

PENSAMIENTO Y CREACIÓN ARTÍSTICA
COLECCION

Arte y Naturaleza



Arte y Naturaleza

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Comité de Creación

Dilma Valderrama Gil
Editora

PENSAMIENTO Y CREACIÓN ARTÍSTICA
COLECCIÓN 5



Valderrama Gil, Dilma

Arte y naturaleza / Dilma Valderrama Gil. -- Bogotá :
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.

176 páginas ; 24 cm. -- (Colección pensamiento y creación artística)
ISBN 978-958-8832-91-3

1. Arte 2. Arte y cultura 3. Naturaleza en el arte 4. Paisajismo
en el arte I. Tít. II. Serie.

758.1 cd 21 ed.

A1460101

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas

© Facultad de Artes ASAB

Comité de creación

© Dilma Valderrama

Editora

Arte y naturaleza

ISBN: 978-958-8832-91-3

Primera Edición, Bogotá, 2014

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

-Miembro de la Asociación de Editores Universitarios de Colombia (ASEUC)-
Fondo de Publicaciones

Carrera 24 No 34-37, Teléfono 3239300 ext. 6203

Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Bogotá D.C.

Impreso por ALEN Impresores Ltda

Teléfonos: 3481282, 3100425, Bogotá D.C.

Todos los derechos reservados, esta obra no puede ser reproducida
sin el permiso previo por escrito del Fondo de Publicaciones de la
Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Impreso y hecho en Colombia – Printed and made in Colombia



INOCENCIO BAHAMÓN CALDERÓN

Rector de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

BORIS BUSTAMANTE BOHORQUEZ

Vicerrector Académico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

ROBERTO VERGARA PORTELA

Vicerrector Administrativo y Financiero

ELIZABETH GARAVITO LÓPEZ

Decana Facultad Artes - ASAB Universidad Distrital Francisco José de Caldas

JOSÉ NELSON PÉREZ CASTILLO

Director Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico CIDC

DILMA VALDERRAMA

Coordinadora del Comité de Creación

Facultad de Artes ASAB

RUBÉN ELIÉCER CARVAJALINO CARVAJALINO

Director de Sección de Publicaciones

DILMA VALDERRAMA

Coordinación y Compilación Editorial

LUISA TÉLLEZ, BEATRIZ ELENA MARTÍNEZ, FERNEY SHAMBO,
FRANCISCO JIMÉNEZ, MARCELA CÓRDOBA

Comité de creación / Comité editorial

CAMILO HUMBERTO GARAVITO

Corrección de estilo

WILLIAM RAÚL MARÍN

Diseño - Diagramación

2012 - 2013

Sumario

Arte y Naturaleza Dilma Valderrama	12
--	----

III Encuentro Arte y Naturaleza 2012 "EL ENVÉS DE LA NATURALEZA. Una Cuestión Esencial"

I PONENCIAS

Homogéneo, estable, distinguible y un daño mecánico Por: María Buenaventura	19
La Naturaleza Copiada Umberto Casas	33
Apuntes para una ética bio-lenta Braulio Ernesto Ruíz Leal	35
La naturaleza dentro de la iconografía de San Jerónimo Nohora Marcela Díaz Páez	41
La Experiencia Vivida en el entorno natural María José Arbeláez	44

II EXPOSICIÓN: "EL ENVÉS DE LA NATURALEZA. Una Cuestión Esencial"

De Ignorancias e Invenciones Elizabeth Garavito	61
Fracción de Tiempo Nubia Roncancio Olmos	63



cción Fragmentada Rio Fucha Marina Stella Torres Bernal	65
torres Escultóricas Abián Esteban Santos	67
nposibilidades Contenidas Cristian Camilo Rodríguez	69
eparando Silencios Colectivo Abstranza .Dalia Velandia, David Suarez, Yarinka Huertas, Laura Barceló, Ricardo Villota, Jenny Pescador, David Cárdenas, Oscar Medina, Giselle Segrera	71
sencial Wilson Javier Cruz	73
monumento Natalia Velásquez	75
A-Flora Gloria Estefanía Sánchez Vivas	77
Geometría Sagrada - la materia divina Gerónimo Mejía Torres	79
Partícula Elemental Andrés Ricardo Beltrán	81
Nido Alejandro Bohórquez	83

IV Encuentro Arte y Naturaleza 2013 "LO DEFENDIBLE"

I PONENCIAS:

DE LA SIMBOLOGÍA A LA PRÁCTICA: Naturaleza, Sociedad Civil y Arte Contemporáneo En Berlín Oscar Ardila	86
--	----

Arte y Naturaleza como producción Juan Fernando Mejía Mosquera	105
Arte y naturaleza: del Paleolítico al siglo XXI Luis Fernando Molina Prieto	121
CUERPOPERMEABLE. Conocer El Páramo en El Cuerpo Bulalia de Valdenebro	134
Taller: Dibujo Botánico como herramienta de Colonización Bulalia de Valdenebro	143
Taller: Más brisa y menos vapor: Principios básicos para el uso de energías renovables Oscar Ardila	148
Taller de Pintura: "Los Colores de lo Orgánico" Marta Millán	150
II EXPOSICIÓN: Gramáticas de la Naturaleza	
Curaduría: El BOTE Colectivo	153
Ambiente Zumbido Julia Bejarano Pontificia Universidad Javeriana	155
Espacio Básico William Marín Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital FJC	157
Selva Negra Erika Díaz Pineda Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital FJC	159
Pulso Isabella Lee Arturo - Silvana Fajardo Jaimes Universidad Nacional de Colombia	161



Línea Invisible

Catherine Guevara - José Luis Triviño
Pontificia Universidad Javeriana

Reminiscencias

Tania Camila Ausecha
Universidad Nacional

La Casa en el Árbol

Colectivo doble R
Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital FJC

Cadáver de río

Brandon Verano y Laura Sandoval
Universidad Nacional

Los cuatro temperamentos de Hipócrates

(sanguíneo, colérico, flemático y melancólico), en el sistema colonial dominante y más complejo a partir de la endosimbiosis de Bacterias.
Camilo Andrés Lamprea
Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital FJC

Sin Título, SEPULCRO

Diente de León, nombre científico: ---Taraxacum Officinale
Paul Sebastián Mesa
Universidad Jorge Tadeo Lozano

ARTE Y NATURALEZA COMO PRODUCCIÓN

Juan Fernando Mejía Mosquera ¹

Quiero compartir un tema que me ha interesado desde hace mucho tiempo, y al interior de ese tema - en el que he desarrollado algunos conceptos y estudiado algunas teorías clásicas y del pasado- mostrar algunas variaciones, algunos cambios fuertes, en la concepción de la relación arte-naturaleza, que últimamente ha tenido mi trabajo, a partir de la consideración de factores que tienen que ver con los nuevos modelos científicos y técnicos de observación de la naturaleza, y de algunos hechos y datos e información sobre problemas de orden ecológico. Con ello analizo cómo afectan estos aspectos la imagen de la naturaleza y del arte, pero también cómo afectan la imagen que tenemos de la tierra, del lugar del hombre en ella, de la relación que se puede tender y la pregunta por si podemos verlo de otro modo, o de cuántos modos es posible verlo.

