 cuando fracasa el primer intento de mantener los campos petroleros bajo tierra a través de la Consulta Popular. Lo que lleva a la cancelación de la Iniciativa Yasuní ITT para proteger el territorio.

---

<sup>7</sup> *El uso exagerado del plástico durante la pandemia de COVID-19 afecta a los más vulnerables.* (2021, March 30). Noticias ONU. <https://news.un.org/es/story/2021/03/1490302>

<sup>8</sup> 2 CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) (2020a), “Enfrentar los efectos cada vez mayores del COVID-19 para una reactivación con igualdad: nuevas proyecciones”, *Informe Especial COVID-19*, N° 5, Santiago, julio.

*Anticipación a una ausencia* representa un acercamiento al riesgo de desaparición territorial: la explotación del Yasuní ITT y la desaparición de una zona intangible.

El artista aborda el tema político de manera clara, concisa y directa. Su mensaje sugiere un cambio de paradigma económico, frente a la decisión del pueblo.

Similar a la obra de Rosero, en 2015 y 2023 se desarrollaron creaciones atravesadas por temas sociales y ambientales, que resaltan dinámicas extractivas, visuales y ecológicas, que son parte del discurso de defensa del ecosistema frente al gobierno de Ecuador.

Esas imágenes del territorio amazónico es algo que tenemos presente y está inmiscuido en nuestro sistema educativo: ¡Ecuador, país amazónico! nos crean esa idea de que somos parte de un territorio megadiverso y que eso de alguna manera nos beneficia. Además, con la noción del protocolo de Río de Janeiro y las líneas imaginarias, creo que nosotros crecemos con eso. Y en la práctica artística, te preguntas cuestiones identitarias que tienen que ver con la pertenencia, entonces aparecen esas cosas relacionadas, y con eso puedes desarrollar obras o proyectos que tienen ideas más o menos específicas con eso. (Rosero, 2023, entrevista personal)

Para el artista guayaquileño Juan Carlos León, autor de *La caída del jaguar*, la pandemia del COVID-19 generó reflexiones en torno a temas medioambientales. La pandemia y la crisis social que produjo marcaron e influyeron en la investigación que el artista llevó a cabo en solitario en la Amazonía.

Esta obra fue presentada en los meses de julio-agosto del 2019, y fue en el tiempo más álgido del COVID. El momento era ése, fue muy complejo para mí, mi madre había fallecido meses antes, yo estaba viniendo de México y era como que tenía este compromiso de presentar ya este proyecto, y era toda una investigación en caliente en relación a toda esta dinámica de pánico: yo lo llamo “tiempo de muerte. (León 2023, entrevista personal)

Juan Carlos León desarrolla su obra en vinculación con el bloque 62 Tarapoa. En su viaje estableció una primera aproximación al territorio, y el concepto de la obra se sostiene en la vinculación corporal del artista con Tarapoa. Dialoga con conceptos de desaparición y finitud.

Dentro del proceso artístico, *La caída del jaguar*, León menciona que estudió muchos cuentos y novelas sobre la selva amazónica, y otras sobre el petróleo. En medio de su búsqueda encontró el cuento de Guillermo Morán: *Viaje para emplumarse la cabeza*:

Es un gran cuento justo sobre lo que pasa en ese territorio, y los cambios que tienen que ver entre una cosmogonía vinculada a la idea del jaguar, o de los animales sagrados y espirituales de la selva y, pues, el petróleo.

[...]

En un viaje a la Amazonía. Investigaba en solitario. Fue muy interesante toda esa documentación de carteles que anuncian los proyectos políticos de los gobiernos anteriores, y eran como carteles en desmedro, que ya iban desapareciendo. Hay toda una serie fotográfica de todos esos carteles que van al lado del oleoducto, hasta llegar al punto de dónde se sacó este petróleo petrificado. (León 2023, entrevista personal)

*El Grabador fantasma*, obra de Adrian Balseca, se gesta en 2018 cuando el precio del barril de petróleo desciende a tal punto que resulta más costoso el envase que el crudo. El artista realiza una obra donde se manifiesta el uso de energías renovables como manera de gobernanza territorial.

Mi obra atiende a agendas extractivas contemporáneas, donde la colonización parte de la idea de generar riqueza basada en la explotación de recursos minerales. Con esta consigna, después de recibir la invitación para realizar un proyecto en la Bienal de Cuenca con el tema “El arte como experiencia plural”, decidí involucrar a Kara Solar, un proyecto establecido en el 2018 que tiene como objetivo construir redes de energía y transporte fluvial alimentadas por energía solar en el territorio Achuar, en la selva de Ecuador. (Balseca 2023, entrevista personal)

La búsqueda de Adrian Balseca parte de dos obras: la primera es la película *Fitzcarraldo* (1982) del director alemán Werner Herzog. La película cuenta la odisea del empresario de caucho Brian Sweeney Fitzgerald, quien sueña con construir una edificación para ópera en la selva amazónica. Y la segunda, *Trans Americas* (1976) de Juan Downey, en donde el director entregaba cámaras de 8 mm a comunidades indígenas de la Amazonía para que se representen a sí mismas. *El Grabador fantasma* fue realizado en 16 mm. Tiene dos partes: documental y ficción. Es un gesto inverso a la enunciación colonizadora de la película de Herzog, donde se importa la cultura europea a la Amazonía. *El Grabador fantasma* propone una exploración sonora y visual en un viaje por canoa en el río, y en lugar de reproducir música, graba la vida que se desarrolla a orillas del río Bobonaza, territorio Achuar. La práctica artística de Balseca mezcla lo utilitario, lo utópico y lo poético (Bruno Latour 1991), y su obra ambiciona resolver la “gran división” entre la cultura y la naturaleza.

A pesar del éxito de la consulta popular, el poder ejecutivo no cambia hacia un pensamiento post-extractivista, como menciona Acosta en el primer capítulo. No hay proceso alguno que detenga la actividad petrolera en el Yasuní. Evidencia de que el

territorio siempre puede desaparecer. No importa qué buenas decisiones se tomen en sentido democrático.

A esta idea obedece *Intangible*, una obra de Alexandra Trujillo Tamayo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo, que utiliza como concepto la desaparición imaginativa de un territorio, donde la motivación de la lucha ecológica resulta cardinal.

A partir del relacionamiento de la artista con la selva amazónica del Parque Nacional Yasuní, surge la obra como canal difusor de su experiencia, desde un espacio privado *La Selva Ecolodge*.

Sonidos e imágenes se reproducen sobre una superficie de 1 metro cúbico, aludiendo al bloque 43, defendido por el colectivo “Yasunidos”. En su simbología, la obra advierte sobre la naturaleza de la propiedad privada.

Alexandra, en una entrevista para el medio GK, nos dice:

Intangible, memoria de un bosque, funciona como “un cuestionamiento a la propiedad privada amazónica: un espacio protegido, pero que está siendo explotado a nivel turístico y que está cayendo en la domesticación de las comunidades que trabajan en estos espacios. No digo que no deban tener trabajo, pero hay algo ahí que no es fácil de entender, hay que decirlo”.<sup>9</sup>

*Domatia*, una obra de videoarte de Cristina Muñoz, propone alternativas hacia futuros sostenibles al encontrar nuevas formas de relacionarse con la naturaleza y los residuos domésticos e industriales. Esta propuesta protagonizó una serie de reflexiones en torno a los biomateriales utilizados durante la pandemia, a través del personaje de su proyecto. La pandemia del COVID-19 fue un momento de reflexión mundial acerca de cómo replantear nuestro modo de vida y observar los impactos que nuestro sistema tiene en el medio ambiente.

La pandemia abrió un espacio para conversar de cosas que están sucediendo, nos invita a pensar de dónde vienen los productos que utilizo. A dónde se van los desechos. Nos invitó a plantear ciertas preguntas y vislumbrar posibles cambios, de ahí salió la publicación: “Posibles futuros”.

La búsqueda de respuestas a la necesidad de proponer nuevas formas de relación humana con los materiales y los residuos es el activador del discurso social durante la pandemia de COVID-19. En la obra de Muñoz este aspecto es abordado de manera medular, considerando este fenómeno como parte esencial del proceso de elaboración

---

<sup>9</sup> Entrevista de GK a la artista Alexandra Trujillo. 1 de marzo de 2023.

de la obra artística, es desde allí que parte el lugar de enunciación del trabajo de Cristina.

Los nuevos sistemas de producción, según el discurso de *Domatia*, forman parte del cambio de perspectiva propuesto por la “Bienal del Bioceno 2018” de Ecuador, donde Blanca de la Torre afirmó: el discurso ecosocial debe caminar de la mano de alternativas y soluciones” (De la Torre 2021, 22). La obra de Cristina Muñoz muestra claramente la búsqueda de soluciones, así como la búsqueda de implementar el cambio. No basta con crear obras de arte que retratan o abordan la crítica ecológica; es importante crear propuestas que ahonden en soluciones medioambientales, capaces de conducir a un cambio de paradigma económico. Aquel al que aluden Gudynas y Acosta en el capítulo primero.

