

# Cosmoestética del afuera. Extranjeridad poshumana en dos obras de Claudia Fontes

Cosmoaesthetics of the Outside. Posthuman Foreignness  
in two Works by Claudia Fontes

Paula Fleisner  
CONICET/UBA  
pfleisner@gmail.com

**Enviado:** 3 diciembre 2021 | **Aceptado:** 10 mayo 2022

## Resumen

Este artículo se propone contribuir a la elaboración de una cosmoestética materialista poshumana que permita, por un lado, pensar la agencialidad propia de la materia involucrada en las obras de arte por fuera de la lógica artista/forma –material/formado–; y, por el otro, experimentar con opciones no antropocentadas para la imaginación y la percepción. Se presentan los lineamientos generales de una tal propuesta a partir de una relación con el concepto cosmopolítica y se plantea la prestación del arte en el contexto actual de descalabro de las escalas espacio-temporales. Finalmente, se analizan la serie de pequeñas estatuillas *Foreigners* y el *Proposal for the High Line Plinth*, que implicaba la producción de ese mismo tipo de figuras, pero de 6 metros de alto, de la artista argentina Claudia Fontes, con el objetivo de pensar en ellas la perspectiva ontológica relacional y la dimensión política involucrada en la diplomacia más-que-humana que proponen.

Palabras clave: Extranjeridad, cosmoestética, diplomacia.

## Abstract

This article aims to contribute to the elaboration of a posthuman materialist cosmoaesthetics. Such a cosmoaesthetics would allow, on the one hand, to think about the agency inherent to the matter involved in works of art outside artist/form –material/formed logic; and on the other, would permit to experiment with non-anthropocentric options for imagination and perception. The general guidelines of this proposal are presented from a relationship with the concept of «cosmopolitical proposal» and it's evaluated the specific provision of art in the current context of the collapse of the space-time scales. Finally, it presents an analysis of the Argentine artist Claudia Fontes' series of small statuettes *Foreigners* and the *Proposal for the High Line Plinth* (which involved the production of the same type of figures but 6 meters high), from a relational ontological perspective and to think the political dimension involved in the more-than-human diplomacy that they propose.

Keywords: Foreigner, cosmoaesthetics, diplomacy.

## Cosmopolítica y cosmoestética

El debate filosófico en torno a la comunidad, surgido con ocasión de la conformación de ese nuevo espacio transnacional de poder que fue la Comunidad Europea a fines de los años ochenta, quedó necesariamente fuera de foco cuando, al calor (literal) de la llegada del nuevo siglo, los debates en torno al eurocentrismo llevaron también a la discusión del andro/antropocentrismo sobre el que se fundaba. A partir de entonces, no se trata ya de buscar un nuevo y más radical *munus* que piense el vínculo entre la identidad y la relación de ese archipiélago blindado asediado por un mar de cadáveres que nunca llegaron a ser el *otro* borgeano a través del cual verse para constituirse en el espejo (*cfr.* Cacciari 18). Si inicialmente fue necesario pensar a partir del olor de esos cadáveres-puente que el colonialismo arrojó a los mares, se trataba ahora de volver a pensar la amenaza que había entrañado el extranjero-enemigo una vez que todo pacto de hospitalidad, todo compromiso consagrado, volvió ubicua «la inter-hostilidad que reina entre pueblos y ciudades» y, con ello, volvió obsoletos los estatutos jurídicos que moldearon Occidente (Benveniste 277). Pero, además de la crisis entre grupos humanos, lo que el Antropoceno (el volverse fuerza geológica del Hombre) pone en evidencia es que los cadáveres del capitalismo colonialista no fueron solo humanos,<sup>1</sup> y que la «administración de la vida biológica de los individuos» combinada con o sucesiva al «poder soberano de vida y muerte»<sup>2</sup> no se produjo de forma exclusiva sobre la especie humana, sino que fue un mecanismo de separación y jerarquización de todos los modos de existencia de la tierra. Como ya ha sido dicho, lo que el así llamado Occidente pergeñó fue la administración y posesión total de un territorio, el planeta, fantaseado como un globo disponible en la mano imperial: la globalización (*cfr.* Sloterdijk 43 y ss.; ver Lucero, en este mismo *dossier*), y con ella, la disponibilidad de todo aquello considerado «recurso», «natural» o «humano», para la consecución de los fines de determinado sector de la humanidad.

La crisis climática puso en evidencia para la filosofía occidental la necesidad de pensar lo existente en términos de interrelacionalidad y coemergencia, y una ontología política que no funcione a partir del binarismo naturaleza-humanidad y que, por ello, incluya a las entidades no humanas del mundo. Contra la fetichización de la naturaleza propuesta por el ecologismo, que perpetúa ese binarismo, y los supuestos modernos de la economía política, algunas propuestas han surgido a comienzos de este siglo para pensar una «ecología política» (Latour, *Políticas de la*

1 Recordemos la elocuente imagen horkheimeriana del rascacielos desde el cual los privilegiados del mundo miran las estrellas, levantado sobre los millones de cadáveres animales torturados y exterminados diariamente en los mataderos (Horkheimer 66).