Mostraré primero unas imágenes y luego haré algunas consideraciones teóricas. Nuestro punto de partida es la pregunta: ¿qué motivan a pensar las imágenes con las que vamos a trabajar?

1. Imagen 1. Tifón Haiyan en Filipinas

La primera imagen que propongo a su consideración es la del Tifón Haiyan en las Filipinas. Es una imagen reciente. Podemos decir que se ve hermoso y podemos decirlo porque lo vemos gracias a una imagen de satélite: es bello, imponente, completo, podríamos decir que es casi perfecto. También podemos aplicarle descripciones matemáticas: series, considerar su forma como forma geométrica, usar los números de Fibonacci, o aplicarle alguna teoría sobre fractales, también podemos decir que es una turbulencia perfecta, que es un rizo de caudales. Podemos hablar de esta imagen poéticamente: una de las fuentes de estas meditaciones es el libro de Michel Serres sobre Lucrecio y el nacimiento de la física moderna (Serres, 1994). Podemos recordar el inicio de la novela *El hombre sin atributos* de Musil, sobre el que Serres ha llamado la atención en otra obra (Serres, 1991).

¹ Juan Fernando Mejía Mosquera: Pregrado en Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1990. Doctorado Pontificia Universidad Javeriana Filosofía de 1997. Miembro de Núcleo de Investigación en Estética. Áreas de trabajo, investigación y publicaciones incluyen la Historia de la Filosofía Antigua con especial énfasis en Platón y Aristóteles, la Estética y la Filosofía del Arte.

Esta es una imagen de las noticias, una imagen que circula mediáticamente. En cierto sentido, es una imagen *naturalizada*². Hoy en día asumimos que sobre el *tiempo*, es decir, sobre el *clima*, (sobre lo que Serres llama el tiempo que hace, al distinguirlo del tiempo que pasa) podemos tener imágenes y que son de este estilo, pero olvidamos que hay un modelo matemático que las interpreta para predecir la dirección de las turbulencias, el curso de las formaciones, su velocidad y el posible impacto sobre poblaciones humanas. En términos de *prevención de desastres*, en ese ámbito se encuentra la producción de imágenes que estamos observando en este momento. Si pasáramos en este instante a considerar el mismo fenómeno con imágenes tomadas a ras de piso sobre el paso del Tifón Hiyan en Las Filipinas, sobre la cantidad de personas que han sido desplazadas, muertas o desaparecidas, la consideración sería bastante distinta. Nuestro sentimiento, nuestra experiencia, nuestra observación del fenómeno sería fundamentalmente la de su "parte humana", se ligaría a la experiencia de esas personas con lazos de empatía profunda, empatía que nosotros ante cualquier otro ser humano en situación de peligro o de sufrimiento (referencia a la *Poética* de Aristóteles) tendemos a experimentar. En casos semejantes el eje del fenómeno observado es el semejante que sufre; su historia nos interesa en la medida en que la producción de imagen, que también está naturalizada, en las noticias enmarca. Así, al encender el televisor nos preguntamos: ¿cuáles son las *catástrofes*³ de hoy?, ¿cuáles son los *desastres* naturales⁴? Reparemos sobre el léxico: el término desastre proviene del modelo clásico del zodiaco y significa "tener un mal astro atravesado en el cielo", un mal evento celeste presagia un mal evento para el interesado. Este mismo término está ligado al relato humano sobre su destino inscrito en la naturaleza. Quien se preocupa por un desastre se preocupa por quien está "situado bajo los astros" de tal o cual manera. Así, buscamos sus causas o una escapatoria a la desgracia. En el desastre estamos plenamente interesados.

La producción de la imagen mediática de los desastres naturales está también naturalizada; se la construye de forma tal que se halla completamente centrada en las poblaciones -no ya en los individuos. Al observar las diversas modalidades de producción de las imágenes mediáticas de los desastres naturales advertimos ciertos rasgos interesantes: por ejemplo, las cuestiones relativas a proporciones, escalas y magnitudes. Quiero llamar la atención sobre el modo en que hemos llegado a ser capaces de ver el tifón Hiyan, o la tierra, el planeta entero como un

2 Llamo *naturalizada* a una imagen que se da por hecha, una imagen sobre cuyo origen y sobre cuya facticidad nos preguntamos cada vez menos. Sobre este concepto pueden consultarse los desarrollos de Derridá y Stiegler (1996).

3 *Catástrofe*: (Del lat. *catastrôphe*, y este del gr. *καταστροφή*, de *καταστρέφειν*, abatir, destruir). 1. f. Suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas. 2. f. Cosa de mala calidad o que resulta mal, produce mala impresión, está mal hecha, etc. Esta pluma es una catástrofe, El estreno fue una catástrofe, El encuadernador ha dejado el libro hecho una catástrofe. 3. f. Última parte del poema dramático, con el desenlace, especialmente cuando es doloroso. 4. f. Desenlace desgraciado de otros poemas. 5. f. Cambio brusco de estado de un sistema dinámico, provocado por una mínima alteración de uno de sus parámetros.

4 *Desastre* es unan palabra que data del siglo XVI, proviene del italiano *disastro* "un evento con malos astros" compuesto por *dis-* (expresa negación) + *astro* 'estrella' (del latín *astrum*).

sistema completo
producción de la im
de imagen es que

Estar desligados d
radicalmente quie
hasta ahora que so
lugar en la natural
a la luna, es hora
post-espacial, o q
precisamente lo q

2. Imagen 2. Sond

Sin abandonar la
saber qué es este
luminoso en una
en este caso la fue
que ya no está en
en el año 1977 p
nave, por qué y c
la historia de nue

En la época en qu
soviético y occid
exploración del
astrofísica se dic
a estar alineado
volverá a repeti
para explorar e
un único viaje
NASA envió pr
atravesar el cir
lograron su co
a los científico
enorme desafi
pasar de uno a

La sonda Voy
información
humanos has
las mentes qu
todo salía co

sistema completo en el que estas cosas ocurren, revisar la naturalización de la producción de la imagen de la tierra como un todo. La clave de estas construcciones de imagen es que *nosotros*, como punto de vista, estamos desligados del suelo.

