

Hacia una historia postnatural del Arte De la pintura de paisaje al Bioarte

Daniel López del Rincón⁽¹⁾
Universidad de Barcelona (España)

Resumen: Este texto propone una lectura de las relaciones entre arte y naturaleza a partir del concepto de postnaturaleza. La postnaturaleza se entiende aquí como un enfoque crítico destinado a cuestionar la aparente naturalidad de la “Naturaleza”, evidenciando su carácter histórico, cultural y político. Frente a las definiciones invisibilizantes de las interrelaciones naturoculturales, lo natural se presenta como un espacio de mediaciones tecnológicas, discursos ideológicos e imaginarios artísticos. Desde este enfoque, la historia del arte aparece como un espacio decisivo para comprender cómo las imágenes han participado en la construcción de lo natural, al tiempo que pueden contribuir a desestabilizarlo. Los casos analizados, en forma de cata histórica muestran cómo el arte ha naturalizado visualmente procesos industriales, tecnológicos y políticos, pero también cómo puede generar contraimaginarios que revelen la densidad postnatural de nuestras formas de ver. En este sentido, se concibe la obra artística desde una dimensión pasiva o meramente representacional, sino como agente participante en la construcción de los regímenes de sensibilidad que organizan nuestra relación con lo vivo y el mundo. Lejos de reducir la postnaturaleza a un diagnóstico de crisis, este capítulo subraya su potencial como marco de imaginación crítica. El arte y la cultura visual, por un lado, y la teoría y la historia del arte, por el otro, devienen herramientas para activar nuevos imaginarios estéticos, capaces de desnaturalizar la mirada y abrir posibilidades para repensar nuestras formas de habitar el mundo.

Palabras clave: Postnaturaleza - Historia del arte - Imaginarios estéticos - Sensibilidad - Contraimaginarios

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 59-60]

⁽¹⁾ **Daniel López del Rincón** es Doctor en Historia del Arte y profesor en la Universidad de Barcelona. Dirige el grupo de investigación TIEMPHA y ha sido investigador principal de diversos proyectos de investigación, entre ellos TEIDE (*Temporalidades de Emergencia. Imaginarios, Diagnósticos y Ecologías*) y, actualmente, ITACA (*Imaginarios del Tecnocono en el Arte y la Cultura Visual*). Su trabajo conecta la Historia del Arte con el contexto de relaciones arte, biología y tecnociencia. Ha publicado libros como *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología* (Akal, 2015), *Naturalezas mutantes* (Sans Soleil, 2017), y *Entre Ruinas* (Sans Soleil, 2025) y ha comisariado diversas exposiciones, entre ellas, *Postnature. The Future is Present* (Ars Electronica, 2019).

Introducción

Situar las relaciones entre Arte y Naturaleza

Toda obra de arte es contemporánea, del mismo modo que toda práctica de la historia del arte lo es. Toda narración sobre el pasado se escribe desde un presente, desde unos marcos conceptuales y materiales que no pueden ser ignorados. La historia del arte no es la excepción: también ella está atravesada por las urgencias y sensibilidades de nuestro tiempo. Este capítulo se propone, precisamente, ensayar el tejido de algunos mimbres para una historia situada de las relaciones entre arte y naturaleza.

La aproximación que aquí se plantea combina dos enfoques. En primer lugar, un enfoque ecocrítico y, si se quiere, antropocénico, en tanto que toda conceptualización de la naturaleza debe hoy situarse en el horizonte del Antropoceno, esa hipótesis geológica y cultural que enfatiza el impacto humano en los sistemas planetarios y a la dimensión ambiental de lo humano. En segundo lugar, un enfoque biotecnológico, que atiende a la creciente manipulación de lo vivo en el nivel molecular y genético, así como a las transformaciones sociales, políticas y estéticas que este hecho conlleva. Es desde este doble enfoque que entendemos la producción artística como un espacio privilegiado para interrogar representaciones, imaginarios y afectos vinculados a la crisis ecológica y los nuevos regímenes de la naturaleza.

La hipótesis que guía estas páginas es sencilla: la naturaleza es uno de los conceptos menos naturales que existen. En otras palabras: la “naturaleza” es uno de los conceptos más antropocéntricos que hemos producido. En su nombre se han naturalizado jerarquías, se han establecido límites entre lo humano y lo no humano, se han promovido relaciones con el mundo y sus habitantes, se han designado como “*contra natura*” determinados modos de existencia que desbordaban la norma, etc. En este sentido, un trabajo crítico pasa necesariamente por cuestionar la naturalidad de la naturaleza.

