



# De la representación del árbol al bosque: reflexiones sobre naturaleza, arte y representación<sup>1</sup>

*On the representation of the tree in the  
forest: reflections on naturalness, art and  
representation*

Maria/Rosario Montero Prieto<sup>2</sup>

## RESUMEN

El siguiente escrito busca reflexionar sobre el rol de la representación en la comprensión y percepción de la naturaleza. Apunta a interrogar, a partir de la práctica artística del colectivo Agencia de Borde, la problemática categorización de la vida y, específicamente, cómo se representan y experimentan las categorías del binomio naturaleza/cultura. Esto, a través de las figuraciones que establece el árbol como imagen y sujeto cultural. Para esto se analizará aspectos de la práctica y los procesos reflexivos del colectivo en torno al proyecto Bosques de Fuego, específicamente a partir del análisis de dos obras: "Postales" realizada con parte de la colección de postales del archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, y la obra "Diagrama de Contacto", creada a partir de la experiencia situada en la reserva de conservación Bosque Pehuén, en el sur de Chile. Con esto, se busca abordar de qué manera es posible reflexionar en torno a la representación de relaciones interespecie entre los árboles, el bosque y sus habitantes. Para lograr esto, se problematizarán las nociones de sentipensar, lo extravisual y la intra-acción, estableciendo un marco teórico que permita reflexionar sobre cómo las distintas figuraciones del bosque son apropiadas, girando desde una imagen representacional a una relacional. Con esto, se propone una posibilidad otra para la comprensión de nuestro habitar en, con y desde los territorios.

**Palabras clave:** práctica artística; archivo; colonialismo; naturaleza; bosque.

## ABSTRACT

*The following text aims to reflect on the role of representation in understanding and perceiving nature. Drawing from the artistic practice of Agencia de Borde art collective, it seeks to inquire*

1 Esta investigación fue financiada por postdoctorado Fondecyt N° 3220021, Escuela de Estética PUC "Naturaleza y Cultura, percepciones y representación en Chile"

2 Doutora em Estudos Culturais em Goldsmith College, Inglaterra. Professora da Pontificia Universidad Católica de Chile.

*into the problematic categorisation of life and how the categories of the nature/culture binary are represented and experienced through the figurations established by the tree as an image and cultural subject. By examining the collective's practice and reflective processes related to the "Forests of Fire" project, as well as analysing two works —The collection "Postcards," from the National Library of Chile's photographic archive, and "Contact Diagram," inspired by the situated experience in the conservation park named Bosque Pehuén in southern Chile—we delve into the possibilities of reflecting on the representation of interspecies relationships among trees, the forest, and its inhabitants. To achieve this, the notions of *sentipensar*, extra-visual, and *intra-action* will be explored, establishing a theoretical framework that allows us to reflect on how the different figurations of the forest are appropriated, transitioning from a representational image to a relational one. In doing so, we propose another possibility for understanding how we inhabit in, with and from the territories.*