2 En este punto es improcedente pronunciarnos respecto de las diferencias entre la perspectiva foucaultiana y la agambeniana: se trate de la hipótesis disruptiva entre poder soberano y biopolítica en Foucault o de la sugerencia agambeniana que entiende al poder soberano como un poder biopolítico presente en Occidente desde las teorizaciones aristotélicas sobre el vivir bien implicado en la *polis*, se trata, de igual forma, de comprender que ese dominio no fue solo ejercido exclusivamente sobre la especie humana. *Cfr.* Foucault; Agamben; Shukin.

*naturaleza*; De la Cadena y Blaser 5),<sup>3</sup> que elabore un proyecto político que reúna humanos y no humanos y considere las entidades del mundo como entramados surgidos del encuentro entre materias diversas. Si Michel Serres propuso un «contrato natural» que considerara el punto de vista del objeto-mundo global en su totalidad como sujeto de derecho, Isabelle Stengers pensó una cosmopolítica por fuera del cosmopolitismo kantiano (sostenido en la equivalencia de las entidades individuales representadas) que permitiera complejizar las discusiones en torno a intereses (no solo humanos) contrapuestos en la coyuntura actual.

De esta forma, la cosmopolítica que propone la filósofa belga implica una redefinición de los dos términos que la componen: el cosmos es un «operador de igualdad», sin representantes posibles y sin exigencias puntuales, irreductible como tal a un sustrato natural para el desarrollo de una política humana, pues incluye cuerpos pertenecientes a reinos ontológicos diversos. La política, lejos de tratarse del trazado de un círculo excluyente-incluyente en el que el vivir bien de ciertos habitantes humanos de la *polis* está sostenido en el mero vivir (o mero morir o mero estar disponible) de todas las entidades que garantizan aquel vivir bien (*cfr.* Agamben, *Homo sacer* I 3-11), es la reunión siempre problemática de formas de valor heterogéneas y concretas que componen la realidad. Es a propósito de las preguntas instaladas por la ecología política que Stengers buscará pensar un cosmos cuya política resiste lo exclusivamente humano y una política cuyo cosmos implica una lista potencialmente infinita de entidades (22-26).

Siguiendo estos lineamientos, he propuesto la posibilidad de pensar una cosmoestética como disciplina filosófica que nos ayude a conceptualizar no solo la importancia de las prácticas artísticas en la figuración y en el relato de nuevas formas de pensar el encuentro de los mundos dentro de este mundo, sino también la redefinición de nuestras capacidades sensoriales y emotivas por fuera de la excepcionalidad humanista. La estética moderna como disciplina filosófica ha permitido a la humanidad ilustrada resolver el problema de la necesidad de una relación armónica entre humanidad y naturaleza garantizando un puente entre el ser humano como ser inteligente y su corporalidad animal. Los sentimientos de belleza y sublimidad, de esta manera, fueron dispositivos sentimentales y racionales (recordemos que en la versión kantiana se trata de juicios) de construcción y mantenimiento de los límites y de la excepcionalidad de lo humano. La estética funcionó como la disciplina que delimitó las capacidades sensoriales y afectivas de relación entre los recientemente separados sujetos humanos y todo lo demás considerado objeto sin racionalidad, agencia, emotividad o capacidad imaginaria. Desde el marco materialista poshumano, y siguiendo las sugerencias de Stengers

---

3 De la Cadena y Blaser dan cuenta de la insuficiencia tanto de la economía política como de la ecología política para pensar los antagonismos que involucran cosas como montañas y bosques, en la medida en que, para la primera, son recursos sobre cuya distribución debe disputarse, y para la segunda, aquello sobre lo que se disputa son las diferentes perspectivas sobre la montaña o el bosque, ninguno de los cuales deja de ser el que es. Por ello, la ontología política del pluriverso que proponen busca pensar las diversas mundanizaciones divergentes en negociación constante por fuera de las prácticas antropocéntricas que imposibilitan la plausibilidad misma de dicho pluriverso (5).

sobre la cosmopolítica como la búsqueda de una redefinición de los términos que la componen para evitar el cosmopolitismo colonial y extractivista, la cosmoestética se propone pensar las condiciones para una estética terrestre<sup>4</sup> que nos permitiría, por un lado, pensar la agencialidad propia de la materia involucrada en las obras de arte por fuera de la lógica artista/forma - material/formado; y por el otro, experimentar con opciones no antropocentradas para la imaginación, la afectividad y la percepción.