Bruno Latour, uno de los autores fundamentales en este debate, ha insistido en que lo que llamamos “naturaleza” no es más que una versión de una relación entre naturaleza cultura, precisamente una en la que se invisibiliza esa misma relación (Latour, 2017: 50-54). La “Naturaleza” –conviene escribirla entre comillas– funciona como un dispositivo que enmascara su propia historicidad y su carácter construido, ocultando los intereses, los valores normativos y las operaciones ideológicas que la sostienen. Lo natural, más que designar un conjunto de realidades autónomas, funciona como un operador discursivo: reparte carnés ontológicos, decide qué pertenece al dominio de lo aceptable y qué queda relegado a la monstruosidad o a la anormalidad.

Es desde aquí que se introduce el término postnaturaleza. Más que nombrar una nueva etapa histórica, la postnaturaleza opera como una táctica crítica. Su propósito es desestabilizar el sentido común de lo natural, cuestionar la idea de que lo natural es aquello que simplemente “está ahí” y, en su lugar, abrir un espacio para pensar la complejidad de las relaciones naturo-culturales contemporáneas. Postnaturaleza designa tanto un modo de lectura como un marco conceptual: invita a revisar críticamente los imaginarios heredados y, a la vez, a explorar las nuevas configuraciones que emergen en un mundo atravesado por la biotecnología, por la crisis ecológica y por los debates que desafían la normatividad de lo natural.

En este sentido, la historia del arte se revela como un terreno fértil para aplicar la perspectiva postnatural. Sus imágenes, relatos y prácticas han sido agentes decisivos en la construcción de lo natural a lo largo de los siglos, y también pueden contribuir a desarmar, desplazar y reimaginar esas construcciones. El tránsito que aquí se propone –de la pintura de paisaje al bioarte– no busca narrar una evolución lineal, sino mostrar cómo los imaginarios artísticos han codificado y problematizado, cada vez de manera distinta, aquello que llamamos naturaleza.

Dimensiones de la postnaturaleza: qué, cómo, entre, cuándo

La postnaturaleza es un término que, desde sus primeras apariciones a finales del siglo XX, ha funcionado como un concepto-paraguas. Bajo su amplitud caben preocupaciones muy diversas: la crítica a los modos de conocer y representar la realidad –desde el cuestionamiento de la autoridad de la ciencia hasta la reivindicación de la ficción especulativa–, la reformulación de lo identitario –de lo humano a lo multiespecie– y, de manera decisiva, el examen de las alianzas y tensiones que surgen en un mundo cada vez más atravesado por los desarrollos tecnocientíficos. En su recorrido histórico, la postnaturaleza ha pasado de ser un diagnóstico crítico a consolidarse como una táctica de pensamiento con vocación militante: no tanto definir lo que la naturaleza “es”, sino problematizar lo que hace, cómo opera y qué oculta.

Este carácter múltiple puede ordenarse, a modo de mapa conceptual, en torno a cuatro dimensiones.

La primera dimensión remite al *qué*, al objeto mismo: *¿qué designa la postnaturaleza?* A grandes rasgos, apunta a una naturaleza ya siempre atravesada por lo humano. Lejos de ser un afuera intocado, la naturaleza aparece como un tejido de relaciones, manipulaciones e intervenciones. No hay perros “naturales” sin siglos de cría selectiva; no hay minerales como la trinitita sin el estallido nuclear; no hay semillas sin cadenas de domesticación, patentes y transgénicos. Lo postnatural es, en este sentido, un recordatorio de que todo lo natural está ya tecnológicamente mediado y culturalmente codificado.

La segunda dimensión remite al *cómo*, en tanto que la postnaturaleza busca desvelar la naturaleza como un procedimiento político con consecuencias ontológicas: naturalizar. Como advirtió Williams, la historia de la naturaleza es también una historia ideológica, cargada de valores y jerarquías. Decir que algo es “natural” implica, muchas veces, validarlo como inevitable o verdadero. De igual modo, la etiqueta de “contra natura” ha servido para marginar, excluir y patologizar, del mismo modo que determinades categorías de otredad se han construido desde la narrativa que quiebran la armonía a las normas de la naturaleza. En este sentido, lo natural tiene la capacidad de repartir carnets ontológicos: distribuye permisos de existencia, decide quién entra y quién queda fuera del dominio de lo legítimo. Lo postnatural, en cambio, se propone *descajanegrizar* estas operaciones inscritas en la designación de lo natural.

