Fecha de recepción: mayo 2025
Fecha de aprobación: julio 2025

Vidas suspendidas: melancolía, ecología y *kitsch*

Gonzalo Carrasco Purull [1] y Belén Salvatierra Meza [2]

Resumen: El Antropoceno no solo está modificando las formas en que la naturaleza se exhibe en museos y exposiciones, sino también las categorías de patrimonio y cultura, que están siendo desplazadas hacia narrativas que trascienden lo humano. Ante un horizonte de extinciones masivas, no solo es fundamental cuestionar qué debe ser preservado y recordado, sino también explorar cuáles son las narrativas construidas en colaboración entre humanos y no humanos.

El presente trabajo analiza cómo la pérdida de ecosistemas ha sido abordada desde una museografía particular, aquella que presenta objetos planetarios, como semillas, crustáceos y otras especies, encapsulados en dispositivos que muestran la vida en estado suspendido, como fanales de cristal o resina. Estas representaciones se manifiestan bajo una de las formas en que se ha expresado la categoría estética de lo *kitsch*, que más allá de su asociación con lo banal, popular o excesivo, asume desde su artificialidad una posible manera de enfrentar el sentido de pérdida biológica y cultural generado por la Sexta Extinción en curso.

Donna Haraway define este fenómeno como una *doble muerte*, una noción que adquiere relevancia en la actualidad a través de exhibiciones que funcionan como síntomas de un *ethos* marcado por la melancolía. Este estado emocional, vinculado históricamente a lo *kitsch*, ha alcanzado un desarrollo especial en momentos de crisis y pérdida del sentido de finalidad. Por ello, resulta crucial preguntarse acerca de los afectos que estas exhibiciones están produciendo, especialmente ante la necesidad de construir narrativas que integren lo que se ha perdido, lo que aún puede ser salvado y los mundos posibles que todavía pueden imaginarse.

Palabras clave: Antropoceno - Kitsch - Melancolía - Narrativas posthumanas - Representaciones planetarias

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 39-40]

[1] **Gonzalo Carrasco Purull** Universidad Finis Terrae, Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos UC. Docente e investigador, su trabajo se ha centrado en las relaciones entre teoría arquitectónica, historia de la tecnología, domesticidad y vínculos entre arquitectura, capital, ecología y ciencias de la vida. Es investigador responsable del proyecto FONDECYT de Posdoctorado Vernáculo capitalista, que analiza el edificio torre en Chile entre 1978 y 2001. Ha sido coinvestigador

del proyecto Fondart Vamos P'Arriba, sobre la Remodelación San Borja y los orígenes de la vivienda vertical en el país. Ha desarrollado una destacada labor curatorial, siendo curador en la Bienal de Venecia en dos ocasiones, primero del pabellón de Uruguay en la 13ª Bienal de Arquitectura de Venecia (2012) y recientemente curador responsable del pabellón chileno Moving Ecologies en la 18ª edición (2023). Ha impartido conferencias en Italia, España, Uruguay y Chile. Actualmente es director académico del Magíster en Proyecto Contemporáneo de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae, docente investigador del Laboratorio de Investigación Avanzada de la misma Facultad, y docente adjunto de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es además socio fundador de las plataformas de creación e investigación TEOREMA y vostokproject.com.

(2) **Belén Salvatierra Meza** Universidad Finis Terrae. Arquitecta y académica de la Universidad Finis Terrae (UFT), Magíster de Investigación y creación de la imagen de la Facultad de Arte (UFT). Ha cursado estudios en la Escuela de Arquitectura de Oporto (Portugal), participando en workshops internacionales (IAUV Venecia). Sus áreas de interés incluyen el rol de la imagen en arte y arquitectura, la función crítica de la curaduría, instalaciones y exhibiciones, así como las relaciones entre arquitectura y ecología. Su trabajo creativo ha sido presentado en el Centro Cultural Estación Mapocho, el MAC de Quinta Normal, el Centro Cultural Palacio La Moneda, y la XXI y XXII Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile. En el 2023, fue directora de arte del pabellón de Chile en la XVIII Bienal de Arquitectura de Venecia, en la muestra Moving Ecologies. Asimismo, ha participado en congresos y conferencias en Italia, España, Uruguay y Chile. Actualmente, es académica de Arquitectura en la Universidad Finis Terrae y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es además socia fundadora de la plataforma de creación e investigación TEOREMA.

Introducción

Desde que en 2002 Paul J. Crutzen acuñó el término Antropoceno, este se ha consolidado como una categoría que pone en evidencia el alcance geológico, político y simbólico de la acción humana sobre el planeta (Zalasiewicz, Williams, & Crutzen, 2010). No obstante, más allá de su definición como un nuevo evento geológico, el Antropoceno es, ante todo, un escenario de pérdida: pérdida de biodiversidad, de estabilidad climática, de saberes ancestrales, de territorios y de futuros posibles.

Sin embargo, también se ha convertido en un marco epistemológico que ha transformado las relaciones entre los humanos y los modos de existencia más allá de lo humano, obligando a reconsiderar los modelos tradicionales heredados del pensamiento moderno-occidental, basado en la separación entre cultura y naturaleza. En contraposición, emergen enfoques como, el propuesto por Donna Haraway, quien sugiere que este tiempo es, más bien, una época para trazar historias tentaculares y vínculos multiespecies, basados en la capacidad para "hacer parentesco" con lo no humano (Haraway D., 2015).