**Keywords:** art practice; archive; colonialism; nature; forest.

## 1. INTRODUCCIÓN

**Imagen 1** - Noche en Bosque Pehuén (2022)



**Fonte:** Agencia de Borde.

En una noche de verano, en medio de un bosque de la zona centro-sur de Chile, nos encaminamos a continuar con la misión que habíamos tramado días antes: repetir la misma acción que habíamos realizado incontables veces durante esa semana. Consistía en sacar moldes en cerámica gres de los tocones (base de árboles caídos o talados), que se encontraban en el bosque. Partimos Paula y yo, acercándonos a un claro en el bosque donde había varios de estos. Sentimos el silencio de la noche, un silencio que no es tal, sino más bien el vacío de los sonidos del día. Es sentir la ausencia de zumbido de los insectos y el cantar de pájaros. Enfrentadas a la oscuridad, tuvimos que depender de nuestro tacto y oído para establecer una relación con este lugar enrarecido por la falta de luz. Comenzamos poniendo música, tratando de aniquilar la diferenciación y extrañamientos entre nuestros cuerpos y el territorio, pero comprendimos que nos dejaba más expuestas. Caminamos con sigilo, sintiendo nuestros pasos, palpando los troncos para establecer cuál de ellos nos serviría para registrar con nuestras placas prerealizadas de cerámica gres. La punta de nuestros dedos, en contacto con esos troncos y nuestras alertas a las arañas que se asomaban, nos indicaron un camino. Vigilantes ante cualquier visitante, ya sea humano o no humano, alteramos esa jerarquía tan arraigada del hombre sobre la naturaleza, suspendiendo por unos pocos minutos nuestra comprensión cartesiana de esta. Quizás, nuestros cuerpos femeninos, acostumbrados a nunca ser amas de las pirámides de poder, intuyeron que dejar de lado la racionalidad en este encuentro nos ayudaría a comprender/sentir este espacio árbol-mano-cuerpo-pensamiento. Esta conexión se medió a través de la acción de convertir un pedazo de barro en una interfaz entre nosotras y esos árboles/bosques. En esa acción, en nuestras mentes se trazó un diagrama de relaciones otras, una forma de dibujar el ecosistema que nos rodeaba en nuestros pensamientos, donde éramos nosotras no la punta, sino los nodos de vinculación entre ruido/silencio, oscuridad, pasos, cuerpos, árboles, texturas, y nuestro actuar.

Comienzo con este relato porque a través de él puedo plasmar una imagen en sus mentes, y así continuar con estas reflexiones. La imagen (1) que abre este escrito es una de fotografías capturadas durante el momento que el relato describe. Refleja, desde el aparato visual, algunas de las sensaciones que ocurrieron entonces, aunque estas se limitan a un solo sentido: la vista. La paradoja de esta fotografía es que justamente en ese momento lo que menos teníamos era visión, y fue la técnica, con sus prótesis lo que nos permitió documentar limitadamente una experiencia sensible, pero también nos invitó a reflexionar sobre la limitación del aparato fotográfico como documentación de lo real. Permitiéndonos pensar sobre las formas de representación de nuestros entornos y la relación que la fotografía nos permite establecer con la naturaleza. Con esto, pretendo explorar algunas de las reflexiones prácticas derivadas del proyecto “Bosques de Fuego”, que realizamos con el colectivo Agencia de Borde<sup>3</sup>. Mi

objetivo es problematizar la relación que tenemos, como artistas visuales, en torno a la comprensión teórico-práctica de nuestras interacciones con la naturaleza. Este escrito examina específicamente cómo la tecnología y su representación influyen en nuestra experiencia del paisaje, y cómo dicha experiencia está atravesada por un conjunto de saberes coloniales que categorizan una existencia/experiencia dicotomizada y, a menudo, fragmentada.

Para lograr esto, se abordará primero las metodologías utilizadas, destacando la investigación como una forma de sentipensar el mundo desde una perspectiva latinoamericana situada. Asimismo, la creación de imágenes se considera como una posibilidad para subvertir el régimen escópico desde lo extravisual. Ambas estrategias se presentan como medios para pensar la naturaleza desde una posibilidad otra, distanciándose del régimen cartesiano que divide la naturaleza de lo humano. Será relevante, entonces, delinear esta división y explorar las posibilidades de comprenderla de manera distinta.

Posteriormente, se profundizará en las particularidades del proyecto Bosques de Fuego y se reflexionará en torno a dos obras que realizamos en el colectivo. La primera es “Postales” (2020), una obra realizada a partir del análisis e intervención de imágenes de eucaliptos encontradas en la colección de postales del archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile. La segunda es “Diagrama de Contacto” (2022), obra creada a partir de los tocones en Bosque Pehuén, en el sur de Chile, utilizando cerámica, fotografía y datos de geolocalización recopilados durante los recorridos en el bosque.

