

Tramas y post-paisajes ensamblados

La obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza

Julia González Narvarte¹

Resumen

En este artículo me aproximaré a la obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza indagando sobre los posibles significados y afectos que se desprenden de su abordaje del paisaje desde la materialidad textil: ¿qué relaciones se entablan entre cuerpos y territorios, entre sus componentes orgánicos e inorgánicos? Propongo pensar sus piezas textiles dentro de las concepciones de “ensamble”, “trance” y “post-paisaje” de Jens Andermann (2008; 2018), en tanto nociones que permiten pensar la mediación afectiva que existe entre imágenes y ambiente.

Palabras clave: Ana Teresa Barboza, arte textil, naturaleza, paisaje, ensamble, post-paisaje

Assembled wefts and post-landscapes

The work of the Peruvian textile artist Ana Teresa Barboza

Abstract

In this article I will approach the work of the Peruvian textile artist Ana Teresa Barboza, inquiring about the possible meanings and affects that emerge from her approach to landscape from textile materiality: what relationships are established between bodies and territories, between its organic and inorganic components? I propose to think about the works of Ana Teresa Barboza within Jens

¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

juliagonzaleznarvarte@gmail.com

Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Escribe y codirige *Revista Encuadra*, una publicación digital sobre cultura visual. Es miembro de SEGAP, seminario permanente sobre género, afectos y política. Actualmente investiga sobre espacialidades extractivas y nuevas alianzas en el cine latinoamericano contemporáneo a partir de la crisis del Antropoceno.

Fecha de recepción: 20/03/2023 – Fecha de aceptación: 25/08/2023



CÓMO CITAR: Julia González NAVARTE. “Tramas y post-paisajes ensamblados. La obra de la artista textil peruana Ana Teresa Barboza”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 16, otoño, ISSN 2314-2022, pp. 24-37.

Andermann's (2008, 2018) conceptions of "assembly", "trance" and "post-landscape", as concepts that allow us to think about the affective mediation between images and environment.

Keywords: Ana Teresa Barboza, textile art, nature, landscape, assembly, post-landscape

Introducción

“Dar su espacio poético a un objeto es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o mejor dicho, es seguir la expansión de su espacio íntimo.”

Gastón Bachelard (2022)

En los últimos años ha habido una gran expansión y vigencia del arte textil en la ciudad de Buenos Aires. Diversos espacios de exhibición han incorporado a sus programaciones muestras de artistas que trabajan con este medio a partir de distintas técnicas y tradiciones, lo que se suma a su fuerte presencia en espacios exclusivos como el Centro Argentino de Arte Textil y el Salón de Arte Textil del Museo de Arte Popular José Hernández.

Dos ejemplos de esta presencia fueron las exhibiciones temporales que sucedieron simultáneamente en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) durante la primera mitad del 2022: *Aó: episodios textiles de las artes en el Paraguay*, una muestra plural que reunía la obra de distintos artistas textiles paraguayos, y *Destejer las piedras*, que involucraba los proyectos llevados a cabo durante los últimos años por la artista peruana Ana Teresa Barboza (Lima, 1981), en los que trabajó sobre los paisajes andinos y costeros de Perú. Me interesa analizar algunas de las obras que estuvieron presentes en esta última, teniendo en cuenta el modo en que configuran una manera específica de abordar el paisaje, atenta a la forma y a la materialidad de los elementos que la componen y al proceso del trabajo textil, particularmente del tejido y el bordado.