*Trelemma* de Oscar Santillán alude a un futuro distópico que ocurre en una suerte de hipercapitalismo<sup>10</sup>, un futuro plausible y que el artista, basándose en la experiencia de la pandemia del COVID-19, representa como un futuro oscuro que quizá sea el de la humanidad. En la obra existe la necesidad de buscar la memoria de aquello que estaba ocurriendo cuando se llevó a cabo la quema masiva de los bosques de Brasil en 2019. La obra aborda la quema de bosques, no solo en Brasil, sino en todo el mundo, unida al desarrollo tecnológico del *blockchain*. La relación naturaleza-tecnología es uno de los impulsores de la obra de Santillán y Cryptical Lab.

Tenemos como antecedentes, por un lado, la quema de los bosques, y, por otro, la pandemia del COVID-19 como un suceso en que el artista se cuestiona sobre la finitud del planeta, y como se mencionó en el capítulo segundo, la obra de Santillán es un “obituario poético que celebra la destrucción del planeta”. Los procesos sociales que engloban la obra de Santillán, se refieren específicamente a una transición de paradigmas que ocurre entre el 2020 y la posteridad.

En *Trelemma*, se evidencia claramente el panorama social que atravesaba el planeta en ese momento, la finitud y el *tiempo de muerte*.

Yo creo que uno puede ver esta obra como una especie de puente especulativo para juntar los mundos físicos y virtuales en los cuales estamos viviendo hoy en día, y de integrarlos también. Siento que hay una posición política bien importante y es interesante ponerlo en la red de ethereum, esta memoria de este suceso trágico, no puede ser borrada. Esa es una de las características de la blockchain. Esos son los pasos del proyecto, lo que se mintea como NFT, dentro de la red Ethereum, es el código generativo, el Javascript, que se vuelve una especie de repositorio de todo lo que ha

---

<sup>10</sup> Ver teoría sobre hipercapitalismo en Byung Chul Han.

venido pasando. Y, finalmente, queda en la red de Ethereum. Celebrar la destrucción del planeta. (Santillán 2023, entrevista personal)

La obra de Santillán conmueve en su relación con la derrota del antropocentrismo, en la cual se evidencia la posibilidad de un mundo en el que las máquinas adquieren autonomía, vinculando la estética social de esta investigación con un horizonte posthumano. En la obra de Santillán, la desaparición de la especie humana en forma física, y la continuidad de la vida virtual, hablan de un futuro distópico del que nada sabemos.

Los procesos sociales que atraviesan cada una de las obras, engloban una serie de reflexiones y nuevas preguntas. Representan un salto comunicacional que vive la humanidad en la pandemia del 2020. Abordan procesos sociales, filosóficos y artísticos que abren caminos hacia el biocentrismo como alternativa a la brutalidad capitalista contemporánea. La humanidad está en desarrollo expansivo de la sociedad *big data*. Siendo esta una sociedad de control por parte de mecanismos tecnológicos que, poco a poco, se alejan de la naturaleza.

Romper los imaginarios que consideran a la naturaleza y a la cultura como entes prístinos y puros, es una forma de acercar diálogos en campo multidisciplinares. Según nos cuenta el artista Paul Rosero:

La posibilidad de romper esos imaginarios y la visión de las personas nativas que viven en los territorios. Tendemos a verles románticamente de que son intocables, puros o prístinos. Y esto tiene que ver con la manera en cómo asumimos los aspectos ecológicos, como asumimos el concepto de naturaleza y cómo hacemos nuestro trabajo en relación con eso. Yo he creado mi voz y mi trabajo artístico a partir de esa visión, desde esa postura crítica, no romántica, no de la búsqueda del pasado mejor, sino más bien tratando de entender los cambios, y cómo esos cambios tienen que irse adaptando a una realidad. (Rosero 2023, entrevista personal)

La creación de obras artísticas que abordan a la naturaleza y el ser humano dentro de los nuevos desafíos que enfrenta, es una oportunidad para nuevas reflexiones, y, según Gombrich, leer la historia de la humanidad a través del arte, y no viceversa.

Las 6 obras analizadas son parte de momentos históricos claves en la historia de la lucha medioambiental y el activismo por la naturaleza en Ecuador. Las obras encajan de forma cronológica y estética dentro del marco conceptual de la investigación. El conjunto forma 6 nodos en los que podemos observar el diálogo de los procesos artísticos con las coyunturas sociales como la pandemia del COVID-19, la explotación

de la naturaleza y los posibles escenarios de un futuro dividido entre el biocentrismo o el apocalipsis.

## 2. Procesos ecológicos

En 2013, el entonces presidente Rafael Correa declaró la terminación de la Iniciativa Yasuní-ITT, un proyecto innovador y pionero del gobierno ecuatoriano, cuyo objetivo era promover a nivel global un cambio en las prioridades del modelo de desarrollo vigente, enfocándose en la conservación de la naturaleza. La iniciativa buscaba obtener el respaldo del capital verde internacional a cambio de no explotar el yacimiento petrolero “Ishpingo-Tiputini-Tambococha” (ITT), situado en el Parque Nacional Yasuní.

Cuando esto ocurre, numerosos jóvenes y defensores del medio ambiente toman las calles y son reprimidos severamente por las fuerzas del orden, dando lugar al surgimiento del colectivo “Yasunidos”. En 2016 comienza la explotación del campo Tiputini, y en 2021 se inicia la explotación del campo Tambococha, ubicado dentro del Parque Nacional Yasuní. Durante la pandemia de COVID-19, se lleva a cabo el desarrollo del bloque petrolero. En 2018 se construye la carretera a Ishpingo, cuya explotación comienza en 2022.

En *Intangible*, Trujillo aborda un proceso ecológico sustentado en la reflexión sobre el extractivismo de un territorio intocable. Tanto la iniciativa estatal como los proyectos turísticos privados tienen como objetivo la comercialización. La obra construye, pues, un puente de imágenes y sonidos entre el territorio, parte de la propiedad privada y la resistencia que se da en la ciudad.

*Intangible* se desarrolla en un espacio selvático que cuenta con todas las comodidades de un hotel cinco estrellas en la Amazonía ecuatoriana. En cierto modo, la obra saca a la luz pública una serie de dinámicas que se producen y de las que no existe ninguna investigación previa. Los proyectos turísticos, a pesar de generar empleo y turismo, rara vez cumplen con las leyes de cuidado ambiental y eluden procesos ecológicos, convirtiéndose en centros de diversión altamente contaminantes.

Algunos de estos Ecolodges pueden cobrar hasta 500 dólares por noche a los visitantes extranjeros, convirtiendo la selva amazónica en una especie de “mercancía”, posicionándose dentro de las bio capitales como un producto del mercado internacional. De hecho, el objetivo de atraer *finanzas verdes* en lugar de la extracción de petróleo tiene que ver con esta problemática.

Si bien que un hotel de cinco estrellas posea su propio bosque protegido, es una forma de cuidar el medioambiente, pero quizá el problema yace en convertir el territorio en un espacio privilegiado. (Lombeyda 2010)

La obra *Intangible* surge de esta reflexión, y del entendimiento de que la supuesta protección de los bienes de la selva o biocapitales, provienen de una postura de privatización de los territorios. Las *finanzas verdes* representan, en realidad, aportaciones aparentemente ecológicas para la protección medioambiental de empresas altamente contaminantes. La obra *Intangible* propone esta reflexión desde el punto de vista ecológico, y pone sobre la mesa la urgencia de una verdadera remediación a partir de la conmoción climática actual.

La incorporación de energías renovables para la demanda de energía limpia en las comunidades indígenas y locales, es un largo proceso de transición que se desarrolla entre 2015 y 2022. En Ecuador, la comunidad Achuar utiliza el sol para electrificar sus hogares y transportarse en canoas con paneles solares por los ríos de su hábitat en la Amazonía. Esta es una de las formas en que los pueblos indígenas buscan en las energías limpias un aliado para el desarrollo sostenible.

“Queremos generar una economía comunitaria basada en la sostenibilidad”, aseguró a IPS el dirigente de los Achuar, Domingo Peas, quien también ejerce de asesor de la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana, que aglutina a 28 organizaciones y 11 nacionalidades nativas del país sudamericano (Peas 2018).

La obra *Grabador fantasma* establece los paneles solares como pieza principal de su simbología, resaltando la necesidad de que las comunidades se movilicen empleando las opciones menos invasivas con la naturaleza. En conjunto con el proyecto Kara Solar, que se inicia en 2018 como una alianza entre el pueblo indígena Achuar de Ecuador, e ingenieros, antropólogos, comunicadores y otros aliados, se visibiliza la acción social de construir redes fluviales de transporte y energía, alimentadas por energía solar en comunidades indígenas de la Amazonía.