Con esto, el interés es abordar la representación de relaciones interespecie entre los árboles, las plantaciones, el bosque y quienes habitamos esos territorios. Se busca reflexionar sobre los giros que posibilitan una comprensión de la imagen que se aleje de su vinculación representacional (su conexión con lo que representa y las lecturas que la imagen internamente permite) hacia una relacional (la imagen como vínculo entre agencias humanas y no humanas desde su creación). Con esto, se propone una posibilidad otra para la comprensión de nuestro habitar en/con y desde los territorios.

## 2. METODOLOGÍA

Para la investigación que se aborda en este texto se consideraron tres aspectos metodológicos fundamentales: Por un lado, se adoptó un enfoque hacia la materialidad; por otro, se aplicó un análisis de la fotografía como campo expandido, alejada del instante decisivo; y finalmente, se optó por una comprensión encarnada del conocimiento.

El objetivo del giro materialista es centrarse en la relación entre los objetos y

---

2 Colectivo de arte chileno integrado por Paula Salas, Sebastián Melo y María del Rosario Montero. Desde 2012, exploran los límites del paisaje y su relación con el territorio y sus habitantes. Buscan entender cómo personas y lugares se determinan mutuamente desde una perspectiva interdisciplinaria.

comprender esas conexiones como un espacio contextual. Se dirige la atención a la nueva teoría materialista (Coole; Frost, 2013) como un medio para abordar la relación entre humanos y no humanos, que incluye a la naturaleza como un agente relevante. Al mismo tiempo, la comprensión de la fotografía como una práctica expandida, permite analizar las imágenes del archivo y aquellas producidas por el colectivo. No solo se examinarán desde su contenido (y lo que retratan) sino también a partir de los procesos de producción, materialidad, orden y relaciones que estas establecen. Con esto, se busca elaborar una lectura sobre la imagen basada en las ideas de Flusser (2000, p. 9) sobre el concepto de aparato tecnológico que propone pensar la fotografía lejos del “evento congelado”, como un proceso de creación continua.

Finalmente, la comprensión encarnada toma relevancia con la noción de *sentipensar* idea introducida en el pensamiento académico por Orlando Fals Borda a partir de su experiencia con campesinos zapatistas en Chiapas, México. Este concepto, que es más tarde trabajado y definido por Arturo Escobar (2014), quien lo describe como una forma de pensar que integra la emoción y la razón, como “co-razonar” o “pensar desde el corazón y desde la mente”(p.16). *Sentipensar* nos permite integrar cuerpo con mente, hacer con pensar y sentir con reflexionar, suspendiendo las dicotomías jerarquizadas en que suponen a la razón por sobre la experiencia. Esto nos permite co-razonar en/ desde y con los territorios y árboles que habitamos.

De esta manera, al integrar materialidades, medios y corporalidades a la investigación, se hizo evidente que el uso de distintas herramientas de trabajo debía corresponder a la necesidad por explorar opciones de mediación con el entorno. En este contexto, la imagen producida por la cámara fotográfica, centrada solamente en la visión, resultaba insuficiente. T.J Demos explica cómo la fotografía, en cuanto a documentación de la naturaleza, se ha transformado en un aparato de registro de la extinción, aquello que al fotografiar se le “otorgan a lo que ya no existe una alteridad radical que nos recuerda que en el futuro las cosas podrían ser de otra manera” (Demos apud Guerra, 2023, p. 209). Pareciera que registrar con la cámara se ha transformado en una forma más de denotar aquello que no será más. Demos continúa su reflexión diciendo que la imagen se ha transformado en “un emblema del liberalismo: escindida entre los sueños de libertad, de otro tiempo que ha sido y que podría volver a ser, y el refuerzo de la realidad de la propiedad, la captación de lo efímero como un objeto a poseer y acumular para siempre” (Demos apud Guerra, 2023, p. 210). Al centrar mi atención en el análisis en las relaciones que se establecen entre los procesos, la materialidad y las corporalidades, y siguiendo la reflexiones de Flusser (2000, p. 9) sobre la agencia del aparato técnico, mi intención es distanciar esta investigación del enfoque teórico que trata los actos fotográficos como “eventos congelados” referidos puramente a lo fotográfico. En cambio, pretendo dar paso a un análisis que tenga en cuenta el conjunto de acciones, cuerpos y agentes que se constituyen en una imagen,