Veremos que en las piezas de esta artista la noción de paisaje se aleja de su concepción tradicional decimonónica como género pictórico y fotográfico en el que la protagonista era generalmente la “naturaleza”. Presentada como dócil o indomable, esta aparecía distanciada para la contemplación y sometida a la voluntad del sujeto omnipotente y portador de la mirada que era el hombre moderno occidental. El surgimiento de este género pictórico en Occidente tiene su correlato en el auge del período industrial-colonial y en la moderna epistemología dualista que separa naturaleza de cultura. En el campo de las ciencias naturales y de las humanidades, este periodo ha sido abordado como posible inicio del llamado Antropoceno, una nueva era geológica (Crutzen y Stoermer, 2000; Danowski y Viveiros de Castro, 2019) caracterizada por el impacto irreversible de las actividades humanas sobre el planeta Tierra.²

² En lo concreto, los indicios de esta nueva era se manifiestan en el aumento de las emisiones de carbono a la atmósfera (con la inmediata consecuencia del aumento de la temperatura global), la sexta extinción masiva, la deforestación y el avance de la barrera agropecuaria, la explotación irrestricta de los recursos naturales por parte del extractivismo, entre muchas otras catástrofes.

De acuerdo con aquella mirada moderna y dualista característica del período industrial –y pregnante hoy en día–, el mundo/naturaleza era objetivado y separado de la cultura, mientras el sujeto se espiritualiza al tiempo que se elimina la relación que media entre ambos (Andermann, 2018). De esta manera, “la noción más canónica de “paisaje” supone considerar la subjetividad y la mirada del sujeto que recorta un paisaje de un entorno natural” (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019, p. 17).

La materialidad misma de los medios de representación en los que se desarrolló el paisajismo en su vertiente más realista/naturalista –pintura y fotografía– se liga a esta concepción dualista y objetivante, dado que la búsqueda de una representación fiel al referente ofrecía una imagen en tanto *ventana abierta al mundo*, en pos de una pretendida transparencia que anulaba la opacidad del medio de representación. El dispositivo, en este caso, no se ponía en evidencia, sino que su carácter mediador se ocultaba –lo que se agudiza con la fuerza indicial de la imagen fotográfica– en favor de la primacía del referente (la naturaleza).

En las antípodas de esta concepción dualista, sugiero que el paisajismo en el arte textil, y sobre todo en la obra de Ana Teresa Barboza, se revela como un dispositivo opaco de representación del paisaje, que nos permite entenderlo en tanto mediador de nuestra relación con el espacio y particularmente con la naturaleza. Como veremos, en su obra, la opacidad de la mediación es subrayada por diversos aspectos formales: en sus tejidos y bordados, los patrones formales conviven con los *accidentes* de la superficie, grumos y defectos de las puntadas e hilos; los bordes se presentan irregulares y en suspensión, y aparece una gran heterogeneidad y ensamblaje de técnicas y materiales. Al incorporar en las obras los materiales provenientes de los propios sitios retratados, se pone en evidencia la mediación material del dispositivo representacional y se produce una nueva mirada sobre la naturaleza en la que esta toma una posición materialmente activa y es revestida de un carácter agente. Deja de ser así aquel sitio objetivado por la mirada dicotómica moderna, que la entendía como mero reservorio y proveedor de recursos a ser extraídos o, en el mejor de los casos, como recodo de inspiración romántica e idealizada para el artista.

En *Tierras en trance* (2018), Jens Andermann compone una noción de trance retomando el análisis que Gilles Deleuze hace del cine de Glauber Rocha, y la entiende como una forma de composición o imaginación estética que permite descubrir una relación no colonial, objetivante o extractiva con respecto al ambiente –o, más ampliamente, con lo no-humano–. Asimismo, la idea de trance puede entenderse como posibilidad de experimentación de una temporalidad no lineal y progresiva, como un sometimiento corporal a un tiempo alternativo que involucra el quehacer artesanal en sus dimensiones corporales y afectivas. Ligado a este concepto, el autor proponía en 2008 la noción de “ensamble” para pensar la relación de los sujetos con el ambiente. Dice Andermann:

Al quitársele de esta manera al paisaje su exterioridad objetivante de imagen, lo que emerge es un entorno que se transforma en ensamble gracias a la auto-inmersión por parte de un público que, al negársele la opción de distancia contemplativa, debe recuperar (o inventarse) una habilidad multisensorial, entrando en relaciones prácticas de uso e interacción con el ambiente. (2008, p. 4)

