

Entre ríos, cuerpos y plásticos: imágenes para re-habitar el mundo en tiempos de crisis ecológica¹

Verónica Capasso
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de la Plata (Argentina)

Raíza Ribeiro Cavalcanti
Universidad de Chile

Recibido: 05/12/2025. Aceptado: 16/01/2026

RESUMEN

En este artículo se analizan imágenes e imaginarios contemporáneos latinoamericanos que proponen mundos posibles más allá del horizonte distópico del Antropoceno. A través de producciones de arte visual que operan como agentes políticos, se cuestiona la hegemonía moderno-colonial-capitalista mediante la creación de mundos posibles. En diálogo con perspectivas ecosóficas, relacionales y posthumanistas, estas estéticas problematizan el antropocentrismo, cuestionan la dicotomía naturaleza/cultura y proponen formas de cohabitar basadas en interdependencias más-que-humanas. En contextos marcados por el neoextractivismo y el Wasteoceno, los imaginarios radicales que emergen en estas prácticas instituyen visualidades disidentes que articulan vínculos afectivos y ontologías relacionales. Los casos a analizar son obras de Uýra Sodoma, Luciana Magno y Macarena Rioseco, quienes muestran cómo el arte puede transformar residuos, cuerpos y territorios en ensamblajes sensibles que regeneran vínculos entre materia y ecosistema, configurando una imaginación ecológica y reparadora frente a la violencia ambiental contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Antropoceno; arte latinoamericano; imaginarios radicales; ontologías relacionales; posthumanismo feminista

Between rivers, bodies and plastics: images to re-inhabit the world in times of ecological crisis

ABSTRACT

This paper examines contemporary Latin American images and imaginaries that propose worlds beyond the dystopian horizon of the Anthropocene. Through visual art practices, that operate as political agents, the modern-colonial-capitalist hegemony is being questioned by the creation of speculative world-making. Engaging with ecosophical, relational and posthumanist perspectives, these aesthetics problematize anthropocentrism, question the nature/culture divide, and advance modes of cohabitation grounded in more-than-human interdependencies. In contexts shaped by neo-extractivism and the Wasteocene, the radical imaginaries emerging from these practices institute dissident visualities that articulate affective ties and relational ontologies. The cases analyzed—works by Uýra Sodoma, Luciana Magno and Macarena Rioseco—demonstrate how art can transform waste, bodies and territories into sensitive assemblages that regenerate connections between matter and ecosystem, fostering an ecological and reparative imagination in the face of contemporary environmental violence.

KEY WORDS

Anthropocene; Latin American art; radical imaginaries; relational ontologies; feminist posthumanism.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación Imágenes e imaginarios sobre lo contemporáneo en Argentina y Brasil (PI+D H1073), de la Universidad Nacional de La Plata.

1. Introducción

En este artículo investigamos imágenes e imaginarios contemporáneos latinoamericanos que buscan superar la visión distópica del Antropoceno. A partir de tres casos específicos, examinamos propuestas estéticas que exploran interagencias, simbiosis y ecologías políticas: Uýra Sodoma, cuyas obras se vinculan con la Amazonía, los pueblos indígenas y los saberes ancestrales; Luciana Magno, cuya producción reactiva la crítica ecofeminista al fusionar cuerpo y territorio; y Macarena Rioseco, quien problematiza la acumulación de residuos plásticos oceánicos y el entrelazamiento entre humanos, plásticos y microorganismos. En conjunto, estas prácticas artísticas recientes permiten poner en diálogo contextos y estrategias diversas desde una perspectiva situada en América Latina.²

El objetivo es analizar cómo estas obras articulan imaginarios ecológicos que reconfiguran críticamente el Antropoceno/Wasteoceno, al cuestionar el antropocentrismo, superar el dualismo naturaleza/sociedad y proponer formas de cohabitación más-que-humanas. Partimos de la tesis de que estas producciones configuran imaginarios radicales que desafían la hegemonía moderno-colonial-capitalista mediante la creación de mundos posibles e imágenes disidentes. Lejos de limitarse a la visibilización de problemáticas ecológicas puntuales, las obras promueven vínculos afectivos con el entorno y habilitan una imaginación ecológica regenerativa y reparadora. La selección del corpus construye así una constelación de imaginarios ecológicos latinoamericanos a partir de un diálogo comparativo poco explorado.

Para abordar estas producciones, consideramos indispensable el marco de los Estudios Visuales, que desplaza la noción restringida de “arte” hacia un campo expandido de prácticas y modos de ver. Abordamos lo visual como un ámbito construido por modos de ver³, en el que las imágenes actúan dialécticamente con los sujetos que las miran. Esto remite a la “construcción

social de lo visual”⁴, entendida como un ejercicio de reflexión sobre el lugar de las imágenes en diversos marcos contextuales. Desde esta perspectiva, las imágenes no son meros objetos, sino agentes que participan en la configuración de lo social y en la producción de sentido. Las contravisualidades que emergen en este campo disputan las representaciones hegemónicas del orden moderno-colonial y generan espacios de resistencia, en los que la visualidad se convierte en práctica política crítica.