Sin embargo, ¿cómo es posible lidiar, desde la experiencia, con estos escenarios marcados por la pérdida ecológica? Sobre todo si, tal como ha observado Timothy Morton, la complejidad del Antropoceno adquiere la forma de un hiperobjeto, en el que los efectos antropocéntricos pesquisados abarcan fenómenos de enorme diversidad y alcance (Morton, 2013). Entre ellos se cuentan la agricultura intensiva y su deforestación asociada; la extracción de combustibles fósiles y sus consecuencias atmosféricas; la pérdida de arrecifes de coral; la acidificación de los océanos; la degradación del suelo; las tasas de extinción de formas de vida, que ocurren a niveles varias veces más altos que durante la mayor parte de los últimos quinientos millones de años; y una explosión demográfica aparentemente fuera de control.

Para el filósofo Jean-Luc Nancy, esto implica un límite para el conocimiento y hace un llamado a permanecer "expuestos" ante el Antropoceno; es decir, a soportar el encuentro con la pérdida catastrófica, permitiéndonos sentirla. De lo contrario, si no lo hacemos, corremos el riesgo de que incluso las catástrofes –como todo lo demás bajo el capitalismo– sean reducidas a simples recursos perdidos y, por ende, considerados como bienes reemplazables o recuperables.

Como advierte Nancy: "estamos siendo expuestos a una catástrofe de significado", y por eso exhorta: "no nos apresuremos a esconder esta exposición bajo sedas rosas, azules, rojas o negras. Permanezcamos expuestos y pensemos en lo que nos está sucediendo: pensemos que somos nosotros los que estamos llegando o nos estamos yendo" (Nancy, 2015).

De ahí que, más allá de los *charts*, diagramas e imágenes planetarias con las que el Antropoceno ha sido visualizado y presentado (Mirzoeff, 2016), el objetivo de este artículo sea explorar cómo ciertas representaciones museográficas están hoy lidiando con las afecciones particulares que generan los actuales escenarios ecológicos, caracterizados por la pérdida y el duelo. Se trata de expresiones de una profunda sensibilidad melancólica *(Ver Figura 1),* que han venido a resignificar algunos medios tradicionalmente asociados a las estéticas de lo *kitsch*. Este análisis resulta relevante en la medida en que contribuye a comprender el dispositivo –o *display*– de los proyectos museográficos que enfrentan el desafío de representar el Antropoceno, en tanto síntomas culturales y afectivos de nuestra época.

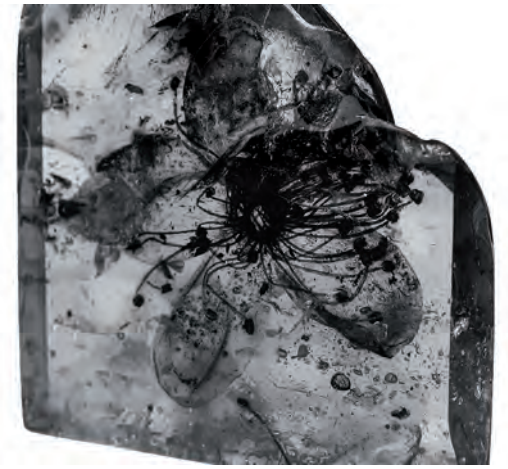


Figura 1.
Flor fosilizada de la planta *Stewartia kowalewsii* encontrada en 1872 por científicos en una misa rusa (Fuente: Fotografía de Carola Radke, *Museum für Naturkunde*, Berlín) (Greshko, 2023).

Estéticas del duelo y la pérdida: *kitsch* y melancolía

Tradicionalmente, el *kitsch* ha sido considerado como algo superficial, emocionalmente manipulador, estéticamente pobre o como una imitación de lo original. Autores como Matei Calinescu lo han definido como una forma de falsedad en el plano estético, que puede "definirse convenientemente como una forma específicamente estética de mentir", al simular profundidad o autenticidad mediante recursos sentimentales o superficiales (Calinescu, 1987).

Por su parte, Tomas Kulka ha profundizado en la definición del *kitsch* como una forma de arte emocionalmente manipulador, identificando tres condiciones que lo caracterizan: la representación de objetos o temas cargados de emociones prefabricadas o estereotipadas; la representación de objetos o temas que son rápidamente identificables, sin requerir mayor esfuerzo; y un tratamiento estético que no enriquece de manera sustancial nuestras asociaciones con respecto a los objetos o temas representados (Kulka, 1996).

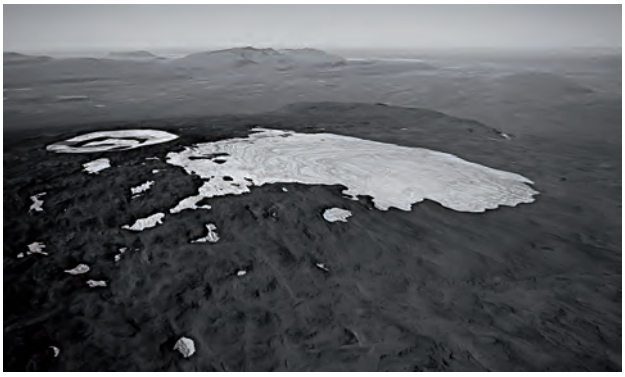
Desplazado por el arte contemporáneo más crítico o conceptual, el *kitsch* ha sido asociado a la estigmatización de lo bello y lo sentimental (Higgins, Beauty and Its Kitsch Competitors, 2003). Históricamente despreciado por su cercanía con lo femenino, lo emocional y lo decorativo, también se le ha vinculado a la producción en masa y al consumo burgués de objetos ornamentales (Ryynänen & Barragán, 2023).