La tercera dimensión se juega en el *entre*, el espacio de las relaciones. Lo postnatural no sustituye “naturaleza” por “cultura”, ni busca reforzar sus fronteras como, de hecho, sí

hacen las definiciones (profundamente humanas y antropocéntricas) que se hacen de la naturaleza, como algo autónomo e independiente. Entendiendo las interrelaciones que existen entre naturaleza y cultura, a nivel discursivo, pero también material, desde el punto de vista del Antropoceno, pero también desde la comprensión del *continuum* que afecta a naturaleza y cultura, la postnaturaleza más bien invita a habitar el entre, ese territorio donde las categorías se entrelazan y contaminan. Se trata de pensar las relaciones más que las esencias: los ensamblajes entre especies, los circuitos de materiales, los vínculos entre organismos y tecnologías. En este sentido, lo postnatural conecta con enfoques de los nuevos materialismos, el pensamiento multiespecie y el giro postantropocéntrico: todos ellos insisten en que lo humano no puede pensarse separado de lo no humano, sino solo desde las redes de interdependencia que los constituyen.

Por último, todo ello, atañe a la dimensión temporal: al cuándo. No tanto porque lo postnatural anuncie una nueva época, sino porque pone fin a una cierta concepción de la naturaleza. El prefijo *post-* no clausura, sino que abre una etapa crítica: sitúa a la “naturaleza” entre comillas y la coloca bajo sospecha. Por ello es pertinente un enfoque histórico, que atienda a la historicidad de la naturaleza y al estudio y comprensión de los valores y construcciones que la han ido determinando analizando, en el caso, de la Historia del Arte, los imaginarios que han participado de estas definiciones, sosteniendo determinadas formas de relación naturoculturales. La postnaturaleza reconoce que lo natural es un palimpsesto, una superficie sobreescrita donde conviven estratos históricos diversos: del jardín renacentista a la plantación colonial, del parque nacional a la reserva genética, del bosque amazónico al surgimiento de la trinitita, de la actividad en la red y la IA y sus impactos ambientales. Lo postnatural busca leer ese archivo en movimiento.

En definitiva, el éxito del término radica en su resistencia a una definición cerrada. La postnaturaleza opera como un marco de discusión problematizador, más que como un punto de llegada. Su fuerza reside en sostener abierto el debate, generando conexiones transversales entre disciplinas y alimentándose de los episodios críticos de las primeras décadas del siglo XXI: crisis ecológicas, guerras energéticas, pandemias, biotecnologías. En todos estos escenarios, la “naturaleza” ya no aparece como un telón de fondo pasivo, sino como un terreno conflictivo donde se juegan disputas ontológicas, políticas y estéticas.

Tres catas históricas

Naturaleza, paisaje y revolución industrial en el Siglo XIX

La pintura de paisaje del siglo XIX, surgida al calor de un hito significativo en el Antropoceno, como es el desarrollo de la Revolución industrial, ofrece un primer terreno donde observar el modo en que lo natural está atravesado por lo cultural, lo tecnológico y lo político y cómo ello se encripta en las representaciones naturales por excelencia de ese siglo: la pintura de paisaje. No deja de ser sintomático que lo que la Historia del Arte canónica entiende como el siglo de la pintura de paisaje (con el advenimiento de la escuela francesa de paisaje, de la Escuela de Barbizon al Impresionismo, pero también del paisaje inglés de Turner y Constable, por citar las dos escuelas más canónicas) y, por tanto, el de una

eclosión de los imaginarios de la naturaleza sea a su vez un siglo tan industrial y urbano, siendo de hecho este tipo de arte promovido y consumido desde este contexto urbano e industrial (París y Londres) que es, de hecho, el motor capitalista que está promoviendo, precisamente, las migraciones del campo a la ciudad y las consiguientes transformaciones de lo rural.

Es por ello por lo que puede afirmarse que la pintura de paisaje está íntimamente relacionada con la conciencia de la pérdida (Valverde, 2017). Por no hablar de que estamos en el siglo del colonialismo e imperialismo, valores no exentos del modo en que se están conquistando tierras en el Nuevo Mundo (Mitchell, 1992). La pintura de paisaje no es ajena a todos estos procesos, aunque a veces su trabajo sea naturalizarlos y, con ello, invisibilizarlos.