### ¿Qué puede el arte en un mundo dañado?

Si el planeta está en emergencia, es indispensable pensar otras formas para los vínculos y la mutua comprensión entre las cosas del mundo por fuera de las imposiciones extractivas humanas que han llevado a la sexta gran extinción (Tsing, Swanson, Gan y Bubandt M1-M5); y se ha vuelto evidente la necesidad de una filosofía de relación no eurocéntrica, como dice Arturo Escobar (9), que sea capaz de pensar la agencialidad más allá de los límites inmunizantes del reino humano y construir una diplomacia entre los colectivos socrionaturales de los que también somos parte los seres humanos. Es por ello que se necesita rehabilitar la potencia de la imaginación para crear condiciones justas para una conexión parcial entre los mundos múltiples (De la Cadena y Blaser 1-22). El camino hacia una política global no antropocéntrica podría comenzar fantaseando con mundos posibles, contando otras historias (Haraway 31 y ss.), provocando otras sensibilidades y habilitándonos modos de relación lúdicos en que volvamos a ser materia que se encuentra con la materia del mundo.

Entonces, si se ha vuelto necesario renovar el imaginario político de forma tal que sea posible también reequipar nuestros afectos, nuestras formas de percibir los mundos dentro del mundo; si el Antropoceno es, también, un fenómeno primariamente sensorial, «la experiencia de vivir en un mundo tóxico y cada vez más disminuido» (Davis y Turpin 3), ¿qué papel podemos imaginar para el arte en este contexto?

El arte y la política son dos modos de hacer: *praxis* y *poiésis* son maneras de entrar en relación con un entorno del que, no obstante, no es simple recortarnos, pues somos ese ambiente conectado a otros ambientes. Pero la escala política tradicional, las formas del lazo social inventadas hasta ahora en Occidente, parecen no poder dar cuenta de la situación de devastación frente a la que estamos en la actualidad: la acción política está siempre guiada por un principio teleológico, con un fin específico, y viene después de un diagnóstico y de alguna forma de diplomacia que permita pensar algún tipo de pacto entre partes que habitualmente son reducidas a una identidad al menos formal

4 En *Dónde aterrizar*, Bruno Latour propone el concepto de lo Terrestre para superar la dicotomía Local/Global y poder así albergar la multiplicidad de seres del mundo. Allí insiste en la necesidad de reequipar nuestros afectos políticos, «ver cómo serán redistribuidas nuestras emociones» en función de las alianzas que nos veremos obligados a establecer (56). La necesidad de una cosmoestética está implicada, como veremos, en esta necesidad de volver a pensar los afectos y de imaginar otros modos para las alianzas.



**FIGURA 1**

*Foreigners*, porcelana de papel de linaza. Todas las figuras están a la misma escala de 20/25 cm de altura.

Todas las imágenes se reproducen con permiso de la artista; todas fueron tomadas de su página web personal.



**FIGURA 2**

*Foreigners*.

(la especie humana, por ejemplo). Eso es lo que hoy ya no es posible, porque aquello con lo que deberíamos entrar en diálogo es precisamente lo que ha sido reducido a la posición objetiva e inagencial de lo pobre o carente de mundo (*cfr.* Heidegger 233 y ss.).

El arte, por su parte, que suspende la finalidad en un juego de multiplicación de posibilidades, se centra en la mediación, la imaginación y la experimentación con todo tipo de soluciones que se obstinan en seguir con el problema, como sugiere Haraway: las prácticas artísticas nos ayudan a percibir, hacer, pensar y fantasear otras formas no jerarquizadas del contacto. Por un lado, como sugiere Vinciane Despret, el arte podría ayudarnos a dar forma a nuestros afectos, usar diferentes tipos de sensorialidades que nos afecten de modos diversos y nuevos, es decir: nuevas emociones, afectos, sentidos, un nuevo *sensorium* más que humano, no solo humano, podrían ponerse en juego para hacer del arte el lugar del testimonio de aquellas entidades que piden ser tenidas en cuenta, sin tener que apelar a las formas de la representación atrapadas en la dicotomía universal/individual. El arte podría, entonces, dejarse solicitar, atender o responder a los rastros de otros mundos escritos por las entidades que habitan este mundo. Así, la cosmoestética debería ser también una investigación sobre los afectos, sobre la alerta que despierta en nuestros cuerpos el estado actual del mundo, sobre el arte de prestar atención a la «asombrosa realidad de las cosas» como diría el heterónimo de Pessoa, Alberto Caeiro, y el ser afectadxs por su presencia (*cfr.* Abrams 4). Una pregunta acerca de los modos de conocer y acercarse sin calcular ni poseer, para aprender a cohabitar, como en el arte del rastro, con los otros no humanos y tejer lazos sociales con ellos (*cfr.* Despret, «Prefacio»14).