En la obra de Barboza, tanto el concepto de trance como el de ensamble pueden ser entendidos desde la propia materialidad y confección visual. Nos encontramos entonces con obras de composición compleja en las que se ensamblan, como en un cuerpo cyborg, elementos de diversas procedencias: minerales, fibras y tintes vegetales, pelo animal y, en algunos casos, múltiples manos artesanas que se unen para tejer colectivamente. Esta incorporación en sus obras de materiales orgánicos e inorgánicos pertenecientes a distintos universos de la naturaleza subraya la potencia vibrante y agente (Bennet, 2010) de la materia a partir de su propio exceso, de la variación de sus volúmenes, densidades, texturas y temperaturas, a la vez que erosiona los límites entre materialidad y representación. Por otro lado, esta agencia de lo material permite pensar en las distintas temporalidades que se ensamblan en cada obra: una escultura de piedra e hilos se configura como extracto, fragmento de una temporalidad geológica que, como el “trance”, permite pensar un tiempo alternativo al lineal y acelerado: vemos las capas interiores de la piedra, indicios silenciosos de su proceso de formación mineral. Los tapices inacabados también dejan ver las huellas de una temporalidad en suspensión, una cronología en trance entre lo acabado y lo inacabado, lo abierto y lo cerrado, lo natural y lo tecnológico.

Por otra parte, si durante la modernidad la naturaleza se mostraba casi imperturbable, eterna e igual a sí misma, en la obra de Barboza, por el contrario, lo que vemos son paisajes móviles y dinámicos que mutan al ritmo en que mutan los propios territorios. Los espacios predilectos sobre los que la artista trabaja son los humedales: sitios costeros y territorios acuosos, ecosistemas biodiversos, dinámicos y mutantes, que incorporan en su forma la fluidez del agua. Si el capitalismo extractivista avanza y despoja de manera acelerada a la naturaleza por considerarla fuente de recursos, Barboza convoca a la materia de esos paisajes a hablar en sus tonos, sus ritmos y su vibración vital.

Primeras puntadas...

La muestra *Tejer las piedras*, que se presentó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires entre abril y agosto del 2022, incluyó poco más de una decena de obras pertenecientes a proyectos realizados durante los últimos años por Barboza y contó con la curaduría de Verónica Rossi. La exhibición se des-

plegaba en la primera sala del museo, a pocos metros del hall de entrada, en un espacio que destacaba la triple altura de la sala y en la que se podía observar suspendido en el aire un tapiz tejido en telar que mostraba algunas líneas hidrográficas y estratigráficas del paisaje peruano imaginado por la artista. Se trataba de la obra *Quebradas que forman redes* (2022), una pieza concebida especialmente para esta exhibición.

Los espectadores debíamos descender hacia esta sala, donde finalmente podíamos transitar entre obras de distintas características: algunas cuyo volumen y posición permitían ser rodeadas, y otras más prestas a la contemplación que colgaban de las paredes respetando el tradicional montaje de las obras pictóricas. Sin embargo, en estas últimas algo comenzaba a friccionar la noción de paisaje: si el paisaje pictórico suele ser una “ventana abierta al mundo”, donde dicho mundo/naturaleza es *contenido* dentro de unos marcos específicos, aquí ese mundo/naturaleza hacía el movimiento inverso, donde su exceso de materialidad sobresalía y desbordaba los supuestos marcos a través de las texturas, volúmenes y densidades de los materiales y sus combinaciones.

Las fibras de una imagen

En el año 2017, Barboza trabajó en un proyecto colectivo llamado *Destejer la imagen*, junto con el arquitecto Rafael Freyre. De esta colaboración surgió, entre otras, la pieza *Canastas unidas*, en la que Barboza y Freyre diseñaron y los hermanos –tejedores especialistas en cestería– Samuel, Eber y David Goicochea –oriundos de Cajamarca, al norte de Perú– fueron los encargados de la confección. Se trata de una pieza realizada íntegramente en fibras vegetales de junco extraído de Huacho, y en ella se unen seis canastas en formas fluidas e irregulares. Este material que las compone se extrae de zonas húmedas de agua dulce, y su tejido artesanal está ligado a prácticas que se han transmitido de generación en generación.