En los debates actuales, el Antropoceno funciona como concepto generativo,⁵ al visibilizar la magnitud de las transformaciones planetarias. Sin embargo, desde América Latina, diversos pensadores y artistas cuestionan el horizonte distópico que este concepto suele instalar y proponen ir *más allá del Antropoceno*, imaginando otros modos de existencia y convivencia. Frente a una narrativa global de colapso, los debates latinoamericanos sitúan el inicio del Antropoceno en la conquista de América: momento en que se consolidó una matriz moderna/colonial basada en la explotación de cuerpos y territorios, y en la separación ontológica entre naturaleza y cultura. Esta herencia, sostenida por una racionalidad extractivista,⁶ continúa estructurando los conflictos socioambientales, donde se disputan sentidos y usos de los bienes comunes naturales. Otra manera de llamar a esta época de crisis es Wasteoceno,⁷ el cual describe la producción continua, no solo de residuos, sino de personas, comunidades y lugares de desecho. El término critica, además, la idea de que toda la humanidad es igualmente responsable de la crisis ecológica y subraya cómo el capitalismo gestiona cuerpos, territorios y vidas como desechables.

En América Latina, las estéticas del Antropoceno o Wasteoceno se inscriben en contextos de neoextractivismo y precarización de la vida,⁸ pero también en resistencias que proyectan horizontes de justicia ambiental y buen vivir. Desde lo visual, performático, audiovisual o literario, se elaboran lenguajes que no sólo denuncian la devastación ecológica, sino que también configuran imaginarios alternativos. Estas imágenes proponen interagencias y simbiosis

2 La presencia de dos artistas brasileñas y una chilena busca poner en diálogo escenas y problemáticas del Cono Sur y la Amazonía que, si bien son diferentes, comparten condiciones estructurales vinculadas al neoextractivismo, la violencia ambiental y las herencias coloniales. Este cruce permite construir un análisis comparativo productivo que enfatiza relaciones y tensiones entre prácticas situadas, más que una cartografía exhaustiva del arte latinoamericano contemporáneo.

3 Berger, 2019.

4 Mitchell, 2003: 17-40. Mirzoeff, 2015.

5 Underage/Tironi, 2023: 219-229.

6 Demos, 2020.

7 Armiero, 2021.

8 Svampa, 2018: 151-164.

entre lo humano y lo más-que-humano⁹ como modos de existencia compartidos, impulsando una ecología política que se enraíza en experiencias colectivas, territoriales y afectivas. Los desarrollos de Latour,¹⁰ Descola¹¹ y Escobar¹² proponen ontologías relacionales que tensionan la dicotomía naturaleza/cultura. Haraway¹³ amplía esta reflexión mediante su noción de simpoiesis –“hacer con”, pues ningún ser vive o produce sentido de forma aislada–: la creación conjunta de mundos a través de ensamblajes más-que-humanos, donde la vida se entiende como una trama de interdependencias y coevoluciones. En esta misma línea, derivada del ecofeminismo, Braidotti¹⁴ profundiza el cuestionamiento de la categoría “humano” del humanismo, su limitación y sus derivas destructivas que producen lo que considera la actual condición posthumana de la civilización, la cual no solo es crisis, sino también una oportunidad para pensar un devenir “pan-humanista” (amplio, inclusivo y conectado con lo no humano). Estas aproximaciones abren la posibilidad de articular una mirada post-antropocénica.

En cuanto a los imaginarios, Castoriadis¹⁵ los concibe como fuerzas instituyentes, capaces de crear nuevas formas sociales. Así, los imaginarios radicales latinoamericanos que aquí nos interesan se vinculan a la posibilidad de instituir otros mundos posibles, desbordando las fronteras del pensamiento capitalista y antropocéntrico. En esta línea, los imaginarios ecológicos, simbióticos y relacionales que surgen de algunas prácticas artísticas contemporáneas pueden entenderse como formas de acción política creativa, que abren grietas en la hegemonía visual y epistémica dominante y participan en la construcción de imaginarios heterodoxos:¹⁶ instituyen representaciones disidentes del cuerpo, la naturaleza y lo político, combinando materialidades, alianzas afectivas¹⁷ y epistemologías relacionales¹⁸.

Por último, el artículo adopta un enfoque metodológico cualitativo, interpretativo y deductivo, que parte de marcos teóricos contemporáneos

para analizar prácticas artísticas específicas. La metodología es transdisciplinaria y situada,¹⁹ y se basa en el análisis visual y contextual de las obras, combinando descripción iconográfica, de materialidades, de los dispositivos performativos y espaciales, y el análisis de los imaginarios ecológicos que estas imágenes instituyen. Asimismo, el trabajo emplea la comparación crítica entre casos.