La obra *Anticipación a una ausencia* también relaciona el arte con las nuevas tecnologías. Facilita la visibilidad de lo que se ha denominado tecnologías orgánicas, que permiten entender claramente el mensaje comunicacional del arte: existe la posibilidad de un cambio de paradigma planetario sobre la generación de energía sin explotación, ni invasión de territorios.

Al crear esta máquina que es una bioimpresora 3D. Lo que decidí fue utilizar un tipo de plástico y un hongo para producir esta fusión. Entonces muestra como ese tipo de cosas, pueden ser adaptaciones de organismos biológicos u orgánicos en diferentes desechos. Puedes ver eso, por ejemplo, en un pedazo de llanta que queda en la orilla de una playa, estos organismos empiezan a habitar, como los caracoles, la zona intermareal; entonces

se pegan y crecen y todo. Entonces eso es una muestra de cómo la naturaleza o el medioambiente empieza a adoptar los desechos, me parece que es muy interesante. (Rosero 2023, entrevista personal)

Rosero establece la necesidad de vincular su obra con el tema de la biología y la micología, sosteniendo que existen otras posibilidades para la existencia de la humanidad en el planeta. El artista menciona que:

Cuando ya te metes en ese mundo, estás dentro de un mundo de microbiología y de micología como los hongos que pueden comer el plástico. Entonces ahí entra el tema de la biodegradación, ahí abres otro cuarto de estudio, desde el punto de vista biotecnológico. Es una técnica, pero desde el punto de vista de la naturaleza la biodegradación es lo que sucede en la naturaleza comúnmente. Entonces estaba viendo si estos objetos que se imprimían con la máquina y que son de plástico PLA, se pueden degradar con estos hongos. (Rosero 2023, entrevista personal)

En el trabajo de Rosero, el proceso de degradación producido por estos hongos con relación al plástico, se apoya en varias investigaciones realizadas por universidades nacionales y extranjeras, las cuales fueron mencionadas en capítulo uno; para enfatizar la posibilidad de poner en funcionamiento estas tecnologías orgánicas para el bien del planeta y de la selva amazónica. Diversas investigaciones aún permanecen en laboratorios o escritos teóricos que no han operado de manera masiva, pero se espera que generen un impacto global, para provocar el cambio de paradigma sobre el cual se sustentaría el post-extractivismo. En ese sentido, el arte tiene sus limitaciones en cuanto al alcance que puede generar en relación a la crisis medioambiental.

Por su parte, el artista menciona que la ecología siempre ha moralizado el tema de lo bueno y lo malo, y esa dicotomía genera dificultades en cuanto a la reflexión sobre el tema de la crisis ambiental. Esto no significa que la contaminación excesiva del mundo globalizado sea algo consensuado o que deba continuar, por el contrario, el artista propone con su obra una reflexión sobre cómo pueden operar estas tecnologías orgánicas de manera coherente con el planeta.

“No basta con reducir los desechos”, dice Paúl, “porque están en todas partes, incluso en la Fosa de las Marianas, que es la más profunda del planeta, se han encontrado plásticos”. Paúl Rosero sugiere generar más investigación en los campos de la biotecnología y el bioarte, así como considerar, dentro del cambio de paradigma, tecnologías que permitan generar esta fusión de la naturaleza con los desechos que de ella provienen. En ese sentido el cambio de paradigma que se ha propuesto en el marco teórico no reside solamente en el uso de tecnologías verdes, es una problemática que es

atravesada por varios fenómenos sociales incluida la reorganización de las sociedades en cuanto a sus modos de producción de energía. Las obras de arte analizadas en el presente trabajo parten de preocupaciones urbanas de los artistas que las generan, preocupaciones que sobrepasan el campo del arte, siendo este el que se acerca de manera superficial a la problemática de fondo.

El uso de biomateriales en la obra de Muñoz permite abordar ciertos aspectos importantes en relación con la materialidad que se elige en el momento de la realización de la pieza, y las perspectivas ecológicas de las obras de arte que utilizan tecnologías, tanto mecánicas como ancestrales. Es tan relevante saber qué material elegir y cómo asociar la semiótica del material con las reflexiones conceptuales que conforman la obra de arte. Por eso, “la ecología es fundamental”, afirma la artista Cristina Muñoz, destacando que aún hay mucho por hacer y mucho por invertir en la investigación sobre el tema de los materiales.

Muñoz menciona que la creación de alternativas va de la mano con la creación de nuevos sistemas de producción:

En realidad, falta poner atención a la investigación para saber cómo manejar mejor los recursos como materia prima para poder crear cosas. No podemos competir frente a sistemas que están establecidos, más baratos y eficientes a nivel económico; pero que va a llegar un momento en que nos va a costar mucho. Entonces sí es momento de repensar en invertir en sistemas e investigación que sean capaces de cambiar o rediseñar sistemas de producción que ya están establecidos. (Muñoz 2023, entrevista personal)

En la Amazonía ecuatoriana, la biorremediación se aplica desde los años noventa para tratar suelos contaminados con petróleo, desde los derrames de los años setenta hasta la actualidad. Gran parte del crudo, mezclado con el suelo, no puede recuperarse (Acción Ecológica 2006). Sin embargo, el petróleo en la semiótica indígena no tiene el mismo significado que para los proyectos ecológicos. Es visto como un fruto precioso. En la obra de Juan Carlos León, *La caída del jaguar*, la evidencia es clara en cuanto al uso de residuos de petróleo para la creación de su instalación. Este material sale del bloque 62 Tarapoa, y el artista afirma que la obra se creó a partir de la reflexión que se produjo cuando hizo el viaje. El proceso de León surgió mediante el vínculo con una ONG, donde el artista colabora, la cual se dedica a realizar actividades de biorremediación en el bloque 62:

La idea de trabajar con la Amazonía, se despierta a partir del trabajo realizado con la ONG en donde he trabajado como diseñador, y como visualizador de datos de esta organización. Entonces, junto a ellos trabajamos en temas de pueblos no contactados.

Estos pueblos no contactados, están en esos espacios. Tuve como una gran lectura sobre el territorio, sobre las condiciones, sobre lo que ocurría, a través de esta otra vida paralela, en la que creo que todos los artistas o gente vinculada a dinámicas artísticas tienen, trabajan en otras cosas para poder sustentar su cotidianidad, su vida diaria. Entonces también estaba pensando en las reflexiones que tienen que ver con *La caída de jaguar*, tiene que ver con cómo se reproduce la vida en esos espacios, entonces yo llego a esos espacios a través de esta otra investigación. (León 2023, entrevista personal)

El trabajo de Juan Carlos León, aunque no menciona directamente el tema de la ONG que realiza la biorremediación, abre la reflexión sobre la forma en que se obtiene este material. León menciona que la materialidad de la obra es fundamental para poner en diálogo el elemento petrolero con el jaguar y su proceso de extinción. En la obra de León vemos un material difícil de conseguir para su obra, y esto nos lleva a reflexionar sobre lo que simboliza. Para muchas culturas amazónicas, el petróleo es una deidad, como lo menciona Angélica Alomoto:

Por ejemplo, cuando hay un derrame en la Amazonía, a los abuelos, a ellos les gusta, es el regalo más mágico que les puedes dar, porque ellos lo entienden así. Es como otro cuerpo que está en la tierra, y siempre el regalo es que les lleves una *pomita*, en un frasco y ellos se untan en el cuerpo. Cuando hay sol se pegan en el cuerpo el petróleo. (Alomoto 2023, entrevista personal)

Este comentario de Alomoto se relaciona con la simbología del petróleo presente en la obra de León, quien no considera al petróleo como algo malo; por el contrario, el artista presenta su origen y su presencia en la selva amazónica como un ente más que forma parte de ella. En realidad, el problema no es el petróleo, menciona el artista, sino los procesos de industrialización y la mala gestión de los residuos que de él se derivan. En este sentido, el petróleo es sagrado para las comunidades, tiene un *Apu*, es parte de la comunidad. Es entonces cuando se entiende que la obra de León engloba esa *biosemiótica* de la que habla Kohn, tratada en el segundo capítulo, y que está relacionada con la sacralidad del jaguar como símbolo del poder amazónico.

Ante la problemática medioambiental, el arte del nuevo siglo se ha movilizadado y ha propuesto obras relevantes como respuesta a las sostenidas preguntas acerca del futuro de la humanidad y de los ecosistemas que hacen posible la vida (Gutiérrez Bascón).

La obra del artista Santillán, usa la tecnología satelital para medir la quema de los bosques en el mundo, un mecanismo tecnológico que, basado en el *blockchain*, es

capaz de detectar este fenómeno y activar reflexiones en torno a la crítica ecológica, la relación sujeto-objeto.