De una superficie tejida de base plana, como si se tratara de una laguna de juncos, brotan tridimensionalmente seis canastas, unas completamente acabadas y definidas y otras que parecen estar en proceso. Estas se presentan en distintos tamaños, volúmenes y disposiciones y, a pesar de la resistencia del entramado, manifiestan una suerte de potencia dinámica y kinética: algunas están recostadas en distintos ángulos, como si unas manos invisibles las movieran y utilizaran para volcar o cargar contenidos. Sus bordes son indefinidos e inacabados, y en ellos se puede observar el origen –o el posible final– de cada fibra de junco.



Figura 1. *Canastas unidas* (2017). 3 atados de junco de Huacho tejido en 30 días. 300 x 310 cm. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

Aquí pareciera que no vemos un objeto finalizado, sino que los artistas realizan el gesto inverso; la idea de destejer la imagen implica desarticularla en sus partes mínimas, en sus fibras, en sus puntos, en las intersecciones entre las fibras, y también implica explorar y reconectar con el proceso artesanal –manual/corporal– y colectivo de su confección. Dice Rafael Freyre (2017):

Mirar dentro del lugar es destejer su imagen. Pelar sus capas y frotar las huellas formadas por el tiempo hasta encontrar las fibras y patrones que han tomado forma. Destejer la imagen es desmembrarla en fibras sensibles al tacto. Es penetrar en la piel de la superficie visible y entender los procesos manuales y corporales con que tomaron forma. Reaprender la labor de los artesanos significa restablecer contacto con estos procesos. Entender que detrás de la imagen existe una huella dejada por el cuerpo y la naturaleza.

Por otro lado, la decisión curatorial de colgar esta pieza de manera vertical en una pared, como si se tratara de un cuadro, permite pensar las tensiones entre arte y artesanía, ya que genera una hibridación entre dos espacios: uno pictórico espectadorial que se abre a la contemplación desinteresada y otro social y colectivo que se ve en las huellas manuales del proceso artesanal.

La rugosidad de esta materia, de este entramado, expresa –como señala Giuliana Bruno (2014)– el potencial para generar un espacio de comunidad a través de la expansión de la dimensión háptica a un nivel interpersonal, entre quienes proyectan y confeccionan las tramas del tejido. Dice la autora que una superficie

“ruidosa”, o rugosa, puede transformarse en un espacio en el que las relaciones humanas, relaciones que de otro modo podrían parecer distantes en tiempos y espacio, pueden dar surgimiento a formas inesperadas de participación. Y es ahí precisamente donde aparece la potencia política de lo colectivo, en tanto se *practica* un espacio, se *produce* un paisaje, desde el vínculo afectivo entre cuerpos y territorios (Depetris Chauvin, 2019).

La práctica textil va generando, entonces, una trama o *malla* (Morton, 2018) que permite relacionar la labor de confección de una pieza con el tejido de los vínculos *naturoculturales* (Haraway, 2016). Un cuerpo-obra es tejido y confeccionado, mientras que, en esa tarea colectiva artesanal, quienes tejen forman y refuerzan un cuerpo social. Así, en el tejido artesanal, el valor no recae únicamente en el producto acabado sino sobre todo en el proceso mismo en el que surge o se refuerza un cuerpo social, un tejido social, un devenir ensamblado con otros cuerpos y materiales.

De píxeles y puntadas

“La relación es la unidad más pequeña de análisis.”