Incluso las obras que hoy consideramos epítomes de la belleza naturalizada, como el impresionismo, muestran un interés profundo por la mediación tecnológica de la percepción. Nicolas Mirzoeff se ha fijado, de hecho en la obra de Claude Monet, *Descargando carbón* (1875), para analizar este proceso. En esta obra Monet transforma así el movimiento visual captado desde su tren –una anticipación del lenguaje cinematográfico– en un cuadro inmóvil que, simultáneamente, revela la mediación de la experiencia industrial y urbana sobre la percepción de la naturaleza. La dimensión postnatural de esta obra se hace evidente cuando se considera que la estética del Antropoceno –en este caso temprano, como “estética moderna”– emerge como un suplemento no intencional de la estética imperial. Mirzoeff lo describe con claridad:

The degradation of the air is seen as natural, right, and hence aesthetic, a key step in any visuality: it produces an anaesthetic to the actual physical conditions. The Anthropocene is so built in to our senses that it determines our perceptions, hence it is aesthetic. Just as with *Impression* a few years earlier, *Unloading Coal* is constructed from an unusual midair viewpoint... (Mirzoeff, 2014: 223)¹.

La obra de Monet, y en general la pintura impresionista, contribuye así a naturalizar visualmente el impacto industrial, integrándolo en la percepción estética de lo que consideramos bello. En este sentido, el arte funciona como cómplice en la construcción de imaginarios que anestesian la experiencia del Antropoceno. Sin embargo, la misma sensibilidad artística puede desplegarse en sentido contrario, generando contra-imaginarios que visibilicen los procesos que normalmente quedan ocultos, revelando la densidad de las relaciones naturo-culturales y el carácter postnatural de lo que, en apariencia, sería solo naturaleza.

Por otra parte, la elección de paisajes industriales o urbanos dentro de los centros del poder imperial –París, Londres, Nueva York– no es anecdótica. Mirzoeff subraya que estas ciudades fueron responsables centrales de los cambios climáticos asociados a la industrialización:

The examples here from the three major Western global cities of imperial capital –Paris, London, and New York– are deliberately mainstream choices to reinforce my claim that this aesthetics is a central modern experience... Britain launched the Industrial Revolution... France, the world's leading imperial power until decolonization... The United States continues to lead the world in per capita carbon emissions..." (Mirzoeff, 2014: 223)².

Desde la perspectiva postnatural, la pintura de paisaje del XIX (aunque también se podrían extender gran parte de sus argumentos a lecturas de otras escuelas de paisaje o, incluso, a algunas intervenciones mainstream del *Land Art* y, paradigmáticamente, del *Earth Art* estadounidense) no solo refleja la naturaleza sino que la articula en un sistema de relaciones socioeconómicas, tecnológicas y políticas. Así, incluso las imágenes más "puras" del paisaje naturalizado están atravesadas por lo humano, anticipando el reconocimiento contemporáneo de que la naturaleza es siempre una construcción cultural, mediada por tecnologías, ideologías y prácticas sociales.

Tecnoceno y bioartes en la segunda mitad del Siglo XX

La segunda mitad del siglo XX es un período en el que los procesos de tecnificación de la vida se intensifican, ampliando radicalmente el campo de lo postnatural en términos materiales y redefiniendo lo que entendemos por naturaleza. Este proceso puede conceptualizarse como Tecnoceno (Costa, 2021), un término que describe la complejidad, amplitud y alcance de las transformaciones provocadas por desarrollos tecnológicos de alta intensidad: desde la energía nuclear hasta la biotecnología, pasando por las tecnologías de la información y la comunicación.

Propuesto inicialmente de manera tentativa por Peter Sloterdijk (Sloterdijk, 2015) y Jean-Luc Nancy (Nancy, 2015), y desarrollado con mayor profundidad por Hermínio Martins (Martins, 2018), el término se consolida como diagnóstico crítico y como vector de propuestas en el trabajo de Flavia Costa, especialmente en publicaciones como *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*, así como en la plataforma TecnocenoLab. Costa define el Tecnoceno como

"la época en la que, mediante la puesta en marcha de tecnologías de alta complejidad y altísimo riesgo, dejamos huellas en el mundo que exponen no solo a las poblaciones de hoy, sino a las generaciones futuras, de nuestra especie y de otras especies, en los próximos milenios" (Costa, 2021: 9).