No obstante, autoras como Kathleen Higgins han argumentado que el *kitsch*, lejos de ser simplemente una estética de mal gusto o superficialidad, ocupa un lugar significativo y funcional en la manera en que las personas procesan y expresan el duelo. Proporciona formas accesibles y emocionalmente potentes de manifestar afecto, memoria y pertenencia. Altares improvisados, memoriales en redes sociales o tatuajes conmemorativos permiten expresar emociones profundas que, a menudo, el lenguaje formal o institucional no logra canalizar (Higgins, Kitsch *in Relation to Loss,* 2023).

Con su carácter predecible, repetitivo y emocionalmente directo, el *kitsch* facilitaría la conexión con emociones conocidas frente al dolor, algo que otras formas artísticas más intelectualmente distanciadas no permiten. Tal como explica Higgins, dado que las normas sobre cómo expresar el sufrimiento son difusas, subjetivas y culturalmente diversas, el *kitsch* ofrece recursos visuales, sonoros y performativos con los cuales llenar ese vacío, permitiendo articular lo inarticulable.

El *kitsch* aparece en los rituales de duelo precisamente porque es lo que se tiene a mano para "decir algo" cuando no se sabe qué decir. Por lo tanto, el *kitsch* cumple una función necesaria –y a menudo insustituible– en los contextos de duelo y memoria, actuando como una herramienta humana y compasiva para lidiar con la pérdida.

Un ejemplo de la función del *kitsch* en contextos de duelo y pérdida ambiental se encuentra en las respuestas performáticas ante la desaparición de los glaciares Okjökull en Islandia y Humboldt en Venezuela. En el primer caso, tras la desaparición del Okjökull en 2019, científicos y montañistas ascendieron a su cumbre para realizar un "funeral" al glaciar, que incluyó la instalación de una placa con una inscripción concebida como una "carta para el futuro" *(Ver Figuras 2 y 3).* En ella se leía: "En los próximos 200 años se espera que todos nuestros glaciares sigan el mismo camino. Este monumento es un reconocimiento de que sabemos lo que está ocurriendo y lo que debe hacerse. Solo tú sabrás si lo hicimos" (Agence France-Presse, 2019).



2

3

Figura 2. Glaciar Okjökull, Islandia, en septiembre de 2003, pocos años antes de desaparecer. Vista desde un avión que sobrevuela Kaldidalur mirando hacia el oeste (Oddur Sigurðsson, 2022). **Figura 3.** Placa conmemorativa del glaciar Okjökull instalado sobre una roca en agosto de 2019. El año 2014 fue declarado "muerto" por el glaciólogo Oddur Sigurðsson (Boyer, 2022).

Acciones similares se llevaron a cabo en 2024, cuando el glaciar Humboldt –emplazado en la cordillera de Mérida, al sureste de Venezuela– fue declarado extinto, convirtiendo al país en el primero de la cordillera de los Andes en perder todos sus glaciares (Parra, 2024). Esta pérdida desencadenó una serie de expediciones, podcasts y expresiones populares en redes sociales que llamaban a ofrecer una despedida o un último adiós al glaciar (Zuñiga, 2024). Este tipo particular de emociones vinculadas al duelo y la pérdida ha sido desarrollado por Glenn A. Albrecht, quien señala que, ante el actual momento de profundo desarraigo emocional provocado por la transformación destructiva de nuestro entorno natural, es necesario comprender una nueva tipología de sentimientos que él denomina "emociones psico-terráticas". Dentro de esta categoría, propone nuevos términos, destacando el concepto de solastalgia, definido como la sensación de "nostalgia experimentada mientras se está en casa", cuando el entorno familiar se transforma de manera perturbadora y dolorosa (Bogard, 2023). A diferencia de la nostalgia convencional –que implica una añoranza por el hogar desde la distancia- la solastalgia expresa el sufrimiento de permanecer físicamente en el lugar, pero sentir que ese hogar ya no existe debido a su degradación ambiental (Albrecht, 2019).

Esta melancolía propia de los estados de duelo ha sido problematizada también por Donna J. Haraway, quien, al retomar el concepto de "doble muerte" acuñado por Deborah Bird Rose, se refiere a la interrupción radical de la continuidad de la vida: la aniquilación de procesos de "ongoingness", es decir, de los vínculos, relaciones y memorias que mantienen vivas a las comunidades humanas y no humanas en sus formas de coexistencia y regeneración. La "doble muerte" alude, así, no solo a una pérdida biológica, sino también a una desconexión de redes afectivas, ecológicas, simbólicas y culturales. Asimismo, Haraway incorpora bajo este término el olvido, el corte de las genealogías vivas y la imposibilidad de narrar o transmitir la historia de aquellos seres que desaparecen (Haraway D. J., 2016).

Precisamente frente a la necesidad de conservar la continuidad de las narraciones ante la desaparición de diversas formas de vida, Celeste Olalquiaga ha explorado cómo el *kitsch* funciona como una manera de preservar la vida en estado encapsulado, generando una estética melancólica de lo perdido, de lo detenido en el tiempo y de lo artificialmente rescatado del olvido. En este sentido, la moda surgida en el siglo XIX de encerrar cangrejos en esferas de vidrio *(Ver Figuras 4 y 5),* así como los souvenirs de vidrio, acuarios, globos de nieve y dioramas, representan esta lógica *kitsch* para la preservación de la vida en un estado de "muerte contenida", produciendo una sensación de continuidad, aunque sea artificial (Olalquiaga, 1998).