En América Latina, el bioarte es un fenómeno estrechamente vinculado con los conceptos del bioceno. La emergencia de estudios en biotecnología y medicina avanzada, entre otras disciplinas, que conectan la labor tecnológica, es un fenómeno profundamente asociado con la necesidad de abordar perspectivas que trascienden lo humano. La superación del antropocentrismo en el arte es una tarea esencial en nuestra época, especialmente dada la crisis climática global que enfrentamos actualmente.

La curadora Karin Ohlenschläger hizo referencia al trabajo de Kac en su texto: “Eduardo Kac y la interacción: una nueva ecología de lo híbrido”, donde destaca la conexión entre arte y naturaleza cuando se intersecta con el discurso “ecológico y tecnocientífico”. Esta relación dialéctica entre ambos discursos puede ayudarnos a entender el origen de dos posturas contrapuestas respecto al arte y la naturaleza. En relación a este planteamiento, Ohlenschläger define la relación a partir de la idea de que la corriente tecnocientífica sostiene una relación patriarcal, al jerarquizar la relación humano-naturaleza. Por otro lado, la perspectiva ecológica busca la horizontalidad del discurso, manteniendo una concepción de igualdad entre ambos (Ohlenschläger citado en Martínez 2014, 4).

### **3. Procesos artísticos**

Lo que une, por encima de todo, las 6 obras de arte, es que el acercamiento al territorio se traduce en un lenguaje corporal.

Los artistas, para iniciar su proceso de investigación, realizaron sucesivas aproximaciones al territorio a través de la investigación de campo. Estos procesos se complementan con lecturas y referencias de otras disciplinas artísticas, que les permiten profundizar en la relación y el diálogo con el territorio. En el caso de la selva amazónica en los trabajos analizados y en el caso del cuerpo de bosque en la obra de Santillán.

Los artistas establecen una relación con el imaginario colectivo de la Amazonía y del cuerpo de bosque, que ya existe en el cine, las obras de arte y la literatura, para utilizar en su experiencia corporal.

Esto se ve claramente en la obra *Anticipación a una ausencia* de Paúl Rosero, respecto a su relación con la selva y los múltiples viajes que efectúa con su padre desde temprana edad y posteriormente con amigos y colegas. Paúl menciona que en su trabajo

siempre está presente para percibir las cosas desde el cuerpo<sup>11</sup>. Es esta particularidad la que se ha considerado que activa el proceso artístico en todas las obras analizadas en este trabajo. Dentro de esta reflexión se ha considerado que no es lo mismo hacer una obra sobre el Amazonas, desde un escritorio o desde la ciudad. La estética y el proceso artístico es diametralmente diferente cuando una obra de arte que aborda la crítica ecológica se crea lejos del territorio en cuestión.

En consecuencia, se ha considerado que el trabajo de campo es fundamental. “Es lo que decía mi papá: Estos ecologistas de maletín, ¿qué saben?, si nunca se han ensuciado las botas” sostiene Rosero.<sup>12</sup>

Al igual que el cuerpo se degrada con el paso de los años, los árboles de la obra de Paúl Rosero se degradan bajo la acción de los hongos, siendo esta una de las reflexiones que aborda el arte contemporáneo en el contexto actual. Es decir, las obras que abordan la crítica ecológica en este marco temporal están ligadas a un parámetro de finitud o desaparición de un territorio. Conceptos que incluso se conectan con aspectos filosóficos que el arte contemporáneo aborda del 2015 al 2022, años en los que se dieron este conjunto de procesos sociales: la lucha por la protección del Yasuní, la pandemia del COVID-19, el reconocimiento de territorios intangibles, entre otros acontecimientos mencionados en el apartado anterior y que se evidencian en las obras de arte analizadas en el presente trabajo.

El cuerpo es territorio, y el territorio está directamente relacionado con el cuerpo desde la perspectiva ecofeminista. Este término se posiciona en los estudios académicos a partir del feminismo autónomo, como se analizó en el capítulo 1, la perspectiva ecofeminista está relacionada en este trabajo con los conceptos de posthumanismo y ecología política. Los cuerpos absorben la información del territorio donde actúan, considerando que esta relación facilita el proceso creativo. Por eso es fundamental el trabajo de residencia artística o vinculación física con el espacio donde se trabaja un proceso artístico. El cuerpo no miente, y la propia obra se origina a partir de la interacción corporal en el territorio. En ello radica su veracidad.

Prosiguiendo con el análisis de las obras, en la obra de Balseca también se evidencia la vinculación corporal que posee el artista en su reflexión mientras se encuentra en territorio. En la entrevista realizada a Oliver Utne, director de Kara Solar, se ha podido entender que el proceso artístico de la obra *Grabador fantasma* surge del

---

<sup>11</sup> Paúl Rosero, entrevistado por la autora, 28 de abril de 2023.

<sup>12</sup> Paúl Rosero, entrevistado por la autora, 28 de abril de 2023.

interés por la tecnología que se implementa en la selva, ya que, dentro de su proceso de investigación, el artista hizo varias visitas al territorio en cuestión. Es evidente que el proceso artístico de las 6 obras analizadas, están vinculadas a la Amazonía y a los bosques, están cargadas de múltiples sensibilidades que parten de la presencia del cuerpo del artista en el territorio. Condición que posteriormente se puede relacionar con procesos sociales y ecológicos, como se observa en la obra de Adrián.

Esta simbología en la obra de Balseca facilita una reflexión sobre el tema en cuestión, ahondando en la búsqueda de representar dicho mecanismo de funcionamiento y la administración económica sobre el cual se sustenta el extractivismo en la generación de energía para el planeta. Con esta reflexión, se evidencia el abordaje de la crítica ecológica en la obra de arte, parte del vínculo corporal en el territorio hacia la intersección con otras áreas de reflexión como la política y la ecología. Intersecciones que surgen y se desarrollan en la posteridad a partir de lo que se ha denominado en este trabajo *la performatividad de la naturaleza*.

*Intangible* surge, asimismo, de una experiencia de convivencia en la selva. En este trabajo, la presencia del cuerpo en territorio me permitió generar un mensaje claro sobre la condición de los pueblos que habitan la Amazonía y su relación con el bloque 43 ITT.

El proceso artístico en este trabajo parte también del concepto de desaparición, hacia una reflexión sobre el bosque como sujeto susceptible de ser extraído. Se hace evidente la reflexión sobre el bosque como espacio inhóspito o misterioso, generado por los imaginarios colectivos que lo rodean. La obra cuestiona tales imaginarios y los relaciona con la problemática sociopolítica de la lucha anti extractivista en la Amazonía ecuatoriana, y el Yasuní ITT. En ese sentido, la obra evidencia las complicidades entre poder e imagen que Guasch aborda en su análisis, en el capítulo uno. El poder de esta imagen y su proceso artístico de elaboración radica en la voluntad que tiene la imagen de transmitir un mensaje necesario sobre la problemática ambiental. Como afirma Mitchell, el poder de la imagen está en lo que quiere, en su albedrío, en su deseo; en ese sentido esta obra y las demás analizadas en este trabajo forman parte de un organismo colectivo para conseguir un fin sociopolítico.

En *Domatia* de Cristina Muñoz queda claro el proceso de campo que tiene lugar antes de la creación de la pieza. La artista menciona que los viajes a Tiputini son detonantes de una serie de inspiraciones para la construcción creativa. En *Domatia* aparece la búsqueda de flexibilizar aquellos imaginarios que existen en torno a la selva

amazónica, así como reflexionar sobre otras posibilidades de vida en tales territorios. La obra en este sentido se desarrolla para romper con aquellos imaginarios tradicionales sobre el territorio y construir nuevos imaginarios y puntos de enunciación. En este sentido, la artista menciona que:

Tenemos este imaginario, de este espacio, de la selva, que es verde. Fuimos un grupo de varias disciplinas con un poco de lo que cada uno tenía y surgió este video de manera orgánica. El espacio nos prestó para hacer esto y de ahí surgió esta historia. La primera parte la grabamos en la Estación del Tiputini, en el Yasuní. En este jardín de los demonios y la siguiente parte la hicimos en el Puyo. Conozco una persona que es artista en el Puyo, que tiene una choza y que vive haciendo sus propios materiales, ella misma construyó todo a mano, la cerámica que hace la pinta con tinturas naturales, es autosuficiente. Entonces ahí terminé de grabar el video, con esa temática. (Muñoz 2023, entrevista personal)

El proceso cinematográfico detrás de este trabajo es fundamental para resaltar el tema. El lenguaje cinematográfico contribuye significativamente al concepto desarrollado en esta investigación, ya que es el cine el que ha permitido la creación de varios imaginarios sobre la selva amazónica, como se mencionó en el capítulo uno. En este sentido, los conceptos que engloban los procesos artísticos de la obra de Muñoz, así como en el resto de las obras analizadas en esta investigación, atienden a aquel concepto desarrollado por Christian León en el libro *La Pulsión del Documental*, en el que el teórico sostiene que “definimos a la pulsión documental como un deseo incesante de realidad que produce la imaginación documental, con la finalidad de conjurar el objeto perdido que nunca se alcanza” (León 2023, entrevista personal).<sup>13</sup>

Este postulado está directamente relacionado con el proceso artístico de la obra de Cristina Muñoz, así como con las otras cinco obras analizadas. Donde el concepto de desaparición y la búsqueda de respuestas a través del trabajo multimedial se cruzan de manera intrínseca. Transmitiendo un mensaje sobre la importancia de realizar esta transición de paradigma desde una concepción impulsiva que incluso parece alcanzarse, pero que finalmente se aleja aún más de las posibilidades estéticas del arte.