Esta definición enfatiza dos dimensiones cruciales: la responsabilidad compartida que implica el "nosotros" contemporáneo, y la escala de los impactos, que abarca desde los organismos individuales hasta el planeta entero y a lo largo de milenios.

El Tecnoceno no puede comprenderse sin la noción de biopolítica, entendida como la extensión del biopoder a niveles más allá del cuerpo individual. Tal como argumenta Costa, los procesos tecnológicos y biopolíticos se entrelazan: la modernidad es la época en que

confluyen dos tendencias fundamentales –la tecnificación y la politización de la vida–, extendiendo el control y la intervención desde lo molecular hasta lo planetario. (Costa, 2021: 24). El cuerpo sigue siendo objeto del biopoder, pero ahora se ve atravesado por la ingeniería genética, la manipulación de organismos y la tecnificación de los ecosistemas. Esta integración de lo tecnológico en lo biológico constituye un terreno clave para el desarrollo de prácticas artísticas que operan en el límite de lo postnatural.

Paralelamente, la incorporación del paradigma informacional a la biología inaugura lo que algunos llaman la era biogenética. A partir de los años setenta, la práctica de la ADN recombinante permite no solo conceptualizar la biología en términos de información, sino intervenirla activamente. La revolución genética que se desencadena transforma la relación entre arte, ciencia y sociedad, dando lugar a lo que más tarde se conocerá como arte genético, una rama del bioarte que experimenta con la vida misma como material creativo. Este ámbito incluye artistas tan diversos como Salvador Dalí, Kevin Clarke o Eduardo Kac, quienes exploran la interfase entre genética, estética y significado cultural.

A partir del cambio de siglo, emergen prácticas críticas dentro del arte genético que problematizan explícitamente la biotecnología y la gestión de la vida como información. Entre ellas destacan el Critical Art Ensemble, Natalie Jeremijenko y, de manera central para este análisis, Heather Dewey-Hagborg. Su obra *Stranger Visions* (2012-13) ejemplifica una de las complejidades del tecnoceno por lo que respecta a la tecnificación de la vida a un nivel molecular, en este caso, en la era genética: la artista recolecta objetos cotidianos –colillas, chicles, cabellos– susceptibles de contener material genético, y a partir de ellos genera retratos impresos en 3D basados en la secuenciación y fenotipificación del ADN. Unos retratos hiperrealistas cuyo origen es la conversión de información genética en características visibles como color de piel u ojos.

Esta práctica sitúa al arte en el centro de la reflexión biopolítica: el control, la vigilancia y la construcción de identidad se manifiestan no solo en los discursos sino en la propia materialidad de la vida biológica. La postnaturalidad, en este contexto, alcanza lo micro, llegando a la escala molecular, y evidencia cómo lo natural ya no puede concebirse como un dominio autónomo, sino como un entrelazado de lo humano, lo tecnológico y lo biológico. La expansión del campo de batalla biopolítico, desde lo molecular hasta lo planetario, abre un espacio crítico para que el arte explore, revele y cuestione estas transformaciones. Lo biotecnológico se convierte en un dispositivo postnatural, capaz de hacer visibles las tensiones entre identidad, información, control y materialidad biológica, anticipando reflexiones sobre los impactos de la tecnociencia y preparando el terreno para abordar, en la siguiente cata, lo macro y planetario en el arte contemporáneo.

Duelos y futuros posibles

La extinción de formas de vida constituye una de las consecuencias más dramáticas del cambio climático y de los procesos antropogénicos que caracterizan nuestro tiempo. Estas “formas de vida” deben entenderse no solo como organismos, especies o individuos, sino también como modos de vida, estructuras de relación y prácticas de coexistencia que desaparecen con la erosión de sus contextos. Vivimos en un mundo marcado por la pérdida,

un mundo en duelo. Como observa Emanuele Coccia, “todo organismo es la invención de una manera de hacer mundo” (Coccia, 2017: 47); su desaparición implica, por tanto, la pérdida de cosmogonías enteras, de archivos de conocimientos sobre formas de estar, relacionarse y hacer mundo, que podrían constituir alternativas a los modos humanos, ya probadamente catastróficos.