Para Olalquiaga, estos objetos, más que meras decoraciones, serían fragmentos de una autenticidad perdida, capaces de ofrecer una experiencia emocional intensa precisamente por encarnar la pérdida. Revelando que la ruina o la muerte de algo puede ser también una forma de vida en suspensión.

Olalquiaga identifica en estas expresiones del *kitsch* una estética profundamente melancólica, asociada a una nostalgia intensa por un pasado irrecuperable, pero que se desea conservar simbólicamente. Se trata de una estrategia emocional que transforma la ausencia en una presencia aparente, mediante la fetichización del objeto. Vitrinas, burbujas de vidrio, acuarios y estructuras arquitectónicas como el Crystal Palace funcionan como interfaces

entre vida y muerte, naturaleza y artificio, donde estos artefactos no solo permiten la exhibición, sino también la preservación y la separación.
En este sentido, para Olalquiaga, el cristal actúa como un medio para detener el tiempo, dar forma a la memoria y permitir la contemplación nostálgica. Tales dispositivos operarían como simulacros detenidos, ecos congelados de objetos que funcionan como relicarios de una emoción pasada (Olalquiaga, 1998).

4

5

Figura 4. Pisapapeles "Dunas de arena", fabricado por Baccarat, ca. 1900. Baccarat lo comenzó a fabrica alrededor de 1850. Consiste en un vidrio esmerilado con aspecto de grava, salpicado de vidrio verde esmeralda reflectante y escamas de mica, recubierto de cristal transparente brillante (Etsy, 2025). **Figura 5.** Colette y su colección de pisapapeles de cristal, ca. 1950 (Doisneau, 2017).

Vidas encapsuladas: dispositivos de suspensión, archivo y mediación

Esta capacidad que tienen estos dispositivos para vincularse con la vida natural ha sido explorada en expresiones artísticas recientes que operan en la intersección entre biología, arte y *kitsch*, en lo que Laura Beloff ha denominado "*biokitsch*". Se trata de trabajos que incorporan organismos vivos y técnicas de laboratorio, alejándose de la estética neutra

o de alta cultura tradicionalmente asociada a la ciencia, para introducir elementos *kitsch* como colores brillantes, decoraciones exageradas y objetos cargados de sentimentalismo. Este enfoque se hace evidente en obras de artistas como Jennifer Willet y Eduardo Kac (Beloff, 2023).

No obstante, Beloff sostiene –de manera provocadora– que el *kitsch* problematiza la supuesta separación entre naturaleza y cultura, al sugerir que la propia idea de "naturaleza" es una construcción estética. Según esta perspectiva, los seres humanos no han promovido la "supervivencia del más apto", sino más bien "la supervivencia de lo más bonito", proyectando sobre lo vivo criterios estéticos profundamente culturales. Así, el futuro de los organismos vivos ya no estaría guiado por la selección natural, sino por una selección basada en gustos humanos, eliminando cualquier noción de una naturaleza "pura" o separada de la cultura.

Más allá del tono pesimista que puede tener el argumento de Beloff, este acierta al mostrar cómo el *kitsch* logra difuminar los límites entre naturaleza y cultura más eficazmente que cualquier otra expresión estética contemporánea, al asumir la condición híbrida de lo que Donna J. Haraway ha denominado "naturaculturas" (Haraway D. J., 2016). Este aspecto resulta clave para repensar los espacios expositivos, los cuales, especialmente desde finales del siglo XVIII con el nacimiento del dos, han estado marcados por una separación tajante entre cultura y naturaleza, entre humano y más-que-humanos.

En este sentido, ha sido Philippe Descola quien ha examinado cómo la división entre cultura y naturaleza es, en realidad, un fenómeno reciente, estrechamente vinculado al desarrollo del pensamiento moderno occidental. Descola denomina "naturalismo" a esta ontología particular de la modernidad, la cual postula una separación estricta entre el yo humano y los demás modos de existencia, e identifica al menos tres ontologías precedentes: el animismo, donde las entidades no humanas pueden participar en relaciones intersubjetivas al compartir interioridades similares con los humanos; el totemismo, donde las diferencias dentro del reino no humano son entendidas como signos de diversidad humana; y el analogismo, donde las diferencias entre interioridades humanas y no humanas se traducen sistemáticamente en diferencias entre sus respectivas expresiones físicas (Descola, 2013).

Bruno Latour también ha abordado este núcleo problemático de la modernidad, argumentando que los modernos instauraron una gran narrativa de purificación, mediante la cual se produjo una discontinuidad radical entre naturaleza y cultura, así como entre sujetos y objetos. Sin embargo, en la práctica, lo que realmente generaron fue una historia marcada por la hibridación: asociaciones incesantes entre naturaleza y técnica, y combinaciones entre una realidad supuestamente objetiva y la subjetividad humana, expresadas en la construcción de redes y cuasi-objetos (Latour, 1993).

El museo se convirtió en el espacio que los modernos asignaron a la institución arte, funcionando como un lugar de depósito para los "restos" de las grandes divisiones modernas, incluida la separación entre naturaleza y cultura. Se trata de espacios que nacieron de forma simultánea, con el surgimiento tanto del museo de arte moderno como del museo de historia natural, ambos durante el Reinado del Terror en París, en 1793. Ese año se inauguraron de forma paralela el Museo Central de Artes de la República, en el antiguo palacio del Louvre, y el Museo Nacional de Historia Natural en el Jardín de Plantas (Normand, 2015) *(Ver Figura 6)*.