En *Treelemma*, vemos que estos procesos no están desligados de lo político, los procesos artísticos están de alguna manera interrelacionados con los procesos sociales y ecológicos para la creación de la propuesta artística. Es aquí donde esta investigación se

---

<sup>13</sup> Christian León profundiza en el lenguaje y la producción del cine documental. Entrevista realizada por la Universidad Andina Simón Bolívar. 9 de marzo de 2023.

basa en el modelo multidireccional de Kac, un modelo que propone la intersección de todos estos campos para la creación de la obra de arte.

El modelo multidireccional e interconectado derrite las fronteras que solían separar al emisor del receptor. Configura un espacio sin polos lineales en el que la discusión multilateral reemplaza los monólogos alternados, un espacio con nodos que señalan varias direcciones donde cada uno es simultáneamente (y no alternativamente) tanto el remitente como el destinatario. (Kac 2010, 31)

El modelo acerca la investigación a un eje transversal que considera la tecnología automatizada como una nueva forma de crear arte. Producir arte a partir del ensamblaje de códigos en la red es lo que posiblemente permitirá generar nuevas propuestas artísticas que comunican el mensaje necesario en el momento adecuado y con la velocidad eficaz para los objetivos actuales. Esto es lo que aprendemos de *Treellemma*, la comprensión de nuevas posibilidades en un horizonte global. El arte multimedial representa el mecanismo que articula varias disciplinas en constante relación con lo que sucede en tiempo real en el planeta.

Como menciona Kac: “en la red uno deviene capaz de habitar contextos múltiples al mismo tiempo y de absorber grandes cantidades de estímulos sensoriales simultáneamente” (Kac 2010, 109). Se ha considerado que la vinculación corporal con la tecnología ubicuisciente es aquella responsable del sinnúmero de coincidencias conceptuales y estéticas que existen en las 6 obras de arte analizadas en este trabajo. Esta investigación es una suerte de manual de creación rudimentario para entender la forma cómo el arte opera para construir imaginarios colectivos, y con ello entender la importancia de los mensajes que se construyen para la creación de nuevos imaginarios.

Vemos en: *Anticipación a una ausencia*, o *Yasuní 2.0.* (2015) de Paúl Rosero, *Grabador fantasma* (2018) de Adrián Balseca en colaboración con Kara Solar, *Intangible* (2019) de Alexandra Trujillo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo, *La caída del jaguar* (2020) de Juan Carlos León, *Domatia* (2022) de Cristina Muñoz y *Treellemma* (2022) de Oscar Santillán y Cryptical Lab; una serie de dinámicas conceptuales que se sustentan en el vínculo relacional de todos los campos que han interactuado para su creación. Desde la biorremediación, la biotecnología, la tecnología solar, el cine y el video, la inteligencia artificial, los biomateriales, entre otros campos, evidencian su relación en estas obras de arte multimedia, entregando así el mensaje preciso sobre el tema en cuestión.

El proceso de creación de la obra multimedial, es un proceso artístico que opera desde este modelo multidireccional antes mencionado y que permite la realización de una obra de esta complejidad. Esta estrategia se desarrolla gracias a la interacción multidisciplinar que hace posible su aparición. Se ha propuesto entender este proceso con relación a la forma en que se producen las obras, por lo que se conoce como “caminar el territorio”. Se ha sugerido en este apartado que todas ellas, en su proceso de elaboración, parten de un *acto performativo*, momento en el que surge el impulso o motivación para su origen. A partir de ahí, la obra en su estado prenatal se relaciona con otras disciplinas que alimentan su desarrollo y maduración, hasta el momento en que es expuesta en un espacio público, donde se considera que la obra nace oficialmente. Cuando la obra es observada por ojos distintos a los del artista, adquiere su destino e inicia su *performance* comunicacional en el proceso de interacción. Cuando la obra es observada por otra persona más allá de su creador, se produce lo que Husserl llamó fenomenología o lo que se ha llamado en esta investigación “la performatividad de la naturaleza”.

Se ha establecido anteriormente que las luchas ecologistas se sustentan en una serie de interseccionalidades que vinculan la ecología política con el arte, permitiendo su performatividad. Estos acontecimientos no están desvinculados del proceso de creación de la propia obra; de hecho, son acontecimientos y condiciones ideales los que permiten la aparición de una. Podríamos relacionar este fenómeno con la aparición de nuevas especies en biología. La obra de arte puede considerarse el resultado de una serie de análisis que parten de interrelaciones desde diversos niveles creativos. Incluso se podría relacionar este fenómeno desde el campo de la biología con una especie de ser vivo que aparece en un momento determinado; y cuyo origen tiene que ver con todos aquellos fenómenos que se interrelacionan para su proceso de creación, desarrollo y nacimiento.

En ese sentido, se puede observar en las 6 obras multimedia analizadas en este trabajo, que los procesos artísticos presentes en ellas se desarrollaron dentro de un contexto en el que se puso a prueba la supervivencia humana. Este periodo temporal, 2015-2022, ha provocado varias reflexiones importantes en torno al cuidado del medioambiente, especialmente lo ocurrido antes, durante y después de la pandemia COVID-19 en 2020. Con este proceso de deconstrucción analítica de cada una de las obras, se logró evidenciar los procesos artísticos que se vinculan a los procesos sociales

y ecológicos anteriormente analizados; con el fin de comprender la trascendencia y relevancia histórica de estas obras en el arte contemporáneo ecuatoriano.

## Conclusiones

La crítica ecológica permite acercarnos a las obras de arte propuestas en este trabajo, desde una perspectiva del arte que aborda temáticas ambientales como línea investigativa central. Este tema se desarrolla en su relevancia coyuntural como un aporte a la memoria de procesos artísticos y sociopolíticos que se han entrecruzado con el arte contemporáneo para provocar el apareamiento de las 6 obras de arte multimediales analizadas. El arte multimedial que se analiza en este trabajo se posiciona entonces como un campo que entrecruza la comunicación y el arte hacia discusiones sobre ecología política a través de la crítica ecológica.

El abordaje de la crítica ecológica en el arte contemporáneo ecuatoriano a través de las seis obras analizadas, tendrá o no una incidencia en la historia del arte, así como en futuros procesos de investigación propuestos por los artistas venideros.

La relevancia de esta propuesta radica en la crítica ecológica conceptualizada en el capítulo primero, la cual se ha considerado como un eje fundamental para el acercamiento a este tipo de obras, así como a los territorios en cuestión. Se considera que las obras seleccionadas responden a una estética que busca sostenerse en una aproximación intuitiva con la naturaleza, así como la construcción de un modelo curatorial, un *parergon*, que “devela pero no del todo”; lo cual permite a la pieza performar su autenticidad.

La obra multimedial no encaja únicamente en una discusión estética, sino que es atravesada por varios campos que facilitan su composición como imagen manifiesto, como se estableció anteriormente en base al postulado de Giunta. Las obras de arte multimediales de este trabajo representan un contexto histórico específico que ha motivado a varios artistas ecuatorianos a hablar sobre la Amazonía, no solamente por un tema sociopolítico, sino porque existe una relación profunda entre el arte que se desarrolla en Ecuador y la selva amazónica como cuerpo civil que es parte fundamental de las estéticas desarrolladas en la historia del arte ecuatoriano.

En consecuencia, es imprescindible revisar la ética y el *statement* en relación a aquellos espacios del activismo medioambiental que son auspiciados por empresas mineras y petroleras, con lo que hoy en día se conoce como el *greenwashing*, y que ciertamente pone en jaque a los procesos artísticos medioambientales. La ética en el

trabajo artístico se sostiene y deberá sostenerse en procesos consecuentes con el discurso que se desea entregar a través de la obra de arte multimedial para entender de qué forma se ha abordado la crítica ecológica en el arte contemporáneo ecuatoriano.

La interconexión entre territorio, laboratorio y práctica artística se revela como un componente fundamental en diversas propuestas analizadas en este estudio, desempeñando un papel destacado en el cambio de paradigma que se plantea. Estas obras no sólo sirven como ejemplos elocuentes de la evolución conceptual, sino que también presentan limitaciones inherentes a la tesis que sustentan.