Por otro lado, el arte es una manera especial del hacer, que habita en el umbral entre el hacer y el deshacer, una relación con la potencia de hacer que es siempre también la potencia de no hacer y de deshacer, como señala Agamben («Che cos'è l'atto di creazione?» 34-39). Por eso es un tipo de hacer/deshacer que está relacionado con la resistencia y con la absoluta incapacidad respecto de sí, como lxs artistas de Kafka (el nadador o Josefina la cantora, por ejemplo). En su inoperosidad respecto de su potencia, el arte alcanza un decir que es siempre una incapacidad de hacerlo, un hacer que es siempre un deshacer, en una especie de *continuum* no dialéctico que habilita la posibilidad misma del testimonio (*cfr.* Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* 104-105) y la diplomacia no representativos: el arte es invocado por entidades diversas a las que alberga en reciprocidad. En este sentido, el privilegio del arte es su capacidad de inventar formas de dar testimonio de lógicas de existencia olvidadas o exterminadas, y permanecer en el siempre peligroso terreno de la imaginación, facultad que da mucho que pensar y que fantasea tiempos y espacios diversos en un momento en que nuestras escalas espacio-temporales han colapsado en un fin (tiempo) del mundo (espacio) inminente (Danowski y Viveiros de Castro 34).

De esta forma, podría decirse que una práctica artística que busque inventar formas nuevas de relacionalidad sería solo un gesto, no ya una obra producida por un artista que produce. En un sentido que Agamben retoma de Varrón, un gesto es un tercer género de acción (ni *praxis* ni *poiésis*) que desactiva la relación teleológica

entre medios y fines para presentar unos medios en cuanto tales, para exhibir una medialidad pura y sin fin (Agamben, «Note sul gesto» 53). El gesto asume y soporta la medialidad sin actuar ni producir y, si bien Agamben limita esta esfera a la apertura de un *ethos* propiamente humano, esta medialidad del gesto podría ser precisamente el umbral en el que nuevamente es posible la relacionalidad de lo existente sin la teleología excepcionalista impuesta a la acción humana por la finalidad y la deuda (Agamben, *Karman* 110). Es decir, contra la determinación del hombre como ser moral que impone una finalidad a su acción, confinándolo a la culpa y separándolo del resto de los existentes, la esfera de los gestos podría devolverlo a la danza (exhibición perfecta de la pura potencia) entre los cuerpos en una coreografía relacional de las cosas liberadas, todas, de cualquier sujeción funcional a fines orgánicos o sociales; danza que puede, al fin explorar, ahondar y mostrar todas las posibilidades sin jamás agotarlas (Agamben, *Karman* 156 y ss.)<sup>5</sup>. De esta forma, en el arte se abriría la posibilidad de una política (lazo naturo-social no ya solo humano) alegre, entendida como la esfera lúdica en la que se neutraliza la relación medio-fin y se comunica solo una comunicabilidad que podría acaso, más allá de la teoría agambeniana, ser no solo humana. Porque si el gesto es justamente una actitud especial del agente respecto de su acción en que, al mismo tiempo que la cumple, la detiene, la expone y la mantiene a distancia de sí mismo, volviendo inoperosas las obras humanas y abriéndolas a nuevos usos (156 y ss.), el gesto puede devolvernos al *continuum* diferenciado pero no jerárquico de lo existente, donde, como diría Viveiros de Castro a propósito del multinaturalismo amerindio, «toda diferencia es política y toda relación es social» (Viveiros de Castro 44). Visto desde una perspectiva poshumana, el gesto podría ser el tipo de acción correspondiente, responsable o relacional, que exhibe la ausencia de finalidad orgánica o social determinante de todo lo que existe, no solo el cuerpo humano, en una redistribución de las potencias inagotables de actuar que obligan a pensar toda acción en el juego coreográfico de la vida como materia que elige, de lo existente en interacción y convivencia (Margulis y Sagan 17-28).

De esta manera, la cosmoestética por venir podría ocuparse de una forma especial tanto de la *aisthesis* y como de la *poiésis*. Por una parte, de una especie de *koine aisthesis*, entendida como el sentido común que organiza lo sensible (Aristóteles *De An.* 425 a y ss.; *cfr.* Didi Huberman 8), pero también como la sensibilidad compartida con entidades más que humanas, como parece sugerir el propio Aristóteles cuando afirma que la imaginación (*phantasia*), imposible sin la sensación, es imprescindible para el deseo que mueve también a los animales (*De An.* 428 b 10-17). Frente al omnicidio del que somos testigos, el aprendizaje de nuevos usos de los sentidos y atribución de la percepción, de la emotividad y la expresividad, permitiría descentrar los puntos de

5 Hago aquí uso de la teoría del gesto agambeniana pero desatándola de su compromiso con la especificidad humana, en la medida en que considero que esta lectura de la potencia y la inoperosidad habilita una lectura más que humana (o no solo humana).