Este es el argumento propuesto por Vincent Normand, quien sostiene que le museo moderno actúa como un "aislador global", desanimando entidades previamente animadas al arrancarlas de su medio original y reanimándolas dentro de una estructura de significados sobre-codificados. De este modo, el museo se convierte en un espacio de mediación que mantiene el límite moderno entre sujeto humano y el mundo natural (Normand, 2015).
La descontextualización que implican vitrinas, fanales de cristal, dioramas y taxidermias funciona como un dispositivo de reinscripción de las formas de vida en un espacio desnaturalizado, eliminando sus vínculos con su entorno original. Vitrinas, escenografías, iluminación y textos complementarios conforman la maquinaria de objetivación necesaria para que los objetos "hablen" dentro del marco institucional del museo de historia natural.

Figura 6.
Galerías de Anatomía Comparada y Paleontologia del Museo Nacional de Historia Natural de París (Alliot, 2017).

Normand advierte en este proceso una lógica similar a la de la clínica moderna, tal como la describe Michel Foucault: espacios que operan mediante una economía del límite, produciendo saber a través de la separación y la posterior rearticulación de lo dividido a través de mediaciones sintéticas. Así, el museo se convierte en un espacio donde se construye y reproduce constantemente la distancia entre persona y cosa, entre naturaleza y cultura, generando en el visitante una duplicación de la mirada.
En ese sentido, el *kitsch*, como una forma de expresión cargada de afecto, sentimentalismo y referencias estéticas, podría ofrecer una vía para volver borrosos los límites entre cultura y naturaleza, dando lugar a ensamblajes híbridos, en la manera como lo propone Bruno

Latour *(Ver Figuras 7 y 8)*. A pesar de su apariencia superficial, el *kitsch* posee la capacidad de generar expresiones profundamente accesibles que conectan con experiencias compartidas como el duelo, la memoria o el deseo de belleza en un mundo tecnificado y fragmentado.

7

8

Figura 7. "Bola de cangrejo" empleada como pomo de palanca de cambio en los microbuses de Chile en las décadas de 1970 y 1980. En su interior contenían un pequeño cangrejo disecado, sumergido en cristal o resina. Además del cangrejo, algunas versiones incluían caballitos de mar u otros seres marinos (cuantarazon.com, 2019).
Figura 8. Pomo de palanca de cambio de vidrio con un pequeño cangrejo en su interior, ejemplo de un objeto kitsch de "vida suspendida" (todocoleccion.net, 2014).

Esta función emocional puede interpretarse como una forma de apropiación de las formas de vida más allá de lo humano, desde una lógica no dominante ni instrumental. En lugar de representar lo no humano como un "otro" separado, sublime o inalcanzable, el *kitsch* propone formas de conexión sensible –a veces nostálgicas o melancólicas– que reencantan lo vivo sin caer en una fetichización totalizante de lo natural.

Al resistirse a las reglas del buen gusto moderno, el *kitsch* permite habitar lo cultural sin someterse a sus jerarquías, diluyendo las fronteras que este ha establecido entre sujeto y objeto, arte y vida, cultura y naturaleza. Frente a la estetización de lo natural desde una lógica artificial propia de la modernidad, el *kitsch* revele cómo lo natural y lo cultural están profundamente entrelazados a nivel perceptivo y emocional.

De esta manera, el *kitsch* –comúnmente descrito como una falsedad estética– emerge como una forma de verdad afectiva, que abre espacio para lo híbrido, lo emotivo, lo cotidiano y aquello que ha quedado fuera del orden patriarcal propio de la modernidad.

Narrativas posthumanas e imaginación ecológica

No obstante, dentro de esta capacidad que tiene la estética *kitsch* para generar ensamblajes híbridos entre naturaleza y cultura, la construcción de narraciones que enfrenten la extinción de especies en el contexto del Antropoceno resulta fundamental. Según Donna J. Haraway, contar historias no es solo una herramienta cognitiva o estética, sino una práctica ética y política indispensable para sostener la vida en un planeta dañado. Son las narraciones –especialmente aquellas que desafían el antropocentrismo– las que permiten crear vínculos entre especies, elaborar el duelo y cultivar lo que ella denomina "responseability", es decir, la capacidad de responder y asumir responsabilidades en relaciones interespecie (Haraway D. J., 2016).

Tomando como referencia el trabajo de Thom van Dooren (Van Dooren, 2014), Haraway señala que el duelo no es una práctica exclusiva de los humanos. Por ello, aprender a "duelar-con" otros seres se convierte en una tarea fundamental. Es ese duelo compartido, Haraway vislumbra una posibilidad de apreciar los cambios del mundo y de reformular nuestras relaciones para poder seguir adelante. Así, el acto narrativo se convierte en un medio para no olvidar y para "pensar-con" quienes están desapareciendo.

En este marco, Haraway destaca el poder de la ficción especulativa (speculative fabulation) como una forma de narrar mundos donde humanos y no humanos cohabitan sin jerarquías. Estas narraciones pueden funcionar como modelos de futuros alternativos y sostenibles, dejando de ser simples ficciones para convertirse en ejercicios de imaginación política, ética y ecológica.

Esto último ha sido desarrollado por Anna L. Tsing, quien sostiene que, ante la imposibilidad de encontrar soluciones claras en un mundo dañado, las historias se convierten en formas de atención, cuidado y pensamiento. Según ella, "importa qué historias cuentan otras historias", ya que estas modelan nuestras formas de relacionarnos con lo vivo, lo muerto y lo aún posible. Así, las historias no son simplemente formas de representación, sino herramientas para imaginar y poner en práctica modos de vida colaborativos en medio de la contaminación y la destrucción, lo cual requiere narrativas que reconozcan la agencia de los no humanos y de las formas de vida precarizadas (Tsing, Swanson, Gan , & Bubandt, 2017).