Estar desligados del suelo y depender de aparatos de altísima tecnología modifica radicalmente quiénes somos (quiénes hemos sido hasta ahora, o hemos creído hasta ahora que somos), quiénes creemos que somos y cómo entendemos nuestro lugar en la naturaleza. Transcurridos cuarenta y cuatro años del arribo del hombre a la luna, es hora de que uno se asuma como un pensador de la era espacial o post-espacial, o que ese punto de vista defina desde dónde hablamos, porque precisamente lo que ha cambiado es el “desde dónde”.

2. Imagen 2. Sonda espacial Voyager 1.

Sin abandonar la reflexión anterior, consideremos la presente imagen. Es difícil saber qué es este objeto y por qué es significativo, viendo solamente un punto luminoso en una inmensidad oscura. Esta también es una imagen de las noticias; en este caso la fuente es la NASA. Se trata del primer objeto hecho por el hombre que ya no está en el sistema solar: es la sonda espacial Voyager 1, enviada al espacio en el año 1977 para explorar los grandes planetas exteriores. La historia de esta nave, por qué y cómo se concibió la misión, es de sumo interés y marca un hito en la historia de nuestra relación con el cosmos.

En la época en que la carrera espacial progresaba a pasos agigantados y los bloques soviético y occidental se disputaban la supremacía tecnológica y científica en la exploración del espacio, en medio de la guerra fría, un estudiante de doctorado en astrofísica se dio cuenta de que los planetas que llamamos los gigantes de gas iban a estar alineados a la menor distancia posible entre sí, en una posición que no se volverá a repetir hasta dentro de un siglo. Fue la ocasión de enviar una única nave para explorar estos mundos distantes. Aprovechar esa oportunidad para realizar un único viaje con un único artefacto era un riesgo demasiado grande, así que la NASA envió primero las sondas Pioneer 10 y 11 para asegurarse de que era posible atravesar el cinturón de asteroides y llegar a los planetas mayores. Dichas naves lograron su cometido y produjeron importantes descubrimientos que obligaron a los científicos a rediseñar las naves que cumplirían la misión. Se trataba de un enorme desafío llegar a estos planetas y aprovechar su fuerza gravitacional para pasar de uno a otro.

La sonda Voyager 1 es un objeto altamente sensible, está diseñada para captar información y enviarla a la tierra, es el estado del arte de los logros tecnológicos humanos hasta mediados de la década de los 70. No debemos olvidar que una de las mentes que impulsó este proyecto fue la de Carl Sagan, quien advirtió que, si todo salía como se esperaba, ese objeto, que estaba en construcción y que saldría

del sistema solar, sería el primer producto de la manufactura humana en realizar un viaje interestelar. Entonces concibió la idea del *disco dorado* (NASA, s.f.). Se trata de un mensaje más complejo y ambicioso del que se encuentra en las placas de los Pioneer (NASA, s.f.), el disco contiene información que pretende contar la historia de nuestro mundo a hipotéticos extraterrestres que pueda encontrar en su camino. En esos mensajes decimos a un otro desconocido, improbable, dónde estamos, nuestra posición en la galaxia y con respecto al sol, enviamos sonidos e imágenes de la vida en la tierra, damos muestras de nuestra inteligencia y apuntamos a ciertos hechos básicos sobre el cosmos que un otro inteligente podría notar, descifrar, comprender. Sagan siempre le apostó a la mínima posibilidad de contacto con otras inteligencias.

Un mensaje que dice de nuestra especie que se encuentra en el tercer planeta a partir de una pequeña estrella que flota en el extremo de la galaxia, es un motivo que había aparecido ya en Nietzsche en 1873 ⁵: ser simplemente un punto que se mueve en un lugar olvidado de una galaxia de tamaño medio junto a una estrella que no es nada especial; no ser el centro y saber que flotamos en una especie de espacio mediocre, sin más. Sagan y sus colegas pusieron además en esos discos una especie de antología de grandes éxitos de la humanidad, sonidos de todas partes del mundo, sonidos de todas las lenguas y de las músicas más representativas. Junto a ellas una serie de imágenes de nuestra especie y de la diversidad biológica del planeta. La nave y su disco son como una botella de naufrago de la humanidad que ya flota fuera del espacio en el que toda la especie vive y ha vivido, lo que hemos considerado gracias al conocimiento científico, nuestro ámbito propio por años.

Pensemos en la probabilidad de que ese objeto esté flotando en pos de otros tiempos y otros espacios, muy distintos de aquellos en los que la humanidad ha de vivir y tal vez continúe flotando incluso cuando la humanidad haya dejado de existir. Es probable que el *sentido*, si cabe la expresión, de la civilización de la que somos parte, o de la humanidad, de ese enorme grupo de seres, de generaciones,

5 "En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras un par de respiraciones de la naturaleza, el astro se entumeció y los animales astutos tuvieron que perecer. Alguien podría inventar una fábula como ésta y, sin embargo, no habría ilustrado suficientemente, cuán lamentable y sombrío, cuán estéril y arbitrario es el aspecto que tiene el intelecto humano dentro de la naturaleza; hubo eternidades en las que no existió, cuando de nuevo se acabe todo para él, no habrá sucedido nada. Porque no hay para ese intelecto ninguna misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana. No es sino humano, y solamente su poseedor y creador lo toma tan patéticamente como si en él girasen los goznes del mundo. Pero si pudiéramos entendernos con un mosquito, llegaríamos a saber, que también él navega por el aire con ese mismo pathos y se siente el centro volante de este mundo. Nada hay en la naturaleza tan despreciable e insignificante que, con un mínimo soplo de aquel poder del conocimiento, no se hinche inmediatamente como un odre; y del mismo modo que cualquier mozo de cuadra quiere tener sus admiradores, el más orgulloso de los hombres, el filósofo, quiere que desde todas partes, los ojos del universo tengan telescópicamente puesta su mirada sobre sus acciones y pensamientos" (Nietzsche, ed. 2000, p. 85).