**FIGURA 3**  
*Foreigners.*



sensación/acción/pensamiento para dar lugar no ya a nuevos puntos de vista, sino a la curiosidad por las formas de coexistencia plurales interespecies.

Por otra parte, la *poiésis* de la que nuestra cosmoestética deberá ocuparse es siempre una *simpoiesis*: esa capacidad de traer del no ser al ser de la que habla Platón en el *Banquete*, es también y simultáneamente una capacidad de traer del ser al no ser (un hacer y deshacer como decíamos hace un momento); y es, sobre todo, un generar-con, un terraformar en compañía de holoentes que se mantienen unidos en tiempos y espacios diversos de manera dinámica y contingente (Haraway 99 y ss.). Este modo de la *poiésis* hace hincapié no en el origen o en la obra, sino en la proliferación constante de relaciones; es la creación de una creatividad inagotable de prácticas, invenciones y experimentos que llevan a cabo las entidades que hacen mundos en este mundo.

El arte de esta cosmoestética no saca a la naturaleza de su mutismo, como en la estética kantiana, sino que aguza el oído, el tacto y el sentido común en una especie de ecología afectiva que, como dicen las artistas Carla Hustak y Natasha Meyers, conjuga la creatividad y la curiosidad «de las formas experimentales de vida de todo tipo de practicantes, no sólo humanos» (citadas en Haraway 113).

## Arte político: extranjería poshumana

A partir de estas consideraciones generales quisiera, para terminar, analizar dos obras de la artista argentina Claudia Fontes<sup>6</sup> en tanto que «gestos» diplomáticos o, como dice Viveiros de Castro a propósito del chamanismo amerindio, en tanto que arte político (41), arte que atraviesa las barreras de la corporalidad antropomórfica para generar en la materia porosa una especie de diálogo transespecífico sostenido no ya en puntos de vista, sino en puntos de contacto.

En el artículo que escribió para el catálogo que acompañaba la presentación de *El problema del caballo* en Venecia, Pablo M. Ruiz sostiene que «en la obra de Fontes la escala suele, de hecho, ser protagónica, hasta tal punto de que, en su caso, se trata menos de un recurso que de un procedimiento, un principio generativo» (102). En efecto, las dos obras en las que quisiera concentrarme presentan el mismo tipo de figuras que evocan formas mezcladas de seres humanos y no humanos, pero a dos escalas diferentes: *Foreigners*, pequeñas estatuillas de alrededor de no más de una veintena de centímetros, y *Proposal for the High Line Plinth*, proyecto que implicaba la producción de ese mismo tipo de figuras pero de 6 metros de alto, para un monumento temporal que terminaría en el fondo

---

6 Claudia Fontes representó a Argentina en la 57ª edición de la Bienal de Venecia con la instalación *El problema del caballo* y en 2018 fue artista-curadora en la 33ª Bienal de São Paulo con *El pájaro Lento*, donde expuso también su obra *Nota al pie*, que se presentaba a su vez como texto curatorial del espacio a su cargo. Residente en Inglaterra desde principios de siglo, los motivos de la extranjería y el imperialismo están presentes en muchas de sus obras, como la trilogía *Plan de invasión a Holanda* o *Señuelo para cóndor andino*, donde materia orgánica e inorgánica, animales y plantas confabulan contra las lógicas inmunitarias de la conquista humana.

del río Hudson como hábitat para ostras. Las figuras de *Foreigners*, del tamaño de una mano, son como pequeños juguetes que incitan a reconsiderar el sentido del tacto en la evocación del encuentro; las figuras del High Line Plinth, de carácter monumental pero provisorio, ofrecen un memorial para las entidades arrasadas en los arrecifes de ostras a la vez que un nuevo hábitat para las ostras una vez finalizado el periodo de exhibición, poniendo en evidencia la correspondencia medial de las criaturas y entidades que habitan los mundos de este mundo. Desde una perspectiva ontológica relacional y asumiendo la dimensión política más-que-humana que proponen, podría decirse que ambas son ensayos de una contradiplomacia y una contrainvasión<sup>7</sup> de entidades colonizadas que proponen asumir la agencialidad y la interconexión parcial entre todo lo que hay en la tierra. De la pequeña escala lúdica a la gran escala monumental, ambos son umbrales o puertas (*foris*) que encarnan la sutil experiencia de la anfibiología política del huésped (a la vez hostil y bienvenido) que exige una diplomacia frágil, medial, de traducción constante, entre las existencias continuadas y arriesgadas en el encuentro.