Donna Haraway (2016)

Los humedales son territorios dinámicos presentes globalmente que se caracterizan por la presencia de agua como elemento determinante de su biodiversidad y de las relaciones interespecíficas que en ellos se desarrollan. Puede tratarse de agua dulce o agua de mar, y las especies –animales, vegetales, fúngicas y todas sus posibles asociaciones– que los habitan se adaptan a períodos cambiantes y alternados de inundaciones y sequías, por lo que podrían considerarse territorios anfibios e híbridos entre lo acuático y lo terrestre. Tal característica le otorga a estos ambientes un dinamismo particular que los convierte en grandes reservorios de vida alrededor de los cuales la humanidad se ha asentado históricamente, y en donde naturaleza y cultura se entrelazan. No obstante, como señala la Convención de Ramsar sobre los Humedales (2018), se estima que su presencia y extensión ha disminuido abruptamente durante las últimas décadas, con pérdidas del 35 % desde 1970. Por esto, además de su dinamismo interno, hoy en día los humedales se caracterizan también por el desplazamiento exógeno a raíz del avance de la frontera agrícola, la urbanización, la deforestación, y otros factores que amenazan su conservación.

Ana Teresa Barboza recorrió estos sitios en zonas costeras y andinas de Perú y los fotografió para la confección de algunas de las obras pertenecientes a la serie *Detrás del textil* (2018), que articula piezas que reflexionan sobre la cuestión del paisaje y sus transformaciones.



Figura 2. *Urdir* (2018). Tejido en telar con hilo de algodón, fibra de oveja y alpaca teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 110 x 180 cm. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

En su blog, la artista dice que en su recorrido por estos sitios se encontró con comunidades que “conservan prácticas textiles tradicionales como la crianza de animales para el uso de sus fibras, el hilado a mano, el teñido con tintes naturales o el tejido en telar” (Barboza, 2017). Por otra parte, al entrelazarse la fotografía con el tejido se generan tensiones entre la función indicial de la imagen fotográfica y la práctica performativa del espacio que conlleva el tejido.

La obra *Urdir*, perteneciente a este proyecto, fue realizada en tejido en telar con hilo de algodón y fibras animales teñidas con tintes naturales, que se entrelaza con fotografía digital impresa en papel de algodón. El paisaje fotografiado muestra una costa rocosa; a su izquierda y arriba se observa un entramado textil realizado en telar y hacia abajo los hilos sin tejer caen en un ovillo que desciende hasta el suelo.

La fotografía recorta un trozo de *naturaleza* como en el paisajismo canónico, pero en el movimiento de ensamblaje con otros elementos Barboza genera una otra arqueología posible frente a ese documento fotográfico: un acercamiento alternativo al entorno que trabaja la fotografía en tanto documento-archivo desde dentro, no como resto inerte de un pasado sino como monumento (Foucault, 2002) que se genera desde la agencia y desde el vínculo afectivo entre humanos

y territorio. Así, Barboza utiliza la fotografía volcándola “hacia un materialismo visual, que involucra la performance y lo háptico” (Cortés Rocca y Horne, 2021, p. 10) como modos afectivos de aproximación al entorno.

Se escribe así una historia alternativa de la naturaleza en la que el *ensamble* es la forma predilecta para pensar el vínculo entre cuerpo y territorio. En este sentido, aparece en la imagen la posibilidad de una percepción háptica que, lejos de los mapas y de las cartografías abstractas, se torna central en la *navegación* de los territorios cercanos (Marks, 2002).



Figura 3. *Urdir* (2018). Tejido en telar con hilo de algodón, fibra de oveja y alpaca teñido con tintes naturales, bordado sobre fotografía digital en papel de algodón. 110 x 180 cm.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

Urdir se ubica en el límite, en el *trance* entre materialidad y representación donde, parafraseando a Jens Andermann, se hace presente la marca de un cuerpo, en forma de puntada, que imprime la imagen con la acción física y gestual de la que surgió (Andermann, 2018, p. 19).