2. Uýra Sodoma: performatividad ecológica y horizontes post-antropocénicos

Emerson Uýra, conocida como Uýra Sodoma, persona descendiente del pueblo Mundurucu y dedicada a la biología y la educación, reside en el estado de Amazonas. En mayo de 2019 realizó la performance *Mil (quase) Mortos: Boiúna*, registrada en doce fotografías editadas por Matheus Belém y disponibles en línea.²⁰ La obra denuncia la degradación de los igarapés –pequeños cursos de agua que atraviesan Manaos–, hoy contaminados por los desechos urbanos. Estos arroyos han sido tradicionalmente vías de comunicación en la cuenca amazónica.

La acción inicia con una metamorfosis drag: Uýra se transforma en Boiúna, una serpiente acuática de la mitología amerindia, protectora de las aguas y de sexualidad ambigua. Con una cola de diez metros hecha de hojas y materiales naturales, Uýra encarna un ser híbrido que recuerda la fluidez entre lo humano y lo más-que-humano. La performance transcurre bajo el puente São Jorge, junto a un mercado popular de Manaos. Allí, Uýra se arrastra lentamente entre barro y residuos –plásticos, redes, cartones, desechos orgánicos y botellas–; su cuerpo pintado y cubierto por materiales del entorno produce una imagen de comunión con la suciedad del igarapé. El gesto busca llamar la atención sobre la contaminación naturalizada por la población local. A medida que avanza la acción, transeúntes se detienen a observar, preguntar, increpar o felicitar. En un momento, Uýra se incorpora y recuerda que los igarapés fueron espacios de baño, pesca y agua potable, transformando la intervención en una acción pedagógica y afectiva, donde el río vuelve a ser visto, nombrado y escuchado. Según Uýra:

19 Richard, 2014: 9-27.

20 Puede verse el álbum con la Serie *Mil (quase) Mortos: Boiúna*, compuesta de doce fotografías en: <https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72157712136464781/>

9 Giorgi, 2014.

10 Latour, 2019.

11 Descola, 2011.

12 Escobar, 2015: 25-38.

13 Haraway, 2020.

14 Braidotti, 2015.

15 Castoriadis, 1993.

16 Ribeiro Cavalcanti, 2023: 12-23.

17 Krenak, 2020.

18 Escobar, 2015.



Fig. 1. Uýra Sodoma, *Mil (quase) Mortos: Boiúna*, 2019. Fotografía y edición: Matheus Belém. Reproducido con autorización del fotógrafo.

É um igarapé que as pessoas nem olham mais. Está em total abandono e quem mora naquele local também vive a situação do abandono. Mas toda essa vida de antes, quase morta, continua se movimentando e tem uma série de espécies adaptadas a esse ambiente. É a resiliência dentro do caos.²¹

La performance subraya la idea de abandono: el desinterés por el arroyo refleja la desconexión entre humanidad y naturaleza, pero también el abandono social de quienes habitan esas zonas carentes de políticas de saneamiento. Al encarnar un reptil que sobrevive en un ambiente tóxico, Uýra muestra simultáneamente el desastre y la resiliencia del ecosistema alterado. La acción genera una estética de lo precario, que incorpora los desechos como materia artística y reconfigura el paisaje urbano degradado. La fusión entre cuerpo-serpiente, igarapé y residuos evidencia la violencia lenta²² que destruye los territorios sin espectáculo, pero con persistencia: no genera un desplazamiento obligado e inmediato de la población, sino que produce una metamorfosis paulatina del ambiente, una destrucción retardada, que afecta las características que hacen de ese sitio un lugar vivible. Al respecto de ese entorno mutilado, Uýra dice: “Manaus é uma cidade onde apenas 20% do esgoto é coletado, que se construiu sobre aldeias, em um modelo que apaga tradições para se instalar. É rica e tecnológica, mas tem um dos piores índices de saneamento básico do País”.²³ Marca la contradicción que caracteriza a la

21 Rahe, Nina (2021): “Uýra Sodoma: a cobra das águas amazônicas diante da degradação ambiental”. En: <https://select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental/> [1 de diciembre 2025].

22 Nixon, 2011.

23 Rahe, Nina (2021). Idem

ciudad, tanto en su discurso como en las imágenes que crea: por un lado, Manaus es económicamente importante, por otro su “desarrollo” implicó un avasallamiento sobre el modo de vida tradicional, generando un gran impacto ambiental que, como sucede en otras grandes ciudades, afecta a las poblaciones más pobres y vulnerables.