*Foreigners* es una serie de pequeñas esculturas de porcelana hechas con un material mezcla de arcilla y sílice de apariencia porosa y compacta, y cocinadas en un horno que decide con su agencia cuánto reducirlas esta vez. Las figuritas antropomórficas, que caben en una mano humana, son una evocación del tacto. Estos extranjeros, como su nombre lo indica, vienen de afuera. ¿Pero de qué afuera? Son quizás el afuera de la humanidad que es también un hibridarse con ella, pues sus detalles anatómicos se derriten en crecimientos tergiversantes y monstruosos. Así, ellos son una invitación al tacto, el recuerdo de una experiencia otra del tocar, la de entrar en contacto sin representación posible (Agamben, «Filosofía del contatto»), para trastocar toda experiencia del afuera y del adentro: porque tocar es siempre también tocarse, constituirse en el tocar, ellas son la pura exterioridad de la que está hecha cualquier cosa que se quiera interior, el intersticio irrepresentable abierto en la contigüidad de lo existente. Un fuera de lugar, una puerta (un *foris*), un bosque (*forest*), un extranjero (*foreigner*) del que hacemos experiencia en el contacto, porque todo es inmigrante, porque todo es *xénos* respecto de sí mismo. Tocar es migrar en la porosidad de una dispersión de límites que no admite fronteras y la reciprocidad es la estructura de la percepción (el tacto es el sentido que no tiene otro medio que el propio tocarse a sí del cuerpo que toca, dice Aristóteles, y es el sentido compartido por todos los animales, *cfr. De An.* 413 b 5 - 415b). Por extensión, toda la percepción sensorial puede comprenderse como un ejercicio de entrecruzamiento que implica que el mundo es tocado en la misma medida en que nos toca (*cfr. Abrams* 58 y ss.). Figuras ofrecidas a un tacto suspendido,

7 Ruiz llama la atención acerca de la inversión de la dirección de la colonización tanto en *Plan de invasión a Holanda* como en *Señuelo para cóndor andino*. En el primer caso, se trató de tres acciones llevadas a cabo en Ámsterdam que consistieron en: 1) exhibir un señuelo de madera para perros con forma de perro en el Flevopark; 2) plantar y hacer crecer en el parque un trozo de abedul europeo tomado de la poda de ese parque tallado en forma de ombú típico argentino; 3) hundir en el lago un bote llenándolo con agua con un bote igual en miniatura. En el segundo, un ciervo de espuma de poliuretano y caucho sintético cuelga de un árbol en el Regents Park de Londres, para atraer al ave andina (Ruiz 102-107).

ellas invitan también a la dispersión de la mirada, que puede recorrerlas en cualquier dirección y desviarse así hacia seres deformes en el encuentro inesperado entre cosas inesperadas. Un ejercicio de la mirada sin ojos y sin cálculo, como el que ellas mismas parecen llevar a cabo con sus cuerpos bípedos sin rostro al clavar atención inorgánica sobre algo que se nos escapa.

En la tradición indoeuropea, dice Benveniste, la figura del *xénos* está relacionada con el enemigo y por ello obliga siempre a algún ejercicio o ritual de compromiso mutuo y hospitalidad que interrumpa la inter-hostilidad que reina (*reign*) entre los pueblos (272-277). Es precisamente por ello que estas extrañas figuritas nos ofrecen también una lectura política, una apropiación insurrecta del uso despectivo de la palabra «foreigner» en el Reino Unido de Inglaterra, el imperio cuya imagen más perfecta es la de Elizabeth I con su mano dominatrix posada sobre el globo terráqueo. Los *foreigners* son a la vez el extranjero al que debemos hospitalidad, que es también él mismo puro albergar de la diversidad de formas, el huésped; y el enemigo, el *hostis*, que pone en peligro la excepcionalidad de las entidades que inventaron para sí el derecho de transformar su vivir en un vivir-bien (vivir en la *polis*, *cfr.* Agamben, *Homo sacer* I 3-4) a través de un mecanismo que solo consiste en trazar un círculo de inmunidad que los posicione en el lugar de la subjetividad agentiva que dispone de todo lo que queda fuera como de esclavos. Los *foreigners* son seres anfibológicos, como la imaginación, a la vez el cobijado



**FIGURA 4**

*Proposal for the High Line Plinth.* Proyecto de escultura de color blanco tiza, de 6 metros de alto, con una superficie lisa y perforada hecha de hormigón submarino en resina a base de agua.

y el que cobija, el extranjero y el anfitrión, el bienvenido y el hostil. Un afuera que es el umbral de aparición de las criaturas que es siempre también y simultáneamente su desaparición en la persona, el árbol, los hongos o las piedras. Una gran cadena del ser que desafía toda jerarquía entre lo existente y el pretendido vivir-bien humano. Lxs foráneos hacen crecer la comunidad en constante ampliación ya sin principios de fusión identitarios ni lógicas inmunitarias de incluir para excluir. Ni taxonomías jerárquicas ni fronteras definidas, ellxs son una membrana de pasaje para la materia que elige.