sea ese pequeño pu
ópticamente, lo que
tipos de datos. Sabe
imaginar o pensar

Este hecho tiene ta
debe ser desprecia
haya tenido una vi
insistía en que era
hasta donde se en
independientemen
que pueda descodi
independientemen
volverá a nosotros

Yo era un niño cua
Creo que el modo
después se conve
cambian la perspe
en la televisión di

3. Imagen 3. Sput

El Sputnik fue pa
la visión del mu
venir. En esa épo
se superponían, l
esta esfera simpl
la tierra. Esta pi
en la que ningún
hasta entonces.
la gravedad, y,
referencias prin
pasado: La com
hecho y se detie
y que se halla g
rusos: "La hun
pasado desde l
o no ligados a
suelo, que la c
que un objeto

7 La consideración
es la imagen que pr

sea ese pequeño punto azul de la imagen. Dicho punto azul ya no es observable ópticamente, lo que vemos en las noticias es una reconstrucción a partir de diversos tipos de datos. Saber dónde se encuentra este artefacto no es una pregunta simple, imaginar o pensar el espacio interestelar no es una tarea fácil.

Este hecho tiene también un lugar biográfico para quien escribe, un lugar que no debe ser despreciado; nombrarlo puede ser la ocasión de encontrar a alguien que haya tenido una vivencia similar. Durante la administración Carter, Carl Sagan insistía en que era necesario poner esfuerzo y dinero en tratar de llevar esa nave hasta donde se encuentra hoy, llevando noticias nuestras al resto del universo independientemente de si hay o no probabilidad de encontrar otro ser inteligente que pueda descodificar lo que ha encontrado. Independientemente de nosotros e independientemente del destinatario, la nave se encuentra allí. Este pensamiento volverá a nosotros.

Yo era un niño cuando Carl Sagan defendía la pertinencia de realizar esta empresa. Creo que el modo en que uno abre su mente a consideraciones o problemas que después se convertirán en preguntas filosóficas depende de quiénes y cómo le cambian la perspectiva o la cotidianidad. Durante mi infancia Carl Sagan aparecía en la televisión diciendo que estamos hechos de polvo de estrellas. No es poco.

3. Imagen 3. Sputnik.

El Sputnik fue para nuestros padres un objeto hecho por el hombre que modificó la visión del mundo y de lo humano, para esa generación y las que habrían de venir. En esa época que parece lejana, y en la que la carrera espacial y la guerra fría se superponían, los soviéticos superaron a los americanos cuando lograron poner esta esfera simple y elegante, como el primer objeto hecho por el hombre que orbitó la tierra. Esta primera manufactura humana flotaba sobre la tierra a una altitud en la que ningún hombre, ni cosa alguna de origen humano, se había encontrado hasta entonces. El hecho según el cual un producto humano había abandonado la gravedad, y, por tanto, ya no estaba ligado por ella a la tierra, fue una de las referencias principales para una de las obras filosóficas más importantes del siglo pasado: *La condición humana* de Hannah Arendt (1993)⁷. La autora examina el hecho y se detiene sobre una de las frases que inspiró el programa espacial soviético y que se halla gravada en el obelisco funerario de uno de los más grandes científicos rusos: "La humanidad no permanecerá atada para siempre a la Tierra". ¿Qué ha pasado desde 1957 con la autocomprensión de la humanidad en términos de estar o no ligados al suelo? Tanto hemos asumido nuestra capacidad de abandonar el suelo, que la consideramos como una característica que define lo que somos. Para que un objeto de la manufactura humana orbite la tierra se requiere no solamente

⁷ La consideración sobre lo que implica la existencia de un objeto de origen humano que no se halla ligado a la tierra es la imagen que preside el prólogo de la obra.

la evolución de la tecnología del siglo XX sino, en cierto sentido, la evolución de toda la capacidad humana de comprensión científica del universo en todas sus ramas: la ciencia física y astrofísica, la tecnología de combustibles, la electrónica. Para llevar a cabo esta empresa se requieren muchos tipos de conocimiento y de producción: diseño industrial, matemáticas, ingeniería. Una gran combinación de factores y cada una de esas técnicas es, a su vez, la zona de confluencia de muchas otras formas de saber. El modo en que el saber sobre una fibra textil impacta sobre el diseño de un traje espacial, de un habitáculo, o cómo se llega a optimizar la eficiencia de un combustible, hace que los conocimientos y capacidades que se adquieren tratando de alcanzar este objetivo redunden en una modificación de modos de ser de la humanidad que permanece aún sobre la tierra, cuya vida se redefine por estas invenciones y producciones.

Con un poco de sentido del humor podemos considerar, como dato que evidencia la naturalización de la capacidad humana de desligarse de la tierra, el juego de dos estudiantes de ciencias que deseaban tomar una foto de sus rostros en la que apareciera la curvatura de la tierra, de manera que en días pasados ataron a un globo de helio una cámara de alta definición y un par de figuras de lego con imágenes de sus rostros adheridas (METRO, 2013). Cuando cae el globo, los chicos recogen su cámara y publican las imágenes en las redes sociales. Lo que para el astrofísico ruso fue un sueño, resulta ser el juego de una temporada para dos jóvenes estudiantes en nuestros días. En mi opinión, ese gesto muestra la incorporación del hecho de no estar necesariamente atados a la tierra en la comprensión básica que tenemos de nosotros mismos.

El dato que sirve de punto de partida al texto *La condición humana* puede llevarnos a considerar, además, uno de los aportes más importantes de esta obra crucial del siglo XX. Cuando Arendt se pregunta por la condición del hombre en la modernidad, y lo hace por medio de una profunda e intuitiva lectura de la tradición occidental, distingue tres dimensiones: *labor, trabajo y acción*.

Para Arendt la diferencia entre los antiguos y los modernos radica en que aquellos reconocían la existencia de esferas distintas de nuestra preocupación. Una esfera relativa a lo doméstico-económico, la generación y administración de las condiciones materiales básicas de la vida. Esta se distinguía muy claramente para los griegos del ámbito público, en el que nos aplicamos al cuidado de lo común. Arendt nos recuerda las distinciones entre el ser social de los modernos y el animal político de los antiguos, e insiste en considerar las implicaciones de distinguir entre las actividades y saberes con las que se administran la casa y la ciudad. Esto la prepara para comprender la distinción entre público y privado y el lugar de las actividades humanas en la modernidad. Así también le permite llegar a una consideración fundamental sobre el lugar de lo que ella llama *labor* y el modo en que define la condición contemporánea, las cuestiones de la organización

social y la distribución de la riqueza en una sociedad que debe pensarse como una sociedad de consumidores.