Si los humedales son sitios que hibridan y entrelazan numerosas formas de vida, la obra de Barboza introduce convivencias entre distintos materiales orgánicos e inorgánicos en una trama continua que va de lo aparentemente inerte a lo expresamente vivo. En sus palabras:

Excavamos la corteza de la tierra para encontrar los sedimentos y descubrir el proceso discontinuo de la estratigrafía. Cada estrato es como la fibra de un tejido mineral. El vegetal se fosiliza y se sedimenta en forma de resto mineral; el mineral es absorbido por las plantas y se vuelve el alimento para el animal. Uno deviene la huella del otro en un tejido continuo. (Barboza y Freyre, 2017)

Por otra parte, si bien la obra habilita la posibilidad de ser montada como una pieza pictórica, los marcos tradicionales se esfuman gracias a la fuga de los materiales con respecto a la imagen: el ovillo de hilos sin tejer cuelga hacia el piso y cae revelando los distintos pesos y densidades materiales que componen la pieza y la huella performática del tejido. Estos límites entre tensión y distensión, entre imagen fotográfica e imagen tejida, responden así a distintos grados de obediencia gravitacional, a un paisaje que se presenta en trance.

La trama mineral

“La historia humana está infundida en el tiempo geológico.”
Jussi Parikka (2021)

De la crudeza interior de una roca brota, como si se tratase de un animal herido, un “chorro” vivo de hilos retorcidos que cuelgan sobre un pequeño estante de vidrio. La temporalidad geológica se hace presente en los depósitos sedimentarios que condensan los miles de años que tomó la formación de esta roca. En *Hilo continuo* (2017), una pieza que también pertenece al proyecto *Destejer la imagen*, una piedra de ónix cortada transversalmente se combina con hilos de lana y oveja teñidos con tintes naturales, como si se intentara destejer o descomponer en sus partes mínimas y vitales el paisaje del que proviene la roca. La pieza presenta una heterogeneidad no solo por el origen diverso de los materiales que la forman, sus pesos y densidades, sino también por su temporalidad, como si se volcara a la aventura de encontrar el hilo secreto que conecta y entrama la continuidad vital entre lo orgánico y lo inorgánico, la intimidad ctónica del magma terrestre con la vida animal y vegetal de su corteza.



Figura 4. *Hilo continuo* (2017). Piedra ónix de Huancayo, lana de oveja y alpaca teñida con tinte natural, vidrio. 70 x 25 x 40 cm, con hilos colgando 150 cm alto.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

Al desnudar visceralmente el interior de la roca y ponerlo en relación con materiales animales y vegetales, *Hilo continuo* pone en cuestión la distinción entre el adentro y el afuera, la pesadez y la liviandad, lo orgánico e inorgánico, y revela una coexistencia de memorias y archivos: la memoria geológica de la roca y una memoria del presente que se teje de manera afectiva y material con el entorno.



Figura 5. *Hilo continuo* (2017). Piedra ónix de Huancayo, lana de oveja y alpaca teñida con tinte natural, vidrio. 70 x 25 x 40 cm, con hilos colgando 150 cm alto.
Fotografía: Juan Pablo Murrugarra

El hilo continuo que da título a la pieza es expresión de la relación de necesidad ontológica y co-constitutiva entre naturaleza y cultura, que podríamos pensar bajo el concepto de Donna Haraway de *naturcultura*, en el que “ninguno de los compañeros preexiste al acto de relacionarse, y este acto nunca se da de una vez y para siempre” (Haraway, 2016, p. 11).

Unas últimas puntadas para tejer el post-paisaje

Para concluir, quisiera introducir una última categoría que engloba todas las piezas analizadas en este artículo. Se trata de la noción de “post-paisaje”, concepto también trabajado ampliamente por Jens Andermann (2018). Esta noción permite entender el paisaje que surge más allá de la representación, donde las propias materialidades y cuerpos involucrados en la obra exceden la categoría tradicional del género paisajístico.