La práctica de Uýra no se limita al arte: articula derechos indígenas, identidades trans/travesti y defensa de la selva a través de una mirada decolonial y ecofeminista. De esta forma, se pone en cuestión la concepción de la naturaleza como espacio subalterno, objetualizado, pasivo y separado del humano, al tiempo que se reivindican saberes locales. Aunque no utiliza explícitamente el término “Antropoceno”, su obra lo interpela, al proponer formas de existencia híbridas y no antropocéntricas, desafiando además el orden cisheterocolonial. En las imágenes de *Mil (quase) Mortos: Boiúna*, la basura ocupa el primer plano y el cuerpo de Uýra parece confundirse con la corriente. Su larga cola vegetal prolonga su cuerpo como si serpiente e igarapé fueran una sola materia viva. Esta fusión simbiótica crea un imaginario heterodoxo donde, incluso en el deterioro, la vida persiste: es la resiliencia dentro del caos, una alianza entre cuerpo humano, más que humano y fluvial. En suma, siguiendo a Latour, la performance de Uýra construye un ensamblaje –agua, basura, serpiente, espectador– en el que ninguna entidad ocupa una posición de dominio: comparten agencia y cohabitación.

3. Luciana Magno: el cuerpo simbiótico

Luciana Magno se graduó en artes visuales y tecnología de la imagen por la Universidade da Amazônia, Belém. Si, por un lado, Uýra Sodoma elabora casi una epopeya socioecológica en el corazón de Manaus con *Mil (quase) Mortos: Boiúna*, por otro, Magno, en sus performances, parte del cuerpo como un territorio que se expande más allá de sí mismo. La artista centra su investigación en la acción performativa para reflexionar sobre cuestiones políticas, sociales y antropológicas vinculadas al impacto del desarrollo industrial en la Amazonia. La fusión de su cuerpo con el paisaje y el entorno constituye un rasgo recurrente y definitorio de su trabajo.

En su obra, el pelo funciona como un elemento central que, por un lado, identifica marcadores de feminidad y, por otro, se convierte en una extensión del cuerpo que se transforma, se transmuta y se fusiona. En una entrevista, Magno relata



Fig. 2. *Ci*, 2016. Fragmento de video: Galería Janaina Torres.

la elaboración de la videoinstalación *Ci* (2016) en la que crea una hamaca con pelo y algodón:

Ci é uma personagem do filme *Macunaíma* que tece uma rede pro *Macunaíma* com o próprio cabelo. Ela é uma índia feiticeira. E essa representação da rede tem relação com o personagem *Macunaíma*, que é preguiçoso, como um retrato do brasileiro moderno. Nessa performance, eu faço várias trancinhas no meu cabelo para fazer uma parte da rede, o punho da rede, que será atada ao restante da rede que já foi tecida com cabelo e algodão e aí se transforma em um corpo-rede.²⁴

Al relatar el proceso de desarrollo de esta performance, Magno introduce reflexiones sobre la identidad brasileña –quienes somos (quién soy)– al tiempo que aborda la feminidad en relación con lo indígena, desde la elección del personaje *Ci*, cuyo sugerente nombre también remite al término “sí” (como sujeto). En esta exploración de la identidad brasileña, lo femenino y lo indígena aparecen asociados a la brujería (la *índia feiticeira*), a lo mágico, lo misterioso y lo no racional. La artista se funde en una hamaca que, al mismo tiempo que simboliza esa cadena de asociaciones, también la exorciza: vincula la identidad brasileña con la pasividad (*preguiça*), la mujer con lo irracional y lo indígena con lo no humano (mágico, sobrenatural). Su cuerpo-hamaca deviene así una forma híbrida y amorfa que desidentifica los imaginarios culturales coloniales que jerarquizan a los seres según su grado de humanidad.

Su acción evidencia lo que Lugones define como una dicotomía jerárquica del pensamiento colonial/patriarcal que, “se vuelve la herramienta normativa para condenar al colonizado. Las conductas del colonizado y sus personalidades se juzgan como bestiales, no-genéricas, promiscuas, grotescamente sexuales y pecaminosas”.²⁵ En la historia de *Macunaíma*, un clásico de la literatura brasileña, el relato de Mário de Andrade sobre el héroe “sin ningún carácter” es una especie de elaboración modernista de la herida colonial brasileña.²⁶ Es un retrato irónico de un personaje bufonesco “que ya nació feo”, sus primeras palabras fueron “ay que flojera” y que pasa la vida rehuyendo de responsabilidades, haciendo trampas y viviendo encuentros forzados con la “modernidad”. *Macunaíma* es como el mapa de un país fragmentado.²⁷ En su performance, Luciana Magno vuelve a amalgamar estos fragmentos identitarios en un único elemento-cuerpo: la hamaca, símbolo de una identidad colonizada en búsqueda de reparación. Ya no lo hace desde la ironía modernista, sino desde una perspectiva simbiótica y más-que-humana, propia del pensamiento decolonial y ecofeminista (o del feminismo poshumano). El fragmento se transforma en una unidad simbiótica entre cuerpo y naturaleza: la hamaca, hecha de algodón y pelo, deviene hamaca-árbol-cuerpo, elaborando otro tipo de ensamblaje socioecológico orientado a la sanación y a la superación de la violencia colonial ejercida sobre la alteridad-naturaleza-menos-que-humana, colonizada y generizada.