En este contexto, el concepto de "dispositivo científico" emerge como una suerte de metatexto epistemológico que sustenta la retórica biomedial. La idea de laboratorio, por su parte, se erige como una condición primordial para la producción artística, actuando como el cimiento sobre el cual se construye la obra. La relación entre estos elementos no solo es evidente, sino que también se vuelve indispensable para comprender la complejidad y la profundidad de las propuestas artísticas contemporáneas.

Al considerar el territorio, se abre un espacio para la reflexión sobre la influencia del entorno geográfico y social en la producción artística. El territorio no solo sirve como un lienzo físico, sino que también se convierte en una fuente de inspiración y un componente integral que contribuye a la narrativa de la obra. La conexión entre territorio y laboratorio, en este sentido, sugiere una colaboración entre la naturaleza circundante y el espacio controlado del laboratorio, desafiando las fronteras convencionales y generando nuevas formas de expresión artística.

No obstante, es esencial reconocer que, aunque estas propuestas ofrecen valiosas perspectivas en la convergencia de territorio, laboratorio y práctica artística, también presentan limitaciones. Estas limitaciones pueden derivar de la propia tesis planteada, las restricciones técnicas o las interpretaciones subjetivas. La conciencia de estas limitaciones no solo enriquece el análisis crítico de las obras, sino que también impulsa a los artistas y académicos a explorar nuevas posibilidades y superar obstáculos.

La relación entre territorio, laboratorio y práctica artística, como se ilustra en las propuestas examinadas, emerge como un fenómeno complejo que va más allá de las simples interacciones. Estos elementos se entrelazan de manera intrínseca, ofreciendo una perspectiva única sobre la intersección entre ciencia y arte. A pesar de las limitaciones, estas obras destacan la importancia de la experimentación, la colaboración

interdisciplinaria y la constante búsqueda de nuevas formas de comprender y representar el mundo que nos rodea.

En esta investigación podemos demostrar que entre los años 2015 y 2022, el arte contemporáneo en Ecuador ha sido marcado por temáticas ambientales y sociales relevantes para su historia. Podemos ver cómo se crea una corriente artística debido a las coyunturas sociales. Los artistas buscan a través de sus obras crear documentos “manifiesto”. Así, sus obras pueden visibilizar luchas, generar nuevos pensamientos con respecto a energías renovables, establecer un discurso sobre la naturaleza como sujeto de derecho y el cambio de paradigma en escenarios biocentristas o poshumanos.

El reconocimiento de los derechos de la naturaleza en la Constitución ecuatoriana del 2008, ha sido un punto de partida, que busca respetar y proteger integralmente a la naturaleza como un ser vivo con derechos propios. La crítica ecológica en el arte contemporáneo ecuatoriano ha demostrado ser una poderosa herramienta para generar discusiones y concientizar sobre las problemáticas medioambientales. Llevan discursos académicos hacia el sector artístico.

Esta investigación nos permite ver cómo las coyunturas políticas, problemáticas sociales y ambientales trazan una línea que atraviesa a las 6 obras multimediales de arte contemporáneo en los últimos años en el Ecuador. A través del estudio de imágenes, referencias curatoriales y entrevistas personales a los artistas observamos que el lugar de enunciación de los artistas está involucrado con un territorio y sus problemáticas, algo que parte desde lo local y en su devenir se globaliza. Los bosques del Ecuador poseen varias de las mismas problemáticas que otros bosques en el mundo poseen.

Abordamos la investigación desde la experiencia y proceso artístico. La capacidad del artista en dialogar con elementos de la coyuntura social de cada territorio. Reafirmar la visión de que la naturaleza es un sujeto de derecho y el posible cambio hacia energías limpias como una de las consecuencias del cambio de paradigma que se plantea.

El arte tiene una agencia comunicacional en cuanto a transmitir información y dialogar acerca de problemáticas medioambientales, esto hace que el artista sea un actor político. Las 6 obras plantean de forma general una propuesta decolonial del arte contemporáneo con relación a la naturaleza, que el discurso artístico ascienda del antropocentrismo al biocentrismo.

A través del estudio de estas obras podemos ver la importancia de crear narrativas que presenten el uso de energías renovables. Acercar campos de la investigación tecnológica, biotecnológica y biorremediación al campo del arte contemporáneo. Además, problematizar aspectos sociopolíticos y estéticos propios del arte crítico-ecológico.

Al estudiar un tiempo limitado desde 2015 al 2022 podemos concluir que existe una relación entre el arte contemporáneo y las problemáticas ambientales. La creación de obras artísticas que abordan a la naturaleza y el ser humano dentro de los nuevos desafíos es una oportunidad para nuevas reflexiones, y, según Gombrich, podemos concluir que se puede leer la historia de la humanidad a través del arte.

En la institución del arte, no siempre existe la oportunidad de plantear nuevas configuraciones de los procesos artísticos, convirtiéndose en un obstáculo para la transformación de las obras y su materialidad. En base a esta investigación, las obras tienen relación entre sí por el hecho de configurarse dentro de nuevos discursos, aportando riqueza al campo de las artes visuales en cuanto a la flexibilidad de su existencia y su propuesta post-extractiva. A partir de este análisis, las obras de arte problematizadas se configuran en un solo discurso con varias aristas de representación. Siendo este postulado la base de la práctica investigativa, es interesante considerar la opción de contrastar y diseñar propuestas que dialoguen desde puntos de vista alternos o contrarios. Esta investigación, ha buscado establecer *poéticas de la relación* (Glissant 2017) sostenidas en la performatividad que relacionan arte-tecnología y naturaleza y que constituyen un eje central en la crítica ecológica.

Los procesos de comunicación de la naturaleza no están desligados de los procesos humanos e incluso de los procesos supra humanos como lo es el *ciborg* y su posible capacidad creadora en el campo del arte (Donna 1991, 149-81). Es posible que en el ser humano se activen procesos similares en medida de las convergencias que se crean a partir de afinidad, asociación e incluso parasitismo; emulando algunos procesos que se dan en la misma naturaleza. En el arte es clara la forma en cómo uno o varios artistas de manera ubicua abren un espectro de creación en torno a un tema específico, y cómo alrededor del planeta empiezan a darse estos múltiples efectos de reciclaje. No solamente se reciclan las ideas, sino también las metodologías y las estéticas. Las problemáticas se almacenan o llegan a afectar los cuerpos de formas similares, llevando consigo reacciones igualmente similares, creando con ello ejes curatoriales evidentes que atraviesan a las obras de arte.

Estos procesos de investigación definen el uso de semióticas, representaciones e imaginarios que van a influenciar una o más corrientes artísticas e incluso la creación de *corrientes artísticas post-humanistas* a partir de la vinculación del arte con el campo científico-tecnológico y su relación con el entorno natural.

Sin duda, en la actualidad el desarrollo de la ciencia, la biotecnología, la ingeniería, y la tecnología puede llevarnos a replantear preguntas importantes en torno a aquellos procesos que se activan en la creación artística, los cuales son atravesados también por discursos sociopolíticos y ecológicos que corresponden a cada contexto. En ese sentido se abren varios caminos para cuestionar la forma en cómo se aborda la crítica ecológica en las obras de arte propuestas en este trabajo y en obras de arte que puedan aparecer posteriormente.

Esta investigación abre una brecha hacia el entendimiento de las *nuevas prácticas y medios* y su diálogo con este tema; ya que las obras analizadas en este trabajo dialogan de forma directa con soluciones medioambientales, críticas a la lucha ecologista, así como la reconfiguración de aquellos imaginarios que existen en torno al territorio amazónico. Las obras de arte analizadas en este trabajo parten de preocupaciones urbanas de artistas contemporáneos que buscan generar nuevos diálogos interdisciplinarios con su ejercer. Estas obras acercan la problemática ambiental al campo del arte contemporáneo, a través de una postura decolonial y como se mencionó con anterioridad, cuestionan el imaginario que concibe a la naturaleza como fuente inagotable de recursos.