El duelo se configura como un espacio crítico para la reflexión y la acción en tiempos de crisis ecológica. Este no solo permite reconocer la pérdida, sino también activarla, dando lugar a nuevas prácticas de memoria y responsabilidad. Tal como lo desarrolla Anna Tsing en *La seta del fin del mundo* (Tsing, 2015) los hongos *matsutake* se convierten en una figura ontoepistemológica que encarna la posibilidad de habitar territorios contaminados, mostrando cómo los procesos de muerte y vida se entrelazan en el Antropoceno y ofreciendo una clave para repensar los modos de presencia en un mundo en crisis.

Dentro de esta perspectiva, los llamados duelos queer surgen como estrategias políticas y éticas. Gestados en contextos de resistencia, buscan hacer visibles identidades y formas de vida previamente invisibilizadas, activando procesos de homenaje que no se limitan a la nostalgia, sino que transforman la pérdida en acción ética. Judith Butler (2010) formula una pregunta central: *¿qué vidas merecen ser lloradas, y cuáles no?* Este cuestionamiento revela la jerarquía de valores que el excepcionalismo humano impone sobre lo viviente, determinando qué especies se preservan y cuáles desaparecen, bajo un orden naturalizado en el que el ser humano actúa como árbitro de lo viviente. Como señala Joanna Zylińska (2018), la búsqueda de soluciones de escape, como los proyectos espaciales, refleja un intento de “reset” irresponsable, en el que la extinción se trata de evitar para los humanos, pero no necesariamente para el resto de la biosfera (*Exit Man*).

En este marco, la obra de Deborah Bird Rose, *Wild Dog Dreaming. Love and Extinction*, se convierte en un referente clave para pensar la tanatopolítica contemporánea. Rose distingue entre la muerte como transformación –entendida en filosofías aborígenes como continuidad y retorno– y la muerte masiva provocada por la acción humana, que denomina *death work* (Bird Rose, 2011: 62). Esta última interrumpe la continuidad vital y genera lo que Rose llama doble muerte, un fenómeno de “ruina en cascada” que fractura la relación entre vida y muerte y destruye la memoria ecológica: “Double death is a despoiler. It smashes the relationship between life and death, fracturing a compact that has been integral to life on earth” (Bird Rose, s/f). Frente a esto, el duelo se convierte en un gesto ético de respuesta, compartido, situado y relacional, que busca restaurar vínculos entre humanos y otros seres, vivos y muertos, y sostener la posibilidad de continuidad.

La práctica artística aporta una dimensión privilegiada para experimentar, encarnar y politizar estos procesos de duelo. Una de las artistas que está trabajando el duelo planetario desde esta perspectiva es Margarida Andrade. Su obra se desarrolla fundamentalmente en el contexto del archipiélago de las Azores, profundamente marcado por la interacción entre naturaleza, especies endémicas e invasoras, y efectos del Antropoceno. Su proyecto *Não Me Esqueças* (2024-2025) articula caminatas colectivas en las que se realizan elogios fúnebres a especies y modos de vida desaparecidos, en caminatas colectivas en las que hay lugar para el homenaje, pero también para la activación de esas formas de vida desaparecidas y, a las aves, a las que el acto del duelo quiere hacer reaparecer. Andrade propone un duelo ampliado, que no se limita a la pérdida o al recuerdo pasivo, sino que

activa la memoria, trayendo el pasado al debate presente y la atención hacia lo extinguido, politizando la desaparición y generando un espacio de reflexión ética y relacional que tiene también un carácter reconstitutivo.

En conclusión, es posible repensar la extinción y la pérdida no solo como fenómenos biológicos, sino también como parte de procesos políticos, éticos y relacionales. Los duelos queer en clave ecológica permiten generar prácticas críticas y sensibles, que transforman la pérdida en un espacio de acción y memoria compartida. La obra de Andrade, acompañado, entre otros, de los aportes teóricos de Rose, Butler y Tsing, ofrece un modelo de cómo habitar la pérdida y repensar las relaciones entre humanos y no humanos en el Antropoceno.

Aperturas finales: la dimensión estética de la sensibilidad postnatural

Una parte de la relevancia que puede desempeñar la práctica artística en todo este contexto de revisión y reactivación de nuestras conversaciones en torno a la naturaleza pasa por el reconocimiento de su dimensión estética. No se trata de reducirla a un asunto de belleza, al contrario, sino precisamente de comprender la dimensión estética de la naturaleza, que reside en cómo los modos de ver, sentir e imaginar organizan nuestra relación con lo vivo y con aquello que llamamos “naturaleza”.