Tsing utiliza la figura de los "fantasmas" para referirse a las huellas de formas de vida que han desaparecido o están al borde de la extinción, pero que aún configuran nuestros entornos y experiencias. Estas presencias espectrales interrumpen la narrativa dominante del progreso moderno y nos invitan a pensar en términos de pérdida, legado y responsabilidad intergeneracional.

Tomando distancia de cualquier forma de consuelo y redención, Tsing propone narrativas que permitan "estar con el daño", que nos enseñen a "vivir en las ruinas", descubriendo po-

sibilidades de coexistencia allí donde parecería no haber futuro. Para ella, estas narrativas constituyen formas de construid una ética relacional y una estética de lo dañado, en la que lo fundamental no es restaurar un orden perdido, sino habitar la complejidad del Antropoceno con imaginación, afecto y cuidados.

Estos enfoques, que destacan la importancia de crear nuevas narrativas interespecíficas capaces de cuestionar los espacios institucionalizados por la modernidad –especialmente aquellos que perpetúan la separación entre naturaleza y cultura–, así como la potencialidad de la estética *kitsch* para crear nuevas afecciones frente al duelo provocado por el Antropoceno como escenario de pérdida y extinciones ecológicas, fueron explorados por el pabellón de Chile en la XVIII Bienal de Arquitectura de Venecia de 2023.

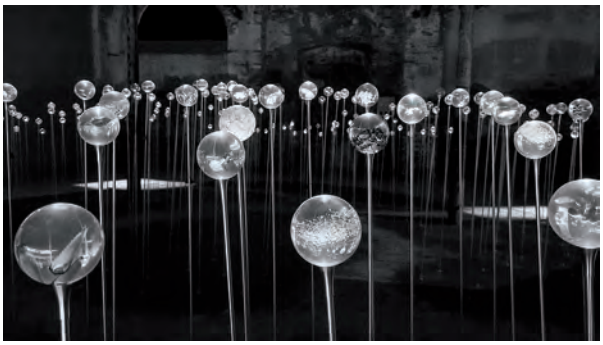
Este evento, desarrollado bajo el lema "Laboratorio del Futuro", invitó a las muestras nacionales a presentar investigaciones y ejemplos de prácticas que problematizaran el rol de la arquitectura desde perspectivas descoloniales y orientadas hacia la descarbonización.

Fue así como la curatoría del pabellón chileno, bajo el título "Moving Ecologies / Ecologías en Movimiento", respondió a este llamado proponiendo una narrativa centrada en relatar historias de regeneración ecológica vinculadas a la implementación de especies nativas por parte de una nueva generación de arquitectas y arquitectos del paisaje que, a través de 14 proyectos de manejo ecológico buscan colaborar a remediar el desastre causado por el modelo extractivista imperante en el país.

La propuesta curatorial articulaba estas historias a través de la presencia en Venecia de algunas de las especies nativas empleadas en dichos proyectos, presentadas en una instalación compuesta por 250 semillas encapsuladas en esferas de resina epóxica de 8cm de diámetro. Estas esferas estaban dispuestas como un "Campo de experiencias", una configuración espacial de carácter inmersivo que invitaba a los visitantes a recorrer la exposición como si se tratara de un paseo. Cada semilla "contaba" su historia mediante un código QR, a través del cual se podía acceder a información sobre "quien era" y el proyecto de regeneración ecológica en el que participaba *(Ver Figuras. 9, 10 y 11).*

El pabellón incluía, además, la exhibición de un chart que, en la forma de una línea de tiempo, mostraba 173 años de historia ambiental en Chile. Esta pieza, titulada "Campo de contingencias", daba cuenta de múltiples desapariciones y extinciones ecológicas, señalando la urgencia de imaginar futuros basados en la regeneración y los cuidados ecológicos. Se trataba de una parte fundamental de la exposición, orientada a construir un duelo colectivo frente a la pérdida ambiental.

9



10

11

Figura 9. *Moving Ecologies* / Ecologías en Movimiento, Pabellón de Chile, XVIII Bienal de Arquitectura de Venecia, 2023. Curador responsable: Gonzalo Carrasco Purull; dirección de Arte: Belén Salvatierra. Proyecto organizado y financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (Fuente: Fotografía Belén Salvatierra). **Figura 10.** *Moving Ecologies* / Ecologías en Movimiento, Pabellón de Chile, XVIII Bienal de Arquitectura de Venecia, 2023. Curador responsable: Gonzalo Carrasco Purull; dirección de Arte: Belén Salvatierra. Proyecto organizado y financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (Fuente: Fotografía Belén Salvatierra). **Figura 11.** *Moving Ecologies* / Ecologías en Movimiento, Pabellón de Chile, XVIII Bienal de Arquitectura de Venecia, 2023. Curador responsable: Gonzalo Carrasco Purull; dirección de Arte: Belén Salvatierra. Proyecto organizado y financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (Fuente: Fotografía Belén Salvatierra).