## Lista de referencias

- Acción Ecológica. 2006. “La remediación ambiental, un perverso negocio”. *Alerta Verde: Boletín de Acción Ecológica* 148.
- Acosta, Alberto, Liisa North, Blanca Rubio, y Carlos Pástor, eds. 2020. *Concentración económica y poder político en América Latina*. Quito: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. doi:10.2307/j.ctv1gm013c.
- Acosta, Sofía, y Balseca, A. 2019. *Mirador: Visiones sobre el extractivismo, Ecuador 2007-2017*. Quito: Terminal Ediciones.
- Ávila, Ramiro. 2010. *El derecho de la naturaleza: fundamentos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1087/1/%C3%81vila-%20CON001-El%20derecho%20de%20la%20naturaleza-s.pdf>.
- Balseca, A. 2018-2019. *Grabador Fantasma: Catálogo del proyecto*. Cuenca: Fundación Bienal de Cuenca.
- Braidotti, R. 2015. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa. <https://www.scribd.com/document/324558639/Braidotti-Rosi-Lo-Posthumano-pdf>
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal). 2020. “Enfrentar los efectos cada vez mayores del COVID-19 para una reactivación con igualdad: nuevas proyecciones”. *Informe Especial COVID-19*, n.º 5. Santiago.
- De la Torre, Blanca. 2021. “Deshabitar el mundo, rehabetar el planeta”. *Catálogo 15 Bienal de Cuenca. Bienal del Bioceno. Cambiar el verde por el azul*, 2021.
- Ecuador. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial 449, 20 de octubre.
- Elmhirst, Rebecca, y González Hidalgo, Marien. 2017. “Ecologías políticas feministas: Perspectivas situadas y abordajes emergentes”. *Ecología Política* 54 (2017): 50-7. <http://www.jstor.org/stable/44645636>.
- Foster, Hal. 2001a. “El artista como etnógrafo”. En *El Retorno de lo Real*, 175. Madrid: Akal Ediciones S.A.

- . 2001b. *El Retorno De Lo Real*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Giraudó, Silvia, y Patricia Arenas. 2004. “Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino: Antropología, expediciones y fotos”. *Anales del Museo de América*, 12: 125-46.
- Giunta, Andrea (2016). “Todas las partes del mundo”. En *VERBOAMÉRICA*. Malba: Buenos Aires.
- Glissant, Édouard. (2017). *Poética de la relación*. Quilmes: Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.  
[https://monoskop.org/images/e/eb/Glissant\\_Edouard\\_Poetica\\_de\\_la\\_relacion\\_2017.pdf](https://monoskop.org/images/e/eb/Glissant_Edouard_Poetica_de_la_relacion_2017.pdf).
- Gombrich, Ernst H. 1967. *Historia del arte*. Traducido del inglés *The Story of Art*. París: Garriga, 4: 28.
- Gómez Barris, Macarena. 2021. *La zona extractiva*. Madrid: Ediciones Metales pesados.
- Guasch, Ana María. 2005. “Doce reglas para una nueva academia: La ‘Nueva historia del arte’ y los estudios visuales”. En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 59-74. España: Akal.
- Gudynas, Eduardo. 2010. “La ecología política de la crisis global y los límites del capitalismo benévolo”. *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, 36: 53-67.  
<https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/391>.
- . 2011. “Más allá del nuevo extractivismo: transiciones sostenibles y alternativas al desarrollo”. *El desarrollo en cuestión: Reflexiones desde América Latina*, 379-410. La Paz: Oxfam / CIDES UMSA.  
[https://www.academia.edu/4232619/M%C3%A1s\\_all%C3%A1\\_del\\_nuevo\\_extractivismo\\_transiciones\\_sostenibles\\_y\\_alternativas\\_al\\_desarrollo](https://www.academia.edu/4232619/M%C3%A1s_all%C3%A1_del_nuevo_extractivismo_transiciones_sostenibles_y_alternativas_al_desarrollo).
- . 2011. “Alcances y contenidos de las transiciones al Postextractivismo”. *Ecuador Debate*, 82: 61-80.  
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3583>.
- Gutiérrez Bascón, M. A., 2019. “Ecoimaginarios en el arte latinoamericano del siglo XXI”. *Ecología Política* 57: 51-55.  
[https://www.academia.edu/84797889/Ecoimaginarios\\_del\\_arte\\_latinoamericano\\_en\\_el\\_siglo\\_XXI](https://www.academia.edu/84797889/Ecoimaginarios_del_arte_latinoamericano_en_el_siglo_XXI).
- Inter Press Center. 2018. Entrevista a Domingo Peas.

- Kohn, Eduardo. 2021. *Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano*. Quito: Abya Yala.
- Larrea Maldonado, Carlos. 2006. *Hacia una historia ecológica del Ecuador*. Quito: Biblioteca General de Cultura. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/109188-opac>.
- León, Juan Carlos. 2020. “La caída del jaguar”. *Soma*.
- Lombeyda, B. 2010. *Propuesta Yasuní ITT: Análisis económico, social y ambiental*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Marcone, Jorge. 1988 “De retorno a lo natural: La Serpiente de Oro, La Novela de La Selva y La Crítica Ecológica”. *Hispania* 81 (2): 299–308. <https://doi.org/10.2307/345018>.
- Marín, Fernando, Hugo Navarrete, y Alexandra Narvaez-Trujillo. 2018. “Total Petroleum Hydrocarbon Degradation by Endophytic Fungi from the Ecuadorian Amazon”. *Advances in Microbiology* 08 (12): 1029-53. doi:10.4236/aim.2018.812070.
- Mitchell, W. J. T. 2020. “¿Qué quieren realmente las imágenes?”. En *Pensar la imagen*. Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1c5cxcg>.
- Mitchell, W. J. T. 2002. *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press. [https://books.google.com/books/about/Landscape\\_and\\_Power.html?id=diOwQgAACAAJ](https://books.google.com/books/about/Landscape_and_Power.html?id=diOwQgAACAAJ).
- Moreno, Carmen Martín, Aldo González Becerra, y María José Blanco Santos. 2004. “Tratamientos biológicos de suelos contaminados: contaminación por hidrocarburos. Aplicaciones de hongos en tratamientos de biorrecuperación”. *Revista Iberoamericana de Micología* 21: 103-20. [https://www.academia.edu/33666322/Tratamientos\\_biol%C3%B3gicos\\_de\\_suelos\\_contaminados\\_contaminaci%C3%B3n\\_por\\_hidrocarburos.\\_Aplicaciones\\_de\\_hongos\\_en\\_tratamientos\\_de\\_biorrecuperaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/33666322/Tratamientos_biol%C3%B3gicos_de_suelos_contaminados_contaminaci%C3%B3n_por_hidrocarburos._Aplicaciones_de_hongos_en_tratamientos_de_biorrecuperaci%C3%B3n).
- Muñoz, Cristina, Viviana Quiña, y José Francisco Alvarez Barreto. 2020. “Biotextiles Applied to Everyday Objects”. *Design Culture(s) Cumulus Roma*.
- Page, Joanna. 2021. *Decolonizing Science in Latin American Art*. Londres: UCL Press University College London. <https://www.uclpress.co.uk/products/171863>.

- Rivera Yáñez, Fausto. 2019. “Apuntes sobre un libro luctuoso: Mirador: Visiones sobre el extractivismo. Ecuador 2000-2017”. *Index, revista de arte contemporáneo* 8: 238-41. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.301>.
- Robbins, Paul. 2012. *Political ecology: a critical introduction to geograPhy* 2: 288. Wiley-Blackwell, West Sussex.
- Roesch, Anaïs. 2019. “Propuesta para un régimen estético post-extractivista”. *Index, revista de arte contemporáneo* 7: 176–84. doi:10.26807/cav.v0i07.208.
- Rose, Gillian. 2016. *Metodologías visuales*. Murcia: CENDEAC Ad Litteram.
- Svampa, Maristella. 2018. “Imágenes del fin: Narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno”. *Nueva Sociedad*, 278.
- Taylor, Diana, y Marcela Fuentes. 2011. “Introducción Performance, teoría y práctica”. En *Estudios avanzados de performance*, 7-30. Ciudad de México: Fondo De Cultura Económica USA.
- Trujillo, Alexandra. 2023. “La performatividad de la naturaleza: Un viaje desde la obra del artista brasileño Eduardo Kac hacia el surgimiento del BioArte en Ecuador”. *Publicación Personal*. <https://artishockrevista.com/2023/02/16/la-performatividad-de-la-naturaleza-de-eduardo-kac-al-bioarte-en-ecuador/>.
- Valdez, Ana Rosa, y Guillermo José Morán Cadena. 2020. “Paisaje/Territorio: Imaginarios de la selva en las artes visuales (Ecuador: 1907-2019)”. *Index: Revista de Arte Contemporáneo* 9: 190-214. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.346>.
- Valdez, Ana Rosa. 2018. “El Ocaso de la Naturaleza: Ecosistemas y paisajes en el arte ecuatoriano actual”. *Index: Revista de Arte Contemporáneo*, 6: 176-89. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i06.197>.
- Yeregui, Mariela. 2017. “Prácticas co-creativas: Decolonizar la naturaleza”. *Artelogie*, 11. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1601>.