En este sentido, las obras aquí analizadas generan nuevas formas de acercamiento a la naturaleza, al entorno y a lo no-humano dando cuenta de que el paisaje no es inherente a la naturaleza sino que, en tanto recorte, forma parte de los procesos políticos de apropiación y configuración del entorno y de sus usos para la construcción de imaginarios del estado-nación, para la explotación extractivista o para inspiración poética.

Si el proyecto moderno occidental se ocupó –y ocupa– de masacrar y desgarrar la piel de la tierra, al tejer y bordar, Barboza repone una epidermis vital que se posa sobre una naturaleza rasgada y dañada por siglos de explotación extractiva. En este trabajo textil, se configura un lenguaje-piel a base de puntadas, que se posa sobre el paisaje señalando su tránsito, su fragilidad y su no-definición. Sus post-paisajes se muestran, entonces, siempre propensos a la mutación, a la apertura, a la suspensión propia del trance. Por otro lado, aquí el ambiente entrelaza en un *hilo continuo* crudeza y fragilidad: la presencia voluminosa, dura y excesiva de algunos materiales, junto con los suaves y livianos hilos de colores tenues generados por la propia vegetación de los sitios de Perú en los que fueron realizadas.

Las obras de Barboza reconfiguran las relaciones entre individuo y paisaje, “haciendo entrar lo orgánico dentro del marco que antes domesticaba el espacio y establecía una delimitación clara de lo natural”, y en este gesto permiten repensar nuestros sentidos del espacio (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo, 2019, pp. 14-15).

Al poner en evidencia la mediación material, lo que se genera es precisamente la apertura a un espacio liminal que enfatiza la función mediadora del paisaje y permite un vínculo afectivo capaz de generar relaciones e interacciones alternativas específicas –e interespecíficas– entre humanos y ambiente. Si tradicionalmente el paisaje ha sido conceptualizado como imagen o como entorno, las categorías de ensamble y de post-paisaje de Andermann permiten deshacer esa

división al establecer una relación dinámica entre ambos que erosiona al mismo tiempo la distinción dicotómica entre naturaleza y cultura. Como vimos, en la obra de Barboza, cada puntada es una nueva relación, un nuevo afecto en nuestro vínculo con el paisaje, una forma otra de devenir con el entorno.

Referencias bibliográficas

- ANDERMANN, J. (2008). Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, 13(14). http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf11.
- _____. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- BACHELARD, G. (2022 [1957]). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARBOZA, A.T. y Freyre, R. (2017). *Destejer la imagen*. Recuperado de: <https://www.anate-resabarboza.com/p/destejer-la-imagen.html>
- BENNET, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- BRUNO, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press.
- Convención de Ramsar sobre los Humedales (2018). *Perspectiva mundial sobre los humedales: estado de los humedales del mundo y sus servicios a las personas*. Secretaría de la Convención de Ramsar. https://www.ramsar.org/sites/default/files/flip-books/ramsar_gwo_spanish_web.pdf
- CRUZEN, P. y Stoermer E. (2000). *The Anthropocene. En The future of nature*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300188479-041>
- DANOWSKI, D. y Viveiros de Castro, E. (2021). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons. <https://library.oapen.org/bitstream/id/f92ce853-bbbf-4e02-8d5e-32e3c9d1f88a/geografias-afectivas.pdf>
- DEPETRIS CHAUVIN, I. y Urzúa Opazo, M. (Eds.) (2019). *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Universidad Alberto Hurtado.
- FOUCAULT, M. (2002 [1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HARAWAY, D. (2017 [2003]). *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.
- LINDO, L. F. (2022, 15 de junio). Ana Teresa Barboza: Tejer las piedras, sentir con el cuerpo [Entrevista]. <https://artishockrevista.com/2022/06/15/ana-teresa-barboza-entrevista/> (consultada 18/03/2023)
- MARKS, L. (2002). *Touch: sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.
- MORTON, T. (2018 [2010]). *El pensamiento ecológico*. Barcelona: Paidós.
- PAIKKA, J. (2021 [2015]). *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.