En mi opinión, estas consideraciones apoyan la meditación sobre algunos de los siguientes puntos que quiero proponer ante ustedes. Espero que en ellos podamos ver que resuena la pregunta por la acción política. Las consideraciones de Arendt sobre quiénes somos y en qué espacio se define nuestra acción ayudan a pensar que cuando mostramos que podemos entender nuestra condición de manera distinta, no estamos simplemente elogiando aquello de lo que somos capaces, sino cuestionando la condición en que nos hallamos. A tal punto nuestra potencia y nuestra condición se encuentran y modifican que hacen posible la siguiente categoría.

4. Figura 4. Antropoceno.

En un libro reciente de Corine Pelluchon (2011) me encontré con la categoría de *Antropoceno* o de era Antropocena⁸. Las imágenes que propongo considerar son del planeta como un conjunto en el que la humanidad y sus comportamientos no se muestran simplemente como un factor entre otros al interior de un sistema, sino como *una fuerza de la naturaleza* que determina de manera fundamental el modo de ser de los ecosistemas.

El término Antropoceno fue concebido por Eugene F. Stoermer y popularizado por el premio Nobel Paul J. Crutzen. La concepción geológica tradicional, que era consenso en la ciencia y en la educación que todos recibimos, consistía en que nos encontrábamos en el Holoceno, es decir, el periodo en el que se conforman las condiciones de la situación actual. El Holoceno corresponde a la última era del periodo Cuaternario: desde el final de la última glaciación, la capa de hielo se derritió, aumentó el nivel del mar; algunas islas importantes como Japón se separaron de Asia continental, así como Gran Bretaña de Europa continental. Este es el período en que viven los *homo sapiens*, en el que se desarrollan muchas especies animales y vegetales con las que aún convivimos y que han hecho posible nuestra propia vida. La atmósfera, el relieve, la temperatura en el Holoceno permitieron que estos procesos se desarrollaran en cierta armonía favorable a los humanos durante mucho tiempo. Los períodos geológicos se miden en enormes cantidades de tiempo, la geología es una ciencia que considera enormes cantidades de tiempo y los efectos que los eventos que acontecen en ese tiempo tienen sobre la realidad física. La geología no trata de lo inmediato, pide que el pensamiento se adapte a escalas muy grandes, a hechos que se prolongan durante mucho tiempo. Lo que llamamos Holoceno había durado por casi 18.000 años.

⁸ El desarrollo del término y el concepto puede seguirse en Crutzen y Stoermer (2010), Crutzen (2002), y Chakrabarty (2010). El término fue aceptado en 2008 por la Comisión de Estratigrafía de la Sociedad Geológica de Londres.

Los creadores de la categoría de Antropoceno dicen que lo que ocurre es que desde el siglo XVIII los seres humanos, ya no como individuos sino como especie, dejaron de ser un factor entre otros, en el sentido de estar subordinados al juego general de las fuerzas; ahora, los humanos son una fuerza de la naturaleza. No se trata de agencia humana en el sentido de capacidad de decisión racional de quienes se proponen hacer esto o aquello; la mera existencia humana, que nos comportemos como nos comportamos, tiene un conjunto significativo de consecuencias observables sobre todos los ecosistemas. Ser todos los que somos, tantos cuantos somos, y comportarnos como lo hacemos desde que somos capaces de movernos por todo el mundo desde que lo hacemos; cultivar enormes extensiones; cambiar el balance de las especies, haber extinguido muchas de ellas y privilegiar otras; intervenir el mundo con prácticas agrícolas y comerciales, etc.; todo esto ha llegado a determinar cómo se configura la vida y cómo se dispone el planeta mismo. Esta situación nos convierte en factor geológico y no en una especie entre otras. Somos una fuerza de la naturaleza, hemos alcanzado ese estatuto en virtud de muchos datos sobre la modificación humana del entorno.

De la misma manera que habíamos dicho antes, cada producción es la confluencia de muchos saberes y poderes. Así, nuestro poderío (no porque seamos un sujeto que lo distribuye o lo agencie), que no es algo que esté en nuestras manos (no hay poder de la humanidad ni sobre la humanidad como propiedad de un sujeto, como virtualidad dirigible u orientable), no ha de entenderse en virtud de lo que somos económica o políticamente, ni siquiera biológicamente en sentido básico, tenemos el desafío de comprender el poder que somos en cuanto *fuerza geológica*.

Anotemos sobre esto. Al hablar del Antropoceno he dudado mucho sobre utilizar la expresión *calentamiento global*, puesto que la ciencia, el activismo político y ecológico, relativos a este concepto, están muy en boga y no tengo, en términos generales, ninguna reserva en su contra. Conocer y divulgar la noción de *calentamiento global* me parece importante. Las artes que se crean alrededor de esta noción son muy importantes. El activismo ecológico lo es también. Pero puede hacernos perder el foco de la categoría central de esta sección. Cuando hablamos de *calentamiento global*, generalmente lo hacemos identificando los factores humanos, o generados por humanos, que modifican la vida en la tierra y lo pensamos como la consecuencia inevitable de la industrialización, como si el calentamiento global fuese una categoría propia de la comprensión del capitalismo y de sus efectos. Normalmente, "calentamiento global" se contrapone a las acciones que puedan evitarlo o retrasarlo o atenuarlo, las cuales se asocian, a su vez, con la ideología del *desarrollo sostenible*. Se asocia conceptualmente al hecho de que hay una especie de error en el capitalismo que resultaría corregible y que, a la larga, el poderío humano podrá ser dominado u orientado de tal forma que podremos o bien reparar los daños que hemos causado o bien aminorar los efectos de nuestras acciones, de tal manera que podremos, por lo menos, conservar lo que

nos inte
calentam
el efecto
marco d
Como s
aún hub
tambien
mira al
a la de l

Pensem
no sólo
y la irr

5. Imag

Arte. T
puede
antigu
halla b
Esta fo
como l
el Ban
nos pl
sea in
identifi
perma
de la
en un
obser
comp
natur
las pr
de Re
artista
no ur
la rel
más r
no ne
es mi
color

9 En e
sobre l

nos interesa de la vida en la tierra para sobre vivir como especie. No hablo del *calentamiento global* porque este concepto considera la variación del clima como el efecto de la agencia humana, y que ocurre en *la naturaleza* como si esta fuese un marco de coordenadas objetivas en las que lo humano es una variable entre otras. Como si hubiese distancia entre lo económico, político y lo ambiental, como si aún hubiese un otro. Si la humanidad es una *fuerza de la naturaleza*, entonces es también un tipo muy especial de objeto de conocimiento, ya no es un sujeto que mira al mundo como desde un lugar externo. Por eso opongo esta consideración a la de la lógica del calentamiento global.