La instalación se completaba con un paisaje sonoro titulado "Campo de situaciones", que buscaba generar afecciones interespecíficas en los visitantes mediante sonidos de propagación de semillas, registrados en las inmediaciones del Lago Llanquihue, en el sur de Chile. Esta dimensión sonora apelaba a una conexión sensible entre los cuerpos, el territorio y las especies nativas, intensificando la experiencia inmersiva de la muestra.
El *display* escogido para la presentación de las 250 semillas incorporaba un diodo en la base de cada esfera, permitiendo su iluminación individual, exacerbando así su condición de relicario o joya. Cabe subrayar que la mayoría de estas semillas corresponden a especies comunes en Chile, muchas veces percibidas como carentes de valor. Así la muestra, utilizando una mediación que abiertamente incorporaba estéticas propias del *kitsch*, buscaba generar nuevos afectos entre los humanos y las especies no humanas.
El encapsulamiento de seres vivos ha sido, como se ha visto, una estrategia museográfica utilizada desde el siglo XIX como mediación para presentar la vida en estado de suspensión, conformando una zona ambigua entre la vida y la muerte. En el caso de esta exposición, dicha suspensión era explícita, ya que gran parte de las semillas exhibidas poseían un poder germinativo nulo o muy reducido ya antes de ser inmersas en su cápsula de resina.
La estetización de lo natural y su incorporación en un medio institucional –como es una bienal de arquitectura, tradicionalmente regida por la separación entre cultura y naturaleza– fue posible gracias a una estética *kitsch* que buscaba precisamente difuminar esos límites. De este modo, se resignificaba el duelo generado por la pérdida de ecosistemas, proponiendo la creación de nuevas narrativas para imaginar futuros posibles de colaboración más allá de lo humano.

Conclusión

El presente artículo ha planteado que, frente al escenario de pérdida y duelo que define el Antropoceno, la estética del *kitsch* –tradicionalmente relegada por la crítica como superficial y banal– adquiere un valor crítico y afectivo fundamental. Su capacidad para articular emociones intensas y accesibles permite confrontar el duelo generado por la extinción y la degradación ecológica, ofreciendo mediaciones que, desde las afecciones, hacen posible sostener los vínculos simbólicos con aquello que ya no está, pero que aún nos afecta.
En este sentido, la museografía no solo constituye una práctica estética, sino también una práctica política y afectiva, capaz de mediar entre humanos y no humanos, entre vida y muerte, entre memoria y regeneración. El *kitsch*, a través de dispositivos donde la vida aparece suspendida, deviene herramienta para la construcción de espacios en los que lo natural y lo cultural ya no se excluyan, sino que se entrelacen en ensamblajes sensibles capaces de activar la imaginación ecológica y la "response-abilidad" en tiempos de colapso ambiental.
A partir de ejemplos como el Pabellón de Chile en la XVIII Bienal de Arquitectura de Venecia, se ha discutido cómo estas estrategias curatoriales pueden contribuir a la formación de una estética del duelo interespecie, no con la intención de restaurar un orden perdido, sino más bien en aprender a "vivir en las ruinas", tal como propone Anna L. Tsing. Se trata de representaciones que no solo registran el daño, sino que también abren la posibilidad

de imaginar futuros multiespecies y regenerativos, donde nuevas formas de cuidado, parentesco y narración sean posibles.

Desde esta perspectiva, futuras experiencias podrían indagar en cómo los lenguajes estéticos y curatoriales tienen la capacidad de transformar los modos en que percibimos y habitamos un mundo más-que-humano. Resulta urgente explorar de qué manera es posible elaborar narrativas que nos permitan "duelar-con" otras especies, así como imaginar nuevas formas de archivo, exposición o ficción que colaboren en el sostenimiento de la vida más allá del colapso. En este horizonte, *kitsch* –con toda su carga emocional, simbólica e híbrida– puede devenir un medio fértil para la construcción de una ética posthumana.

Referencias bibliográficas

Agence France-Presse. (19 de agosto de 2019). *Iceland holds funeral for first glacier lost to climate change*. Obtenido de The Guardian: https://www.theguardian.com/world/2019/aug/19/iceland-holds-funeral-for-first-glacier-lost-to-climate-change

Albrecht, G. A. (2019). *Earth Emotions. New Words for a New World.* Ithaca: Cornell University Press.

Alliot, A. (18 de nov. de 2017). *Muséum national d'histoire naturelle (Paris).* Obtenido de Wikicommons: https://commons.wikimedia.org/wiki/Mus%C3%A9um_national_d%27histoire_naturelle_(Paris)#/media/File:Galeries_d'Anatomie_compar%C3%A9e_et_de_Pal%C3%A9ontologie._Paris.jpg

Beloff, L. (2023). Biokitsch in Art: And the Survival of the Prettiest. En M. Ryynänen, & P. Barragán, *The Changing Meaning of Kitsch: From Rejection to Acceptance* (págs. 249-262). Cham: Palgrave Macmillan.

Bogard, P. (2023). *Solastalgia. An Anthology of Emotion in a Disappearing World.* Charlottesville: University of Virginia Press.

Boyer, D. (31 de dic. de 2022). *Placa conmemorativa glaciar Okjökull.* Obtenido de Wikicommons: https://en.wikipedia.org/wiki/Okj%C3%B6kull#/media/File:Okj%C3%B6kull_glacier_commemorative_plaque_on_rock.jpg

Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham: Duke University Press.

cuantarazon.com. (4 de 6 de 2019). Obtenido de cuantarazon.com: https://m.cuantarazon.com/1102510/no-lo-veo-demasiado-practico

Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Doisneau, R. (20 de sep. de 2017). *The Surprising History (and Future) of Paperweights.* Obtenido de The Paris Review: https://www.theparisreview.org/blog/2017/09/20/the-surprising-history-of-paperweights/

Etsy. (25 de abr. de 2025). Obtenido de Pisapapeles antiguo de vidrio esmerilado de roca de Baccarat: https://www.etsy.com/es/listing/1771239692/pisapapeles-antiguo-de-vidrio-esmerilado

Greshko, M. (10 de 4 de 2023). *nationalgeographic.com.* Obtenido de Fotografías de fósiles de ámbar: https://www.nationalgeographic.es/photography/fotografias-fosiles-ambar

Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities 6*, 162.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene.* Durham: Duke University Press.