## Anexos

### Anexo 1: Fichas técnicas de las obras

1. Nombre de la obra: Anticipation to an Absence (or Yasuní 2.0)  
Artista: Paúl Rosero  
Año: 2015  
Técnica: Obra multimedial. Bosque viviente artificial. Bio 3D Printer, Hongos Lion 's Mane sobre MYP Agar, dibujos, domo y concreto. Sal, computadora y micrófono de contacto.
2. Nombre de la obra: Grabador fantasma  
Artista: Adrián Balseca  
Año: 2018  
Técnica: Obra multimedial. Película de un solo canal, 16mm film de color.  
Duración: 9m 25s, Ed.5
3. Nombre de la obra: Intangible  
Artista: Alexandra Trujillo Tamayo en colaboración con Andrés Aulestia, Gabriel Arroyo y Evelina Burneo.  
Año: 2019  
Técnica: Obra multimedial. Instalación con video-mapping
4. Nombre de la obra: La caída del jaguar  
Artista: Juan Carlos León  
Año: 2020  
Técnica: Obra multimedial. Escultura de cráneo de jaguar hecha de residuos de petróleo.
5. Nombre de la obra: Domatia  
Artista: Cristina Muñoz  
Año: 2022  
Técnica: Obra multimedial. Videoarte en formato horizontal con pantalla dividida.  
Duración: 6 minutos.
6. Nombre de la obra: Treelemma  
Artista: Oscar Santillán y Cryptical Lab  
Año: 2022  
Técnica: Obra multimedial. Secuencia de animación generada por un código siempre cambiante, especialmente personalizado para serie NFT.

## Anexo 2: Biografía de los artistas

1. Paul Rosero Contreras (Quito, 1982) es un artista multimedia que trabaja con realismo especulativo, información científica y narraciones ficticias. Su obra entrelaza distintas epistemologías, desde el pensamiento indígena hasta la historia de la ciencia. Explora temas relacionados con geopolítica, reciprocidad entre especies, problemas ambientales y experimentación en futuros escenarios sostenibles. Rosero recibió un MFA del Instituto de Artes de California – CalArts y un Máster Interdisciplinario en Sistemas Cognitivos y Medios Interactivos en la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona. Su obra ha recibido premios nacionales e internacionales y ha sido expuesta ampliamente en la 57a. Bienal de Venecia, Pabellón Antártico, Italia, en el ZKM en Alemania, en la 5a. Bienal de Moscú de Arte Joven, en el Museo Quai Branly de París, Francia, en el MAAT en Portugal, en el Museo de Historia de Zaragoza, España, en el Instituto Cervantes de Roma, Italia, el Centro de Arte H2 de Augsburg, Alemania, en la 11 y 15 Bienal de Cuenca, Ecuador, en la 1a. Bienal Antártica, en la 1 y 2. Bienal del Sur en Argentina, en la SIGGRAPH 2017 en Los Angeles, entre otros sitios. Rosero enseña e investiga en la Universidad San Francisco de Quito.
2. Adrián Balseca (Quito, 1989) y dejó la escuela a los quince años para centrarse en el arte. Con un trabajo interdisciplinar, realiza intervenciones y acciones site-specific, produce documentación en vídeo y series fotográficas, y construye instalaciones sonoras y objetos escultóricos. Entre sus temas de interés, destacan las relaciones entre el mundo rural y el urbano, las tensiones entre las prácticas artesanales y la producción industrial, las economías extractivas y los abusos coloniales. Muchas de sus propuestas abordan de manera crítica las dinámicas extractivas y los impactos ambientales que provocan, así como los procesos históricos y económicos que han sido relevantes para la consolidación del proyecto de desarrollo moderno. Balseca ha formado parte de los colectivos La Selecta-Cooperativa Cultural y Tranvía Cero, creados en Quito para impulsar el arte contemporáneo y el cooperativismo cultural. Ha presentado sus proyectos en muestras internacionales como la Bienal de São Paulo (2021), Bienal de Cuenca, Ecuador (2018) y Cosmopolis, Centro Pompidou de París (2019), entre otras. Ha realizado exposiciones individuales en el Museu da Cidade de São Paulo (2021), Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado de Quito (2017) y en las galerías N24 de Quito (2021), Madragoa de Lisboa (2019, 2016) y Ginsberg de Lima (2019).
3. Alexandra Trujillo Tamayo (Quito, 1990) Artista transdisciplinaria. Empezó su formación en artes en Bordeaux presentando obras en varios festivales en Francia.

Realizó varios proyectos escénicos y residencias artísticas en París en el 2009. Es USFQ Alumni, trabaja con las artes performáticas, la instalación, la ilustración y las artes visuales. Recibió un premio COCOA de arte en el año 2017. Se formó en curaduría en arte contemporáneo en el IMCR de México en el 2018. Ha realizado exposiciones y presentaciones en +Arte Galería, Arte Actual Flacso, Centro Cultural Metropolitano, Teatro Variedades, Fábrica Imbabura, Salida de Emergencia (Cuenca), Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, Cuarto Aparte Bienal de Cuenca 2018, entre otros. Ha participado en varios proyectos nacionales y ha sido acreedora de varios premios. Ha presentado obras en Francia, Argentina, Bolivia, Estados Unidos, México, Colombia, España y Ecuador. En el 2018 crea junto a Transhumanxs CUERPA(S) el Festival Internacional de Performance. Trabajó del 2018 al 2020 en proyectos de video-mapping en varios Municipios del país junto a Osiwa VFX y 3Laser. En el 2020 gana el Premio de arte Al-Zurich encuentros de Arte y Comunidad y participa como co-organizadora en el nodo Ecuador del Continuo Latidoamericano de Performance. En el 2021 realiza una formación corta en Historia del Arte con la Universidad San Francisco de Quito, el mismo año es seleccionada en C.O.C.A Art Project en Italia y en la plataforma artística Eco Art Projects en Nueva York. Participa de la exposición colectiva Cuerpos-Cuerdas en el 4to Encuentro de Arte Mujeres Ecuador en la Alianza Francesa. En el 2022 participa de Latitudes Híbridas Bienal Internacional de Performance en Bolivia. En el mismo año es seleccionada por Uberbau House Residência Artística em São Paulo-Brasil, en dónde expone la obra Intangible en el Pavilhao Aberto de la Fundación Bienal de Sao Paulo. Participa en la New York Latin American Art Triennial en Estados Unidos y en la muestra de video-performance PAUSA Performance Art USA en el BRAC del Bronx en NYC. Actualmente se encuentra realizando la Maestría en Comunicación Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar. Vive y trabaja entre Quito y Nueva York.

4. Juan Carlos León (Guayaquil, 1984) es un artista que actualmente vive y trabaja entre México y Ecuador. Es licenciado en Artes Visuales por la Universidad de las Artes de Ecuador. Estudió en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), Escuelas Lima y en el Programa Educativo SOMA de México. Desarrolla estrategias visuales que le permiten transformar los comportamientos y capacidades simbólicas de materias que provienen de prácticas extractivistas, de desigualdad capitalista y degradación ecológica con el fin de enlazarlas de forma pluriversal con materias que son parte ritualidades, curación, magia, limpieza o medicina tradicional. El objetivo es crear y mostrar otra realidad natural desde una multiplicidad de ontologías, de mundos, de naturalezas. Entre sus exposiciones individuales más destacadas están: Duomining (Project Room MZ 14,

- 2021); La caída del Jaguar (CAC UIO, 2020); Cuando el río era río (Galería +Arte, 2019); Tiempo Natural (MMAM, 2018); PUKUY / Soplo de Curación (Salasaka, 2017); y REMEDIACIÓN (Casa de las Posadas, 2016). Obtuvo la Mención de Honor de la XIII Bienal de Cuenca (Ecuador, 2017). En 2008 fue acreedor del Cisneros Fontanals Arts Foundations Grant (Estados Unidos, 2008).
5. Cristina Muñoz (Quito, 1983). Cristina Muñoz integra el diseño a través de varias disciplinas para proponer alternativas relacionadas a futuros sostenibles. Su investigación aplicada se enfoca en el diseño de productos/objetos con materias primas provenientes de residuos domésticos e industriales. Es docente, investigadora y directora del D.Lab USFQ en la Universidad San Francisco de Quito. Tiene un MA en Diseño Interactivo en Goldsmiths University of London, UK, y en Investigación para el Diseño y la Innovación en Elisava - Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona, España.
  6. Óscar Santillán (Milagro, 1980) es un artista visual ecuatoriano que vive entre Países Bajos y Ecuador. Recibió su maestría en Bellas Artes en Escultura de Universidad de la Mancomunidad de Virginia (VCU), y ha hecho estudios institutos como la Jan Van Eyck Academie, Skowhegan, y Siete Abajo.<sup>1</sup> Ha enseñado en la Universidad de las Artes (Uartes) en Filadelfia, PA; y en el Instituto de Artes del Ecuador (ITAE). Santillán ha exhibido su trabajo en el castillo Oud-Rekem (Bélgica), en el Southeastern Center for Contemporary Art -SECCA (Estados Unidos), en la galería Marília Razuk (São Paulo, Brasil), Fundación Odeón (Bogotá, Colombia), Munikat (Múnich, Alemania), en la galería Vogt (Nueva York, Estados Unidos), en la galería DPM (Guayaquil, Ecuador), Washington Project of the Arts Biennial (Estados Unidos), Pierogi's Boiler (Nueva York), entre otros locales.