Baptiste Morizot, en *Maneras de estar vivo* (2020), plantea que lo que solemos nombrar como crisis ecológica es, en realidad, una crisis de la sensibilidad:

“más que una crisis de las sociedades humanas por un lado, o de los seres vivos por otro, es una crisis de nuestras relaciones con los seres vivos. (...) Y la crisis de nuestras relaciones con los seres vivos es una crisis de la sensibilidad porque las relaciones que nos hemos acostumbrado a mantener con los seres vivos son relaciones con la ‘naturaleza’” (Morizot, 2020: 17-18).

Bajo esta perspectiva, el problema no reside solo en los daños materiales infligidos al entorno, sino en la manera en que el imaginario de “la naturaleza” ha empobrecido nuestra experiencia de lo viviente, reduciéndolo a un decorado.

Cuando, como afirma Morizot, la “naturaleza se desnaturaliza” y deja de ser un fondo uniforme, se revela un mundo plural, desbordante, multispecie. Esa apertura es también una terapia para una modernidad que tendió a reducir a sus “otros” –humanos y no humanos– a minorías. Del mismo modo, Estelle Zhong Mengual insiste en que la crisis que atravesamos debe comprenderse como una transformación de nuestra capacidad de percibir, imaginar y experimentar lo viviente (Zhong Mengual, 2021). La estética, entendida como un régimen de sensibilidad y de representación, se convierte así en un terreno fundamental para la comprensión de la naturaleza hoy.

De ahí que el arte y la cultura visual resulten igualmente centrales: no solo porque reflejan estos imaginarios, sino porque pueden intervenir en ellos. Entender la crisis de la sensibilidad como una crisis de los imaginarios de la naturaleza sitúa al arte en un lugar estraté-

gico: como posibilidad de abrir otras formas de relación con lo viviente, de ensayar otros modos de percepción y de activar relatos que no repitan las mismas jerarquías.

Este diagnóstico se complejiza si consideramos lo señalado por Nicolas Mirzoeff (2014) y el modo en que la modernidad, dice, ha integrado el Antropoceno en su visualidad hasta el punto de volverlo estético, naturalizándolo y con ello. En este gesto se produce una peligrosa “an-estesia”: una neutralización de la sensibilidad frente a las transformaciones materiales del mundo. La patrimonialización de paisajes degradados, la espectacularización de catástrofes o la estetización de los restos industriales son ejemplos de cómo el imaginario moderno ha asimilado la postnaturaleza como una forma más de lo visible.

Frente a este riesgo, la práctica artística y crítica contemporánea tiene la tarea de desnaturalizar la visualidad postnatural. No se trata de negar su dimensión estética, sino de radicalizarla: hacer evidente cómo lo que vemos está atravesado por relaciones de poder, por regímenes de representación y por construcciones históricas que nos han enseñado a percibir de cierto modo lo natural. El arte puede operar entonces como un laboratorio de contravisualidad, un lugar desde donde experimentar modos alternativos de sensibilidad y abrir la posibilidad de que la postnaturaleza no sea solo un diagnóstico, sino también un espacio de imaginación activa.

En este sentido, la relevancia de la postnaturaleza desde el arte no reside únicamente en representar sus transformaciones, sino en producir imaginarios críticos capaces de espesar la sensibilidad, interrogar los códigos que nos hacen ver y sentir lo vivo, y sostener la apertura hacia futuros donde la estética no funcione como anestesia, sino como terreno de resistencia y de invención.

Notas

1. La degradación del aire se percibe como natural, correcta y, por lo tanto, estética, un paso clave en toda la visualidad: produce un anestésico frente a las condiciones físicas reales. El Antropoceno está tan incorporado a nuestros sentidos que determina nuestras percepciones; por lo tanto, es estético. Al igual que con *Impression* unos años antes, *Unloading Coal* está construido desde un inusual punto de vista suspendido en el aire... (Mirzoeff, 2014: 223). (traducción propia).

2. Los ejemplos aquí, tomados de las tres grandes ciudades globales occidentales del capital imperial –París, Londres y Nueva York– son elecciones deliberadamente convencionales para reforzar mi afirmación de que esta estética constituye una experiencia moderna central... Gran Bretaña lanzó la Revolución Industrial... Francia, la principal potencia imperial del mundo hasta la descolonización... Estados Unidos continúa liderando el mundo en emisiones de carbono per cápita...” (Mirzoeff, 2014: 223). (traducción propia).