24 PIPA Prize (2019): “Luciana Magno”. En: <https://www.pipaprize.com/artists/luciana-magno/> [25 de noviembre de 2025].

25 Lugones en Bidaseca/Sierra, 2024: 5.

26 Mignolo, 2019: 14-32.

27 Sanches Neto, 2019.



Fig. 3. *Transamazônica*, 2014. Foto-performance: Galería Janaina Torres.

Por otro lado, en el video performance *Transamazônica* (2014) la artista inserta su cuerpo-pelo en el paisaje amazónico devastado por la construcción de la carretera del mismo nombre, abierta en el corazón de la Floresta como parte del proyecto desarrollista impulsado durante la dictadura militar brasileña.

También conocida como BR-230, la vía cuenta hoy con cerca de 4,360 km construidos, cifra que asciende a más de 5,600 km si se incluyen los tramos aún inconclusos. En su configuración actual, conecta la región norte con la región nordeste del país, aunque el proyecto original contemplaba extenderla hasta Perú y Ecuador, superando los 8,000 km de longitud. Hoy, la Rodovia Transamazônica se erige como un símbolo del proyecto desarrollista y colonizador promovido por el gobierno dictatorial, cuyos efectos de devastación siguen presentes en la región amazónica. Al poner su cuerpo expuesto en medio de la carretera, Magno hace visible una radical vulnerabilidad. La delicadeza de su imagen, recogida y protegida por un casulo de pelos, contrasta con la aridez del asfalto y proyecta sensaciones de miedo e inseguridad. Inmóvil mientras los camiones pasan, su cuerpo comienza a fundirse con el paisaje: a la vez firme y extremadamente frágil. Ese cuerpo tendido al borde de la vía deja de ser el de una mujer para devenir un ser-pelo, un ser-casulo que emerge precario en un entorno hostil, recordándonos que aún hay vida(s) a pesar de la violencia destructiva del desarrollismo, expresión del colonialismo interno que atraviesa el proyecto de nación brasileña.

Tal como Ana Mendieta y otras artistas de la década de 1970, Magno funde su cuerpo con la naturaleza para borrar los límites entre género y cuerpo, creando formas amorfas que, al integrarse con el entorno, devienen cuerpos-territorios. En este gesto de desmaterialización, estas artistas elaboran, a través de imágenes, una crítica epistemológica luego profundizada por teorías ecofeministas, feministas antiespecistas y posthumanistas²⁸. Dicha crítica vincula la depredación capitalista –productora de desechos, devastación territorial y degradación de cuerpos– con la noción de *anthropos* entendida como hombre. Así, lo “humano” del humanismo iluminista se revela como una categoría excluyente, asociada al sujeto europeo universal, que territorializa la naturaleza y los cuerpos “otros”, mientras se desterritorializa. En su cuerpo-capullo, Magno resiste en un medio marcado por el signo masculino. Sentada en posición fetal, su cuerpo deviene símbolo de memorias ancestrales borradas por el trazado de la carretera. En una entrevista²⁹, la artista señala que eligió esta postura como referencia a los ritos fúnebres de diversos pueblos locales. El gesto devuelve el cuerpo a sus orígenes, al útero de la Madre Tierra en la cosmovisión amerindia, donde vida y muerte se continúan: al morir, los cuerpos borran sus fronteras biológicas y se reintegran al territorio. En este estar-ahí, Magno se configura

28 Adams, 1991. Haraway, 1995. Braidotti, 2015.

29 Magno, Luciana (2023): “Entrevista – Luciana Magno” [Video]. En: *19º Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil*. <https://youtu.be/q8WcpZrEFTA> [25 de noviembre].

como cuerpo-territorio de memorias y afectos que irrumpe en la carretera para resistir los impulsos tanáticos del *anthropos*, ese sujeto que solo se reconoce a sí mismo mientras devasta todo lo que percibe como diferente –y, por ende, inferior–.