dando paso a una comprensión de la imagen visual a partir de sus relaciones, de aquello que denominaré lo *extravisual* (Montero, 2018). El significado de este concepto indica una intención de ir más allá de lo visual, “fuera o más allá de la visión” (Etimología, 2023). Por consiguiente, el término *extravisual*, o más que visual, se refiere a aquellos elementos de la experiencia que pueden registrarse y que son relevantes para la comprensión de las relaciones y los problemas existentes en el bosque.

El uso del término *extravisual* devino a partir de lo planteado por Jan Kenneth Birksted (2004), quien propone que el reto de observar paisajes “consiste en idear formas de abordar la observación y el análisis de la forma y la representación específicas del lugar” (2004, p. 8). Para ello, parece ser necesario considerar todos los elementos del lugar, no sol el espacio-tiempo visual tridimensional, sino también los *extravisuales*. Es necesario concebir los bosques más allá de su representación visual bidimensional, abordando esta estratificación de significados y la yuxtaposición de dualidades. De esta manera, se establece que para poder reflexionar sobre nuestra relación con el bosque se debe salir del marco de la imagen y comprender el espacio en toda su complejidad. Esto incluye todos los procesos realizados, como ritmos y acciones que dan sentido a esos lugares, y conlleva la consideración de todos los aspectos *extravisual* del bosque. En consecuencia, lo *extravisual* se transformó en una estrategia de producción, encontrando en el devenir del hacer un terreno común con la teoría no representacional (Thrift, 2008), o más precisamente, no meramente representacional. Nigel Thrift (2008) sostiene que el uso de enfoques exclusivamente representacionales no consigue captar el movimiento y el cambio, entre otras cuestiones relevantes no visibles. Esto nos permite observar con todos nuestros sentidos, desjerarquizar la mirada como la única vía de captación de la experiencia.

Del mismo modo, Daniel Rubinstein (2014) argumentó que, para que la fotografía no pierda su relevancia social y cultural, debe seguir no solo las manifestaciones visibles del capital, sino también las fuerzas invisibles de la producción y los flujos de especulación. Ya no existe una relación inanimada sujeto-objeto, sino una transmisión de retroalimentación en la que el espacio deja de funcionar como una topología euclíadiana tridimensional y adquiere cualidades de flujo y performativas (Thrift, 2008, p.43-44). Conjugar búsquedas, conversaciones, percepción, datos, imágenes con nuestras huellas en los territorios es lo que configuró las estrategias metodológicas para este proyecto.

Tener una comprensión expandida de la práctica fotográfica nos permitirá problematizar las *intra-acciones* que tomarán formas en el análisis de la experiencia corporizada de la investigación artística. Esta noción nos permitirá desafiar la idea de que los sujetos y los objetos existen independientemente uno del otro. En cambio, permitirá que los sujetos y los objetos se coconstituyen en el acto mismo de la interacción, es decir, no son entidades separadas, sino que emergen, como veremos más adelante,

a través de sus relaciones mutuas.

Así, esta investigación surge como una relación entrelazada entre teoría y práctica, entre cuerpos sintientes y sentipensantes del colectivo Agencia de Borde. En particular, se aborda la representación visual como una forma de reinscribir la historia, las contingencias y las fuerzas políticas en juego. Quisimos idear diagramas otros, donde las relaciones entre objetos, acciones, pensamientos y sentires fueran los elementos centrales. Para esto, nos valemos del árbol y el bosque como figuración para comprender las distintas representaciones que ha tomado la naturaleza. Estas, como explica Macarena Gómez-Barris (2021), al convertirse en imagen, se transforman en agentes políticos que refuerzan una mirada extractiva de los territorios.