Higgins, K. (2003). Beauty and Its Kitsch Competitors. En P. Zeglin, *Beuty Matters* (pág. 87). Bloomington: Indiana University Press.

Higgins, K. (2023). Kitsch in Relation to Loss. En M. Ryynänen, & P. Barragán, *The Changing Meaning of Kitsch. From Rejection to Acceptance* (págs. 119-142). Cham: Palgrave Macmillan.

Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art.* University Park: Pannsylvania State University Press.

Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern.* Cambridge: Harvard University Press.

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el Mundo: una nueva introducción a la cultura visual.* Barcelona: Paidós.

Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nancy, J.-L. (2015). *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes.* Nueva York: Fordham University Press.

Normand, V. (2015). In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage. En H. Davis, & E. Turpin, *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (págs. 63-78). Londres: Open Humanities Press.

Oddur Sigurðsson. (8 de Dic. de 2022). *Glaciar Okjökull).* Obtenido de Wikicommons: https://en.wikipedia.org/wiki/Okj%C3%B6kull#/media/File:Ok_glacier_2003.jpg

Olalquiaga, C. (1998). *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience.* . Nueva York: Pantheon Books.

Parra, S. (15 de mayo de 2024). *Desaparece el último glaciar que quedaba en Venezuela*. Obtenido de National Geographic España: https://www.nationalgeographic.com.es/medio-ambiente/desaparece-ultimo-glaciar-que-quedaba-venezuela_22267

Ryynänen, M., & Barragán, P. (2023). *The Changing Meaning of Kitsch. From Rejection to Acceptance.* Cham: Palgrave Macmillan.

todocoleccion.net. (14 de 4 de 2014). Obtenido de Antiguo adorno para palanca de cambio de coche: https://www.todocoleccion.net/repuestos-coches-motos/antiguo-adorno-para-palanca-cambios-coche~x372664809

Tsing, A., Swanson, H., Gan , E., & Bubandt, N. (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Van Dooren, T. (2014). *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extintion.* Nueva York: Columbia University Press.

Zalasiewicz, J., Williams, M., & Crutzen, P. (2010). The New World of the Anthropocene. *Environmental Science & Technology 44*, 2229.

Zuñiga, M. (29 de marzo de 2024). *Cómo despedirse de un glaciar*. Obtenido de El Hilo: https://elhilo.audio/podcast/venezuela-glaciar-humboldt-actualizado/

Abstract: The Anthropocene is not only transforming the ways in which nature is exhibited in museums and exhibitions, but also reshaping the categories of heritage and culture, which are being displaced toward narratives that transcend the human. Faced with a horizon of mass extinctions, it is not only essential to question what should be preserved and remembered, but also to explore what narratives are being constructed in collaboration between humans and non-humans.
This paper analyzes how the loss of ecosystems has been addressed through a particular museography –one that presents planetary objects, such as seeds, crustaceans, and other species, encapsulated in devices that display life in a suspended state, such as glass or resin domes. These representations manifest one of the ways in which the aesthetic category of kitsch has been expressed, which, beyond its association with the banal, the popular, or the excessive, assumes –through its artificiality– a possible way of confronting the sense of biological and cultural loss generated by the ongoing Sixth Extinction.
Donna Haraway defines this phenomenon as a double death, a notion that gains relevance today through exhibitions that operate as symptoms of an ethos marked by melancholy. This emotional state, historically linked to kitsch, has reached a particular development in moments of crisis and the loss of a sense of purpose. For this reason, it is crucial to ask about the affects that these exhibitions are producing, especially in light of the need to construct narratives that integrate what has been lost, what can still be saved, and the possible worlds that can still be imagined.

Keywords: Anthropocene - Kitsch - Melancholy - Posthuman narratives - Planetary representations

Resumo: O Antropoceno não está mudando apenas as formas como a natureza é exibida em museus e exposições, mas também as categorias de patrimônio e cultura, que estão sendo deslocadas para narrativas que transcendem o humano. Com as extinções em massa no horizonte, não é apenas essencial questionar o que deve ser preservado e lembrado, mas também explorar quais narrativas são construídas em colaboração entre humanos e não humanos.
Este artigo analisa como a perda de ecossistemas tem sido abordada a partir de uma museografia específica, que apresenta objetos planetários, como sementes, crustáceos e outras espécies, encapsulados em dispositivos que mostram a vida em um estado suspenso, como faróis de vidro ou resina. Essas representações se manifestam sob uma das formas de expressão da categoria estética do kitsch, que, além de sua associação com o banal, popular ou excessivo, assume, a partir de sua artificialidade, uma possível forma de enfrentamento da sensação de perda biológica e cultural gerada pela Sexta Extinção em curso.
Donna Haraway define esse fenômeno como uma morte dupla, uma noção que adquire relevância hoje por meio de exposições que funcionam como sintomas de um ethos marcado pela melancolia. Esse estado emocional, historicamente ligado ao kitsch, alcançou um desenvolvimento especial em momentos de crise e perda de um senso de propósito.

Portanto, é crucial perguntar sobre os efeitos que essas exposições estão produzindo, especialmente diante da necessidade de construir narrativas que integrem o que foi perdido, o que ainda pode ser salvo e os mundos possíveis que ainda podem ser imaginados.

Palavras-chave: Antropoceno - Kitsch - Melancolia - Narrativas pós-humanas - Representações planetárias