La versión miniaturizada de los *foreigners* funciona como un dispositivo de suspensión y tergiversación de las finalidades aparentes: como un juguete infantil que miniaturiza un objeto para extraerlo de la esfera del uso (Agamben, « En el país de los juguetes» 104 y ss.), pero, por su tamaño a-la-mano parece resistir también su sustracción en la esfera sagrada de la artísticidad intocable: incluso aunque no puedan tocarse, encerrados en sus cajas de cristal exhibitivas, ellos son la evocación de un tacto otro, hacen visible en su detención el (inter)medio mismo que somos, y con ello la correspondencia, es decir la respuesta y la responsabilidad, entre las cosas del mundo. No se trata solo de un juego de escala espacial, pues, esta miniaturización implicada en los juguetes, como nos sugiere Agamben, también abre otra dimensión temporal, la del *Aión* heraclíteo (el niño que juega a los dados) que es el tiempo en que percibimos la duración de la fuerza vital que se escapa a toda medición (Agamben, « En el país de los juguetes» 105-106). De esta forma, en un tiempo final y fuera de quicio y en un espacio de hiperobjetos que «ponen fin a la posibilidad de saltos trascendentales fuera de la realidad física» (Morton 17), las miniaturas de Fontes ofrecen la experiencia de un a-la-mano no extractivo que convoca a asumir una diplomacia frágil en el pasaje entre los modos de existencia.

*Foreigners. Proposal for the High Line Plinth* fue un proyecto que la artista presentó en 2019 para un programa de escultura temporal a colocarse en un pedestal en la sección Spur de High Line en Nueva York. Bajo la consigna de pensar la relevancia de los monumentos en los espacios públicos contemporáneos, Fontes propuso una nueva versión de sus *Foreigners*, esta vez de 6 metros de altura, criaturas algo humanas en tren de devenir monstruosamente hibridadas en un abrazo de aspecto espumoso y coralino que daba el aspecto del arrecife al que iría a terminar cuando finalizara su exhibición. La escultura estaba planeada como una superficie de hormigón submarino, con agujeros y poros que funcionarían como hábitats para los pájaros locales mientras durara la exposición y, finalmente, como hábitats de otras en las aguas del río Hudson. Así, la gran escala del monumento, lejos de inducir a una experiencia excepcionalizadora de lo sublime kantiano que «descubre» la superioridad moral humana, propone una experiencia de proliferación de interacciones en la conversación incesante de las cosas. Si los monumentos cristalizan la memoria humana en un pedestal que contribuye a la jerarquización de ciertos eventos que muchas veces conmemoran triunfos bélicos, los *Foreigners* del High Line habrían sido un monumento-refugio que acercara y albergara la diversidad de especies animales con las que habría entrado en contacto durante la

exposición. Pero, además, de un material pensado especialmente para ello, habría sido donada como hábitat para las ostras del Parque del río Hudson en el marco del proyecto Billion Oyster, una organización que tiene como objetivo restaurar una pequeña parte de los arrecifes de ostras que fueron desapareciendo luego de la progresiva industrialización que trajo consigo la contaminación.

Especialmente interesante resulta que Fontes considere el pedestal desde una perspectiva poshumana, no ya como delimitación de una jerarquía sino como «un portal entre dos aparatos sensoriales –humanos y más que humanos– que conviven en el High Line y su entorno».<sup>8</sup> El pedestal mismo es un *foris*, una puerta que se abre para generar un contacto entre entidades ya no solo humanas. Y de esta forma, en una especie de colonización invertida, se creaba una especie de señuelo para las aves costeras y, luego, para las ostras: un convite a seguir perseverando en la difícil tarea de estar juntxs en el mundo que destruyó los mundos.

El hecho de que haya sido concebida como una morada para ostras, en el marco de reconstitución de los arrecifes de ostras que constituyeron el ecosistema del río Hudson por siglos hasta la colonización, nos ofrece la posibilidad de explorar la *simpoiesis* subrayada en la práctica artística que buscaba aliarse con el activismo comunitario del proyecto Billion Oyster. Como los arrecifes de coral, los arrecifes de ostras también son el hábitat de cientos de especies y tienen la capacidad de reducir las inundaciones y de prevenir la erosión de las cosas de la ciudad. Por ello, estos *Foreigners* eran también una propuesta para la modesta rehabilitación y resurgimiento de un ecosistema destruido por el extractivismo, como señala Haraway respecto de las prácticas artísticas que configuran mundos de arte-ciencia (Haraway 116 y ss.). En una búsqueda explícita de hibridación con los saberes comunitarios y científicos de la ciudad, esta propuesta extranjera era la ocasión para el ejercicio de una hospitalidad interespecies, la siempre peligrosa posibilidad de devenir parte de la existencia de los demás.