Pensemos qué significa comprendernos como un factor no solamente climático, no sólo de polución. Tratemos de llegar a entender lo que significa el crecimiento y la irrupción humana en un período geológico.

5. Imagen 5. Spiral Jetty.

Arte. Tal vez traer a consideración la imagen del Spiral Jetty de Robert Smithson puede no estar muy de moda. Contamos con un registro fotográfico un poco antiguo de la obra sobre el nivel del lago. Tal vez el día de hoy el Spiral Jetty se halla bajo el agua y no sabemos cuándo y en qué condiciones volverá a ser visible. Esta forma de imagen ya ha sido puesta en cuestión y tomada irónicamente, así como ha ocurrido con las imágenes de Vik Muniz (2014) que vimos hace poco en el Banco de la República (2013). Ahora bien, los *Earthworks* de Robert Smithson nos plantean⁹ la cuestión de lo que significa hacer una marca en el paisaje que sea independiente del que marca y de aquel a quien está dirigida o para cuya identificación fue construida. Independiente de los largos lapsos de tiempo, del permanecer oculta durante mucho tiempo, nos preguntamos por la independencia de la marca con respecto al origen y al destino; el acto artístico como incisión en una materia blanda, inscripción duradera y abierta, indistintamente, a la observación en términos de arte dentro de un orden o régimen determinado de comprensión de las artes. Ahora como marca abierta al tiempo y a las fuerzas naturales, a todas las diferencias que puedan sobrevenir, es decir, a las posibles, a las probables y a las improbables, a todas ellas. Esta fuerza resuena aún en la obra de Robert Smithson. Podemos considerar de esa manera varias de sus obras. El artista está operando desde la posibilidad de ser un factor de orden geológico y no una fuente única de la existencia de la obra. En ciertas obras que trabajan con la relación arte-naturaleza vemos que es posible también interactuar con factores más modestos, más sutiles, más frágiles. La contundencia en tales casos es distinta, no necesitamos mover material con un bulldozer para conseguirla. Seguramente es muy diferente hacer arte en el lago salado de Utha que hacerla en los páramos colombianos. En esos casos el factor fragilidad, el ser una fuerza geológica, está

⁹ En esto sigo los trabajos de Stephen Zepke (2008 a y b) sobre Smithson en el que nos habla de una *Ecoestética* y sobre la obra de Rosario López en los que explora la cuestión de la lucha de fuerzas de la naturaleza.

presente también. La cuestión que se plantea en ambos casos es la de las escalas no solamente de tiempo y espacio, sino de poderío y efecto (De Valdenebro, 2010). El arte del que hablamos pone de relieve el modo en que interactúan las fuerzas. No se trata de la subjetividad que crea, que guarda o cuida para el futuro y para los que aún no llegan; incluso cuando hacemos una obra pensando en lo que queda *para nuestros hijos*, tenemos un problema estético pero, también, un problema ético. Ahora bien, lo interesante de la apuesta de Smithson con estas magnitudes y materiales es que se ponen en evidencia los marcos y las lógicas del arte y de la idea de naturaleza que se conecta con ella, los que conciben arte como acción autónoma de una subjetividad y naturaleza como un objeto que se le enfrenta. Lo rotundo en Smithson es el gesto por el que la obra se libera de su fuente y su destinatario.

6.

He dicho al inicio que esta conferencia marca para mí un giro en la consideración de los problemas sobre la relación entre arte y naturaleza. En esta sección final trataré de elaborar los elementos básicos de ese giro, es decir, no haré una conclusión sino una especie de reconstrucción del modo en que fui llegando a las ideas que he presentado hasta ahora¹⁰. En mi opinión, el giro teórico y biográfico que presento tiene el valor de poner en perspectiva la entrada de las ideas nuevas; las variaciones y las distancias en el pensamiento tienen valor en la medida en que las diferencias se introducen de manera evidente.

Puedo contarles que la primera duda o pregunta que tuve sobre la relación entre arte y naturaleza fue cuando me enfrenté a un librito pequeño, de unas 45 páginas más o menos, que habla de la tragedia y la comedia, llamado la *Poética* de Aristóteles. Allí aparece una teoría que, sin embargo, no se explica en esa obra. Aristóteles dice que la tragedia es imitación (*mimesis*) de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con el lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, “a través de la compasión y el temor a la purificación (*katharsis*) de estas pasiones” (1449.b. 24-28)¹¹. Esta puede ser una de las definiciones más citadas de la historia de las teorías del arte y, sin embargo, una de las menos comprendidas. La razón es que casi todo el mundo da por hecho lo que significa, proyectando, en la mayoría de los casos, nociones preconcebidas sobre cada uno de sus términos. Entender lo que este enunciado implica para Aristóteles es un trabajo muy grande¹². Son muy célebres los términos principales de esta definición y cada uno tiene

10 Como dije al principio, dar esta charla hoy aquí, ante ustedes, es mi oportunidad de oficializar una transformación en mi propia consideración teórica de estos asuntos que me han ocupado toda la vida. Vuelvo a defender la autobiografía, en el sentido en que uno piensa lo que piensa porque hay eventos que lo afectan, acontecimientos que lo tocan. De todas maneras he apelado a su humanidad cuando les he pedido que consideren las escalas grandes, que piensen incluso más allá de nuestra supervivencia como especie, pero estas cosas ocurren en rasgos pequeños, que se pueden inscribir en el relato de una vida.

sus dificultades, si bien es muy común ocuparse de la *katharsis*, que tiene implicaciones psicológicas, éticas y políticas¹³. En contraste, los lectores suelen dar por hecho lo que significa *mimesis*. Precisamente este resulta ser el concepto clave de toda teoría *estética* posterior y las explicaciones del mismo no son ni comunes ni profundas. Las explicaciones que pretenden ser meramente estéticas se centran en las cuestiones relativas al arte y a los límites discursivos que le corresponden; y en ello se equivocan, porque las claves de comprensión de lo que significa la *mimesis* no se encuentran en la *Poética* sino en la *Física* y en algunas secciones de la *Metafísica*. La división entre artes y ciencias hace que olvidemos que se refieren a una realidad compartida. Aristóteles ha elaborado las nociones más útiles y más importantes de ambas obras construyendo su comprensión de la naturaleza.