La poética de Magno se diferencia de la de Uýra Sodoma por presentar un gesto más contenido y menos elocuente. También se distancia de la reflexión más directa sobre la devastación y sus desechos que caracteriza las obras de Macarena Rioseco –y también las de Sodoma–. Sin embargo, sus imágenes conservan huellas de imaginarios borrados de subjetividades fragmentadas por la colonización. Al extender su cuerpo más allá de los límites, no solo del género, sino también de lo humano, desdibuja los imaginarios jerárquicos que oponen cultura –hombre– y naturaleza –diferencia/ alteridad/ exterioridad–, acercándose al imaginario heterodoxo y transgenérico que emerge del ser-serpiente mitológico de Sodoma. Estos cuerpos y sujetos híbridos, amorfos, simbióticos, representan una nueva imaginación heterodoxa poshumana, distinta de la utopía transhumanista o tecnotranscendente promovida por los billonarios de las *Big Techs*.³⁰ Es el posthumanismo que recuerda el “antes de lo humano”, cuando seres distintos convivían en una condición de equivalencia ontológica. En este sentido, los cuerpos híbridos de Sodoma y Magno producen, en su *aisthesis*,³¹ nuevos saberes posthumanos capaces de generar –o potenciar– otras formas de comunidad. Como señala Braidotti: “El saber posthumano –y los sujetos que lo sostienen– se caracterizan por una básica aspiración a los principios que mantienen unida a la comunidad, e intentan evitar, por tanto, las trampas de la nostalgia conservadora y de la euforia neoliberal”.³²

4. Macarena Rioseco: residuos plásticos e imaginario de crisis y reparación

Macarena Rioseco es artista visual, investigadora y docente en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Chile). Su trabajo se centra en la materialidad y la repetición a partir de gestos de raíz minimalista. En sus obras, el plástico ocupa un lugar central: a través de este

material, explora sus posibilidades estéticas y simbólicas para reflexionar críticamente sobre la crisis ecológica y los efectos de la contaminación, proponiendo una resignificación del vínculo entre los seres humanos y los elementos que producen y desechan. Al igual que Uýra Sodoma y Luciana Magno, Rioseco explora la relación entre cuerpo, materia y territorio desde una sensibilidad ecológica y crítica. Mientras Uýra y Magno integran el cuerpo en el paisaje para cuestionar las jerarquías entre naturaleza y cultura, Rioseco traslada esa reflexión al ámbito de la materia, evidenciando las huellas del impacto humano en los ecosistemas a través del plástico³³ y sus residuos –un gesto que también resuena en la performance *Mil (quase) Mortos: Boiúna*–.

En la muestra *Un vórtice flotante de residuos plásticos*, Rioseco trabaja la problemática de los desechos acumulados en los océanos, invitando a reflexionar sobre la amenaza ecológica que implica su presencia a través de distintas materialidades y lenguajes. Inaugurada en mayo de 2025 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago de Chile), la exposición surgió del trabajo manual con plásticos reciclados –recolectados, hilados y tejidos–, proceso que derivó en una indagación sobre las dinámicas de acumulación y permanencia de estos materiales en el ecosistema marino. La exposición se organizó en torno a una gran estructura circular de 3,5 metros de diámetro, tejida a crochet con bolsas plásticas reutilizadas, acompañada por obras textiles, registros audiovisuales y piezas sonoras. En las obras, la artista buscó pensar las agencias del agua y del plástico en el proceso artístico³⁴. Según la artista,

En el proceso me fui dando cuenta de algunas características del material que son perceptivamente seductoras; el brillo de la superficie cuando se estiran, la manera como interactúan con la luz, el sonido que se generaba al tejer con él y también las diferencias en las texturas de los distintos plásticos. Hay un material en potencia latente en las bolsas de plástico que me convocó. Esta relación aparece en las distintas piezas que conforman la muestra y me interesa ponerla en diálogo con la relación que tenemos hoy con el plástico, en una escala macro, donde se ha convertido en uno de los materiales más contaminantes que tenemos.³⁵

30 Braidotti, 2015.

31 La noción de *aisthesis* de Walter Mignolo (2019) propone a la estética como un sentir que produce conocimientos. Más que una teorización, la *aisthesis* es la elaboración de un sentir que genera “formas otras” de producir saberes.

32 Braidotti, 2015: 22.

33 Otra artista latinoamericana que trabaja con el plástico y microplástico como materialidad artística es Ariela Kader (Capasso, 2025).

34 Rioseco, 2025: 14-30.

35 Ch.ACO (2025): “Artista Macarena Rioseco expone so-



Fig. 4. *Vortex*, tejido a crochet con plástico reciclado (2024). Fuente: Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA)

Una de las obras alude a cómo las dinámicas oceánicas generan las llamadas islas o vórtices de plástico, zonas de acumulación de residuos derivados de la contaminación y del exceso de materiales no biodegradables en el mar. A partir de este diagnóstico, Rioseco reproduce estas formaciones mediante tejido de plástico reciclado con técnica de crochet. La artista define estos vórtices de plástico como “monstruosas maravillas” que “revelan dinámicas, temporalidades y escalas no-humanas de funcionamiento”, fruto del “despliegue de agencias que son producto de y, a la vez, dan forma al devenir de la naturaleza”.³⁶ La monstruosidad, para ella, surge del enmarañamiento entre agua y desechos, del encuentro entre el océano y agentes artificiales, donde los microplásticos adquieren una presencia creciente.