De esta forma, las dos versiones de los *Foreigners* podrían verse como alternativas imaginables frente al descalabro de las escalas producido por la catástrofe que quebró nuestras ideas de humanidad y mundo. Oportunidades para el ejercicio de una *koine aisthesis* que, incluso ofrecidas a la vista, escapan a la imposición del régimen escópico que obligó a ciertas entidades a estar disponibles para la fruición de un espectador distante. Figuras sin contexto que evocan en sus formas una humanidad monstruosa, deformada, devenida árbol, abrazo, piedra, simpoiética. Extranjeridades poshumanas que no miran, sino que evocan la intimidad sin proximidad que ofrece la superficie rocosa.

---

<sup>8</sup> Tal como se lee en la página de la artista: <https://claudiafontes.com/project/foreigners-proposal-for-the-high-line-plinth/> (última visita: 2 de diciembre de 2021).

## Referencias

- Abrams, David. *Becoming Animal. An Earthly Cosmology*. Vintage Books, 2010.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I. Il poter sovrano e la nuda vita*. Einaudi, 1995.
- . «Note sul gesto» en *Mezzi senza fine*. Bollati Boringhieri, 1996.
- . *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Bollati Boringhieri, 1998. Esp. Cap. 3: «La vergogna, o del soggetto», pp. 81-126.
- . «En el país de los juguetes» en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. S. Mattoni. Adriana Hidalgo, 2001, pp. 95-128.
- . «Che cos'è l'atto di creazione?», en *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*. Neri Pozza, 2017, pp. 31-52.
- . *Karman. Breve trattato sull'azione, la copla e il gesto*. Bollati Boringhieri, 2017.
- . «Filosofía del contacto» en *Una voce. Rubrica de Giorgio Agamben*, Quodlibet, 5 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-filosofia-del-contatto>
- Aristóteles, *Acerca del alma*. Trad. T. Calvo Martínez. Gredos, 1978. Libro III, cap. 1.
- Benveniste, Émile. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, Vol. I. Economia, parentela, società*. Trad. It. M. Liborio. Einaudi, 2001.
- Cacciari, Massimo. *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Trad. M. Cragolini. Eudeba, 1999.
- Davis, Heather y Etienne Turpin, editores. *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Trad. R. Álvarez. Caja Negra, 2019.
- De la Cadena, Marisol y Mario Blaser. «Introduction. Pluriverse: Proposal for a World of many Worlds». Eds. M. De la Cadena y M. Blaser. *A World of many Worlds*, Duke University Press, 2018, pp. 1-22.
- Despret, Vinciane. «Prefacio». *Tras el rastro animal*, Baptiste Morizot. Trad. F. Gelman Constantin. Isla Desierta, 2020.
- . «Presentes densos. En torno a las artes de vivir en un planeta herido», conversación con Grupo de Trabajo en IVAM /Institut Valencià d'Art Modern), 11 de febrero de 2021. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/presentes/presentes-densos-conversacion-despret-grupo-de-trabajo/>
- Didi-Huberman, Georges. «La imaginación, nuestra comuna». *THEORY NOW: Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 3, n° 2, julio-diciembre 2020, pp. 5-21.
- Escobar, Arturo. *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Tinta Limón, 2017.
- Foucault, Michel. «Il faut défendre la société». *Cours au Collège de France 1976*. Seuil/Gallimard, 1997.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. H. Torres. Consonni, 2019.

- Heidegger, Martin. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Trad. A. Ciria. Alianza, 2007.
- Horkheimer, Max. «The Skycraper». *Dawn and Decline: Notes 1926-1931 and 1950-1969*. Trad. ing. M. Saw. Seabury Press, 1978, p. 66.
- Latour, Bruno. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Trad. E. Puig Punyet. RBA, 2014.
- . *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Trad. P. Cuartas. Taurus, 2019.
- Margulis, Lynn y Dorion Sagan. *Microcosmos. Cuatro millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*. Trad. M. Piqueras. Tusquets, 2013.
- Morton, Timothy. *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Trad. P. Cortéz Rocca. Adriana Hidalgo, 2018.
- Ruiz, Pablo Martín. «En los pliegues de la naturaleza y la historia». *El problema del caballo, Catálogo de artista de la 57ª Exposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, Claudia Fontes. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, 2017, pp. 100-119.
- Serres, Michel. *El contrato natural*. Trad. J. Pérez Vázquez. Pre-Textos, 2004.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas II, Globos. Macroesferas*. Trad. I. Reguera. Siruela, 2014.
- Shukin, Nicole. *Animal Capital, Rendering Life in Biopolitical Times*. University of Minnesota Press, 2009.
- Stengers, Isabelle. «La propuesta cosmopolítica». Trad. E. Feuerhake. *Pléyade*, n° 14 CAIP, julio-diciembre, 2014, pp. 17-42.
- Tsing, Anne, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Bubandt, editores. *Arts of Living on a Damaged Planet*. University of Minnesota Press, 2017.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Trad. S. Mastrangelo. Katz, 2010.