En estas obras, Aristóteles se ocupa de los factores principales que generan la existencia de los seres que son siempre o generalmente de la misma manera, que tienen su fuente en sí mismos y no en otro ser. Los seres que tienen su principio de cambio en sí mismos son los que llamamos naturales, y los que tienen su principio de cambio y generación en otro son los que llamamos artificiales. En cuanto a la comprensión de la naturaleza como un conjunto, Aristóteles trata de explicarla por contraposición con la producción humana. Alternando y comparando permanentemente los conceptos de *physis* y *poiesis*. La *physis* se refiere al acto de nacer o de brotar (por eso en latín se traduce *Natura*); las cosas que nacen se distinguen de la *poiesis*, la producción humana, la fabricación, el ámbito en que se ubica la técnica (*techne*).

Para Aristóteles, todas las cosas de la naturaleza sirven para algo, están orientadas en pos de un fin. Los conjuntos de cosas con alguna estabilidad se distinguen porque sus partes están conectadas en virtud de la función que cumplen unas con respecto a las otras. Se trata de una comprensión teleológica de la naturaleza que se construye en la comparación con el ámbito teleológico que nos resulta más familiar: la producción humana, donde el modo en que se articulan los fines con la forma, la materia y el trabajo efectivo puede ser visto en virtud de la exterioridad de tales factores con respecto al producto, al *poema*. En la producción humana el dato fundamental es el fin que se persigue, el bien que resulta de la producción o del uso de lo producido. Ese objetivo opera sobre todos los componentes de la obra, los adapta a su completud en la medida en que guía los razonamientos y procedimientos del artista o del artesano. Los elementos articulados que se subordinan a la finalidad tienen, entonces, el carácter de instrumentos, *órganos*.

La comparación entre arte y naturaleza ayuda a comprender el carácter teleológico de ambos procesos y su íntima relación. Para Aristóteles la *mimesis*

11 Utilizo aquí la traducción de Angel J. Cappelletti (1991).

12 Lo he intentado desde hace tiempo (cf. Mejía, 1993).

13 Se destaca en la bibliografía sobre el tema el trabajo de Jonathan Lear (1988).

de la naturaleza es la operación que realiza el arte, la producción humana como *techne*, siguiendo procedimientos ordenados a fines, generando productos con estructuras orgánicas, similares a la generación que los seres naturales realizan según principios que les son propios. En la lengua común, asociamos lo *orgánico* con lo *vivo*. En efecto, los seres vivos se articulan plenamente en virtud de sus funciones, eso mismo llega a entender Aristóteles cuando afirma que es necesario que la relación entre las partes y el todo sea tal que "se hallen de tal modo dispuestas que al cambiar o ser eliminada una de ellas el todo quede trastocado y subvertido, ya que algo cuya presencia o ausencia no produce ningún efecto visible no forma parte del todo" (1451.a.30-35).

De este modo se conforman dos de los más importantes datos de la teoría clásica del arte, en virtud de la noción de producción que les es común y que permitió hacer comprensible sus funcionamientos durante siglos. El concepto de imitación y el concepto de unidad. Estas ideas son claves para mostrar el modo en que opera la solidaridad entre ambos conceptos, entre las formas que producen la inteligibilidad de lo natural, de lo técnico y de lo artístico. Ahora bien, el paradigma aristotélico fue discutido, revaluado. Muchas de sus ideas sobre la naturaleza y sobre el arte se pusieron en entredicho después de que teóricos de muy diversas cataduras alegaran que estaban siguiendo sus parámetros. Sin embargo, en el orden de nuestra exposición podemos decir que un cuestionamiento profundo de su postura aparece realmente cuando se plantea un cuestionamiento radical de la relación entre la comprensión de la naturaleza y la comprensión del arte. Esto ocurre con Kant, quien encuentra muchos problemas allí donde para Aristóteles había evidencias. Para él, no es posible realizar los juicios sobre la realidad que para Aristóteles resultaban evidentes; sin embargo, basa la posibilidad de enfrentar el pensamiento y la naturaleza en que este opere *como si* esta estuviese ordenada teleológicamente.

La filosofía crítica implica un número de problemas en esta relación que no podemos hoy desarrollar en detalle. Sin embargo, al poner juntos estos dos paradigmas, advertimos la pervivencia de un problema fundamental: el problema de la teleología, el problema del sentido, del *para qué*.

7.

Mantengamos esa idea y veamos si resiste la confrontación con la pregunta sobre la relación entre arte y naturaleza desde ciertos planteamientos de la Física. Serres nos habla de la antigua idea de las turbulencias, de su origen atomista. Demócrito y Leucipo propusieron un pensamiento desafiante: una multiplicidad de universos regidos por la necesidad cuyas configuraciones dependen del choque de los átomos, pequeñas unidades básicas que se agrupan en configuraciones con cierta estabilidad y duración que, con el tiempo tienden a disolverse y sus componentes

a reagruparse. Universo sin finalidad en el que la acción humana, la producción y el arte resisten a las fuerzas que congregan y disgregan los compuestos.

Ante esa idea, que Serres ha conectado con el nacimiento de la física moderna, el problema del sentido emerge nuevamente y tenemos que plantearlo, tal vez, en otros términos. En una física radicalmente immanente, las razones, los *paraqués* son menos importantes, las magnitudes son distintas. Cuando el artista concibe su actividad con tales referentes tienen la oportunidad de pensarse como fuerza geológica, como factor de modificación del mundo, de producción de sus estados y configuraciones. ¿Cómo plantearía ese artista el problema de la producción artística, de la existencia misma de la obra?

En mi opinión, las consideraciones de la termodinámica ofrecen desafíos interesantes para los artistas, la idea de la entropía exige de nosotros una especie de fatalismo valiente, pensar en un mundo que está totalmente quieto, en el que algún día todo rastro de nuestra existencia se habrá borrado. Viene a mi mente la imagen de hace años: un niño frente al televisor escuchando la explicación de Sagan sobre lo que es una supernova o una enana blanca, la vida de las estrellas. Con ese discurso aprendía, con un miedo difícil de evitar, que un día el sol explotará y consumirá este planeta. Sagan insistía en que tal vez para entonces nuestros descendientes hayan encontrado una manera de salir del planeta y preservar la propia especie y tantas formas de vida cuantas puedan conservar.