Asimismo, la artista proyectó un paralelismo entre océano y tejido, ya que identifica que ambos van dando forma a un vórtice en expansión. La instalación de esta pieza tejida se expuso suspendida desde el techo, con una iluminación tenue y dirigida que proyectaba las sombras del tejido sobre el piso y los muros. La disposición buscó crear un espacio inmersivo donde el público pudiera desplazarse bajo el vórtice y experimentar, sensorial y reflexivamente, la sensación de estar bajo una isla de plástico en medio del océano.

En la muestra también se presentó *Onda plástica*, un bordado realizado con bolsas de plástico blancas sobre tela negra, suspendido desde el techo para conservar un movimiento ondulante.

bre las islas de plástico como problemática medioambiental”. En: Chile Arte Contemporáneo, Ch.ACO. <https://chaco.cl/artista-macarena-rioseco-expone-sobre-las-islas-de-plastico-como-problemativa-medioambiental/> [1 de diciembre].

36 Rioseco, 2025: 15.

La obra combina la práctica artesanal del tejido con el uso del plástico como residuo industrial, explorando su doble condición de material rígido y, al mismo tiempo, flexible, versátil. Por último, en la exposición, la artista contrapone dos obras: *Morfogénesis 1, 2, 3 y 4* e *Hilado*. La primera está compuesta por cuatro videos que registran distintos cuerpos de agua –lagunas, ríos y mares– donde el movimiento ondulante y la refracción de la luz se repiten con un mismo ritmo. En *Hilado*, se presentan cuatro fotografías de bolsas plásticas que reflejan la luz de manera similar al agua (Figura 5). Entre ambas piezas hay un dispositivo a través del cual se escucha el sonido de las bolsas plásticas, lo que parece funcionar como un puente sensorial entre el agua y el plástico, reforzando la relación entre los desechos plásticos y los ecosistemas acuáticos y desestabilizando la lógica binaria de pureza/contaminación.



Fig. 5. Serie de videos *Morfogénesis 1, 2, 3 y 4* (2024) e *Hilado* (2025). Fragmento de video: Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA)

En suma, a través de las obras reunidas en *Un vórtice flotante de residuos plásticos*, el plástico –lejos de ser un mero desecho– se convierte en una materia con agencia propia: refleja la luz, genera sonido, impone una temporalidad y una espacialidad particulares. Rioseco hace visible no solo su versatilidad, sino también la “vida del plástico”, una vitalidad inorgánica que interpela la jerarquía entre materia viva y muerta. En este sentido, el plástico opera como una “materia vibrante”, es decir, “una agencia no humana capaz de actuar con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias”.³⁷ Asimismo, la experiencia inmersiva y sensorial de la muestra convoca un

37 Bennett, 2022: 10.

modo de conocimiento sensible, que implica mirar, oír y sentir el residuo como extensión del cuerpo y del entorno. De esta forma, el plástico deja de ser signo del consumo para devenir agente y testigo de la crisis ambiental contemporánea.

5. Palabras finales

En este artículo propusimos analizar cómo determinadas prácticas artísticas contemporáneas latinoamericanas producen imaginarios ecológicos que buscan reconfigurar críticamente el Antropoceno/Wasteoceno. A partir del análisis comparativo de una selección de obras de Úyra Sodoma, Luciana Magno y Macarena Rioseco fue posible identificar un conjunto de estrategias estéticas que, lejos de reproducir narrativas distópicas del colapso ecológico, elaboran respuestas situadas, sensibles, relacionales y también diferentes frente a la violencia ambiental. De esta forma, mientras Úyra reactiva las memorias ancestrales de los ríos amazónicos desde una performatividad ecológica y decolonial; Magno explora la fusión entre cuerpo y paisaje como gesto simbiótico de reparación; y Rioseco transforma los residuos plásticos industriales del capitalismo en materia sensible, visibilizando las tramas de interdependencia entre desecho y ecosistema marino.

Tal como propusimos en la Introducción, estas prácticas no se limitan a representar la crisis socioecológica, sino que elaboran imágenes que regeneran vínculos entre cuerpo, materia y territorio, desplazando la mirada antropocéntrica. Se trata de un arte que, más que denunciar, busca reactivar las potencias vitales de los materiales y los lugares heridos por el extractivismo y la violencia. Así, se visibiliza la relación entre arte y ecología no desde la representación de la catástrofe, sino desde la posibilidad de re-habitar el mundo mediante ensamblajes sensibles, simbióticos y afectivos.