Referencias bibliográficas

- Bird, Rose, Deborah. (2011). *Wild Dog Dreaming. Love and Extinction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Bird Rose, Deborah. (s/f. 15 septiembre 2025) *Double Death*, Multispecies Salon. En línea: <https://www.multispecies-salon.org/double-death/>
- Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Coccia, Emmanuele. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Costa, Flavia. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
- Latour, Bruno. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Martins, Hermínio. (2018). *The Technocene: Reflections on Bodies, Minds and Markets*. Londres: Anathem Press.
- Mirzoeff, Nicolas. (2014). "Visualizing the Anthropocene", *Public Culture*, 26 (2 (73)), pp. 213–232.
- Mitchell, William J. T. (1992). *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc. (2015). "The existence of the world is always unexpected" en H. Davis y E. Turpin, E. (eds.) *Art in the Anthropocene: En counters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press.
- Morizot, Baptiste. (2020). *Maneras de estar vivo*. Madrid: Errata Naturae.
- Sloterdijk, Peter. (2015). "The Anthropocene: A Process-state at the Edge of Geohistory?", en H. Davis y E. Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene: Encounters, Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press.
- Tsing, Anna L. (2015). *The mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
- Valverde, Isabel. (2017). "Los encantos del paisaje y el malestar de la representación", en D. López del Rincón (ed.), *Naturalezas mutantes. Del Bosco al bioarte*. Vitoria: Sans Soleil.
- Zhong Mengual, Estelle. (2021). *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Arles: Actes Sud, 2021.
- Zylinska, Joanna. (2018). *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Abstract: This text proposes a reading of the relations between art and nature through the concept of postnature. Postnature is understood here as a critical approach aimed at questioning the apparent naturalness of "Nature," highlighting its historical, cultural, and political character. Against the invisibilizing definitions of nature-cultural interrelations, the natural is presented as a space of technological mediations, ideological discourses, and artistic imaginaries. From this perspective, art history emerges as a decisive field to understand how images have contributed to the construction of the natural, while also offering

ways to destabilize it. The cases analyzed, presented as historical vignettes, show how art has visually naturalized industrial, technological, and political processes, but also how it can generate counter-imaginaries that reveal the postnatural density of our ways of seeing. In this sense, the artwork is not conceived from a passive or merely representational dimension, but as an active agent in the construction of the regimes of sensibility that organize our relation with the living and with the world. Far from reducing postnature to a crisis diagnosis, this chapter underscores its potential as a framework for critical imagination. Art and visual culture, on the one hand, and theory and art history, on the other, become tools to activate new aesthetic imaginaries, capable of denaturalizing perception and opening possibilities for rethinking our ways of inhabiting the world.

Keywords: Postnature - Art history - Aesthetic imaginaries - Sensibility - Counter-imaginaries

Resumo: Este texto propõe uma leitura das relações entre arte e natureza a partir do conceito de pós-natureza. A pós-natureza é entendida, neste contexto, como um enfoque crítico voltado a questionar a aparente naturalidade da “Natureza”, evidenciando seu caráter histórico, cultural e político. Em contraposição às definições que invisibilizam as inter-relações naturoculturais, o natural é apresentado como um espaço de mediações tecnológicas, discursos ideológicos e imaginários artísticos. A partir dessa perspectiva, a história da arte emerge como um campo decisivo para compreender de que modo as imagens participaram da construção do que se entende por natural, ao mesmo tempo em que podem contribuir para sua desestabilização.

Os casos analisados, apresentados sob a forma de uma amostragem histórica, demonstram como a arte naturalizou visualmente processos industriais, tecnológicos e políticos, mas também como pode gerar contraimaginários capazes de revelar a densidade pós-natural de nossos modos de ver. Nesse sentido, a obra artística não é concebida a partir de uma dimensão passiva ou meramente representacional, mas como um agente participante na constituição dos regimes de sensibilidade que organizam nossa relação com o vivo e com o mundo. Longe de reduzir a pós-natureza a um diagnóstico de crise, este capítulo destaca seu potencial como marco de imaginação crítica. A arte e a cultura visual, por um lado, e a teoria e a História da Arte, por outro, configuram-se como ferramentas para ativar novos imaginários estéticos, capazes de desnaturalizar o olhar e abrir possibilidades para repensar nossas formas de habitar o mundo.

Palavras-chave: Pós-natureza - História da Arte - Imaginários Estéticos - Sensibilidade - Contraimaginários