¿Cómo pensar un tiempo y un espacio en el que ya no habrá diferencia humana? ¿Cómo pensar en la producción artística de cara a esta idea? Un tiempo en que no habrá humanos respirando, hacer arte en un universo que tiene ese destino. Sin embargo la vida dura, resiste, persevera. No esta vida individual, no esta vida humana, la vida como ocurrencia en lo real, como configuración de una materia que se muestra inerte en la mayoría de los casos. Recaer sobre la idea de que la existencia de vivientes es un acontecimiento excepcional. La probabilidad de la ocurrencia de la vida es escasa, la emergencia de la inteligencia en ella lo es aún más. Preguntémonos por la probabilidad de la existencia del arte como acontecimiento, no dentro de las posibilidades humanas sino de la realidad en general. Dentro de lo que hay en el mundo, en medio de las cosas que son. Lo que llamamos arte, sus actividades, sus productos, sus instituciones, son excepcionales: introducen una diferencia en la diferencia de lo que es en sí mismo una diferencia. Cuando estamos interpelados, preocupados, por dejar constancia de la existencia humana o por hacer resistencia contra ciertos cambios que ponen en peligro la probable improbabilidad de la vida, ¿qué hacemos? Cuando con nuestro trabajo luchamos porque se sepa que un conjunto de especies está en peligro, que un ecosistema completo está amenazado ¿Qué hacemos cuando dejamos nuestras marcas? ¿En dónde inscribimos nuestras marcas? Tras esta meditación, creo que lo hacemos en un espacio en transformación que se transforma en pos de cierta indiferencia.

Pero creo también que lo hacemos a pesar de todo, en virtud de una forma de perseverancia que va más allá de toda utilidad y de toda esperanza política. Más allá de todas las ideas de sentido que podamos concebir. En mi opinión lo hacemos más allá de todas las lógicas cercanas humanísticas, ecologistas o capitalistas. Eso hace que la fuerza o la resistencia tengan un carácter cósmico, geológico, un carácter más fundamental de lo que nos atrevemos a ver. Es probable que nuestro *morar sobre la tierra* no vaya a ocurrir más que durante un rato, según las grandes escalas de la transformación universal. Es probable que al voltear hacia atrás y considerar una historia de lo humano, toda nuestra existencia nos pueda parecer breve, ciertamente significativa, extraña y maravillosa y, al mismo tiempo, pasajera. Eso cambia el punto de partida a la hora de considerar la producción, porque el factor duración en la producción (junto al factor fuerza del que ya hemos hablado) aparece, simultáneamente, frente a la maravilla del acontecimiento y la evanescencia de lo que se ve desafiado por la lucha de fuerzas, lo que de todos modos enfrenta el problema del sentido. ⊗

Imágenes recuperadas de :

1. Imagen 1. Tifón Haiyan en Filipinas

Recuperado de:

<http://indagadores.files.wordpress.com/2013/11/super-tifc3b3n-haiyan-filipinas-imagen-multiespectral-ind-wp.jpg>

http://www.abc.com.py/imagenes/2013/11/08/imagen-capturada-por-un-satelite-que-muestra-la-magnitud-del-tifon-haiyan-_595_335_244866.JPG

2. Imagen 2. Sonda espacial Voyager 1.

Recuperado de:

<http://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA17047>

3. Imagen 3. Sputnik.

Recuperado de:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Sputnik_asm.jpg

4. Figura 4. Antropoceno.

Recuperado de:

<http://globaia.org/portfolio/cartography-of-the-anthropocene/>

5. Imagen 5. Spiral Jetty.

Recuperado de:

http://innovarteinfantil.files.wordpress.com/2011/01/spiral-jetty_1200.jpg

Referencias

Aristóteles. (trad. Cappelletti, A. ,1991) *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Banco de la República (2013). *Vik Muniz: "más acá de la imagen"*. Recuperado de:
<http://www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-rep-blica/vik-muniz-m-s-ac-de-la-imagen>

Chakrabarthy,D. (2010). *Le climat de l'histoire : quatre the` ses. La Revue Internationale des Livres et des Idées*, p. 22-31.Recuperado de: <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=485>

Crutzen, P., E. F. Stoermer, E.F. (2000). The Anthropocene. *The Global Change Newsletter*, (41), 17.

Crutzen, P.(2002). Geology of Mankind. *Nature*, 415 (6867), 23.

Derrida, J., y Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Derrida, J. (1989). La Differance. En: *Márgenes de la Filosofía* (pp. 37-62). Madrid: Cátedra.

De Valdenebro, E. (2001). Introducir el disenso. Relación entre arte y ecología en Ser creciente. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (Julio-Diciembre). Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023500006>> ISSN 1794-6670

Lear, J. (1988), Katharsis. *Phronesis*, 33(3), 297-326. Recuperado de:
<http://www.jstor.org/stable/4182312>

Mejía, J. (1993). La comprensión aristotélica de lo trágico. *Universitas Philosophica*, 21 (27), 73 -94.

METRO (2013). *Science geek' friends send Lego models of themselves on real-life space mission*. Recuperado de: <http://metro.co.uk/2013/11/04/science-geek-friends-send-lego-models-of-themselves-on-real-life-space-mission-4173688/>

Muniz, V (2014). *Earthworks*. Recuperado de: <http://vikmuniz.net/gallery/earthworks>

NASA (s.f.). *The The Golden Record Cover*. Recuperado de:

http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec_more.html

NASA (s.f.). *Pioneer Plaque*. Recuperado de:
solarsystem.nasa.gov/multimedia/display.cfm?Category=Spacecraft&IM_ID=8683

Nietzsche, F. (ed. 2000). *El libro del filósofo, III. Introducción teórica sobre verdad y mentira en sentido extramoral, (verano de 1873)*. Madrid: Taurus.

Pelluchon, C. (2011). *Elementos para un Ética de la Vulnerabilidad*. París: CERF.

Serres, M. (1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Valencia: Pretextos.

Serres, M. (1991). *El paso del noroeste. Hermes V*. Madrid: Debate.

Zepke, S. (2008 a). *La cartografía artística de la sensación: tres obras recientes de Rosario López*. *Antípoda Revista de Antropología y Arqueología*. No 07, Julio - Diciembre: 295 - 306. Recuperado de: <http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/121/view.php>

Zepke, S. (2008 b). Estética: más allá de la estructura en obra de Robert Smithson, Guilles Deleuze y Félix Guattari. *Universitas Philosophica*, 25 (51) 13-37.