En conjunto, las tres producciones configuran una constelación de imaginarios ecológicos situados en América Latina, en territorios marcados por la violencia extractiva y ambiental – la Amazonía, la carretera Transamazónica y el océano Pacífico–. A través del cuerpo, el residuo y el territorio, proponen modos de pensar y sentir más-que-humanos que desafían la racionalidad extractivista. En sus obras, la materia –orgánica, inorgánica, industrial– adquiere agencia y participa en una simpoiesis³⁸ visual que reconfigu-

ra las fronteras entre naturaleza y sociedad. En suma, estas artistas no sólo denuncian la devastación ambiental, sino que activan una imaginación regenerativa, capaz de restituir vínculos afectivos y políticos entre cuerpos y ecosistemas a partir de producir pensamiento visual situado. Desde estos ensamblajes sensibles y simbióticos, el arte se afirma como espacio de reparación y como práctica ecosófica frente a la desposesión contemporánea. De este modo, el artículo supone un aporte al campo de los Estudios visuales y del arte latinoamericano al proponer una lectura que enfatiza en cómo este tipo de imágenes pueden producir saberes sensibles y situados sobre la crisis ecológica. Finalmente, este estudio abre la posibilidad de ampliar el corpus de prácticas artísticas contemporáneas tanto hacia otras geografías del Cono Sur como hacia otras problemáticas y desastres ambientales específicos de estos territorios. En todo caso, la invitación es a seguir explorando el potencial de las imágenes e imaginarios para ensayar otros mundos posibles.

Bibliografía

- Adams, Carol (1991). *The Social Construction of Edible Bodies and Humans as Predators. Ecofeminism and the Eating of Animals. Hypathia*, 6, 134-137.
- Armiero, Marco (2023). *Wasteoceno: la era de los residuos*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Andrade, Mário (2019). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Chapecó: Ed. UFFS.
- Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Berger, J. (2019). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bidaseca, Karina A./Sierra, María (2024). “Descolonizando el Antropoceno: ecologías del arte en América Latina”. Ponencia presentada en la 9.ª Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Braidotti, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Capasso, Verónica (2025). “Dimensiones críticas del residuo en el arte contemporáneo: casos en Costa Rica y Argentina”, comunicación presentada en las *Jornadas Lo que queda. Historias entrelazadas sobre residuos en Costa Rica, Alemania, Argentina y México*, Universidad de Costa Rica, 8-10 de octubre.

38 Haraway, 2020.

- Castoriadis, Cornelius (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Ch.ACO (2025). "Artista Macarena Rioseco expone sobre las islas de plástico como problemática medioambiental". En: Chile Arte Contemporáneo, Ch.ACO. <https://chaco.cl/artista-macarena-rioseco-expone-sobre-las-islas-de-plastico-como-problematica-medioambiental/> [1 de diciembre].
- Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza: arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Descola, Philippe (2011). *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Escobar, Arturo (2015). "Territorios de diferencia: la ontología política de los 'derechos al territorio'". En: *Cuadernos de Antropología Social*, 41, Buenos Aires, pp. 25-38. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180942587002>
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza* (M. Talens, Trad.). Valencia: Cátedra.
- Haraway, Donna J. (2020). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Krenak, Ailton (2020). *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Latour, Bruno (2019). *Cara a cara con el planeta: una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Magno, Luciana (2023). "Entrevista - Luciana Magno" [Video]. En: *19º Festival de Arte Contemporánea SESC_Videobrasil*. <https://youtu.be/q8WcpZrEFTA> [25 de noviembre].
- Mignolo, Walter D. (2019). "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después". En: *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), Bogotá, pp. 14-32. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2003). "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". En: *Estudios Visuales*, 1, Madrid, pp. 17-40.
- Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- PIPA Prize (2019). "Luciana Magno". <https://www.pipaprize.com/artists/luciana-magno/> [25 de noviembre].
- Rahe, Nina (2021). "Uýra Sodoma: a cobra das águas amazônicas diante da degradação ambiental". <https://select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental/> [1 de diciembre].
- Ribeiro Cavalcanti, Raiza (2023). "Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos". En: *Fotografias*, 9(21), Porto Alegre, pp. 12-23. <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135783>
- Richard, Nelly (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rioseco, Macarena (2025). "Siguiendo el agua como fuerza morfogénica: agencia material en procesos creativos". En: *Forum for Inter-American Research*, 18(1), Bielefeld, pp. 14-30. <https://interamerica.de/current-issue/rioseco/>
- Svampa, Maristella (2018). "Imágenes del fin: narrativas de la crisis socioecológica en el Antropoceno". En: *Nueva Sociedad*, 278, Buenos Aires, pp. 151-164.
- Undurraga, Bernardo/Tironi, Manuel (2023): "¿Pensar sobre o en el Antropoceno? Una respuesta". En: *Estudios Públicos*, 171, Santiago de Chile, pp. 219-229. <https://doi.org/10.38178/07183089/1611230731>