Igualmente utilizaremos la experiencia del colectivo Agencia de Borde y su investigación situada, sirviéndonos de dos obras particulares para abordar distintas dimensiones de la mirada sobre la naturaleza y su representación. Estas obras se constituirán en diagramas de relaciones entre la representación, la acción, los cuerpos y los distintos agentes que distribuyen y afectan las formas en que se representan los árboles.

En este sentido, el arte y su singular capacidad para conectar con lo real se convierten en una manera de pensar, no solo de razonar, sino de “dejarse embestir” (Rojas, 2017, p. 1) por el mundo. Así, cómo Salas (2023) explica, el arte facilitará la comprensión de nuestro papel en el fenómeno ecológico sin precedentes que estamos experimentando, yendo más allá del conocimiento técnico e intelectual.

### **3. NATURALEZA Y CULTURA, SEPARACIONES CULTURALES E IMPOSICIONES COLONIALES**

Bastante se ha escrito sobre el origen de la separación conceptual entre naturaleza y cultura, donde la naturaleza se contrapone a la experiencia humana. Desde el pensamiento y acción decolonial, se plantea un cuestionamiento a estas categorizaciones, ya que la crítica proviene de la suposición prospectiva de que el lugar de enunciación compensa sus configuraciones modernas/coloniales que limitan su alcance regional (Mignolo, 2011, p. xv-xvi). Este cuestionamiento permite analizar las formas e implicancias de categorizar. Siguiendo las ideas de Mignolo (2008), se puede argumentar que las definiciones son una de las formas normativas de control del conocimiento “científico”. La definición presupone la determinación de algo, un objeto, y el control de la definición por el enunciado (Mignolo, 2008, p. 247). En el contexto de crisis climática y social, parece urgente reflexionar sobre las formas en que nos relacionamos con nuestros entornos y con quienes cohabitamos en ellos. En este sentido, Philippe Descola, quien comienza a sistematizar el conocimiento adquirido en su trabajo como antropólogo con los Achuar, indígenas de la frontera entre Perú

y Ecuador (Descola; Pignocchi, 2023), cuestiona los procesos mediante los cuales se crea la noción de naturaleza, describiendo cómo estas categorías están culturalmente arraigadas y son, a su vez, ideológicas (Descola; Palson, 1996).

Donna Haraway (1991), desde los estudios posthumanos y feministas, cuestiona la categorización como maneras de darle sentido al mundo. Afirma que “las dicotomías entre mente y cuerpo, animal y humano, organismo y máquina, público y privado, naturaleza y cultura, hombres y mujeres, primitivos y civilizados, están todos cuestionados ideológicamente” (Haraway, 1991. p. 163). Se plantea entonces una crisis de esta categorización (Descola; Palson, 1996) y la necesidad de cuestionar esta definición hacia un nuevo entendimiento (Haraway, 1991; Latour, 1993; Macnaghten; Urry, 1998, entre otros).

Desde los territorios latinoamericanos se plantea que esta división surge tras el triunfo de la modernidad europea en América Latina durante el siglo XVI, trayendo como consecuencia una comprensión de la naturaleza en oposición a la cultura, según la cual la naturaleza fue concebida como una “categoría residual de todo lo que está fuera de la cultura” (Badcock, 1975 apud Maccormack; Strathern, 1980, p. 3). Lo fundamental a tener en cuenta es que la “colonialidad” y todos los conceptos que se han introducido desde entonces son conceptos cuyo punto de origen no está en Europa sino en “el Tercer Mundo” (Mignolo, 2014).

Así mismo, quienes habitamos el sur del continente, sabemos que existen distintas maneras de referirnos a la naturaleza que no implican estas visiones dicotómicas. Un ejemplo de ello es la palabra Pachamama, un concepto inicialmente utilizado por quechuas y aimaras (habitantes nativos de los altos Andes) y descrito como la relación humana con la vida, que hoy se traduce como madre tierra —una concepción que no crea distinciones entre naturaleza y cultura. A pesar de los esfuerzos coloniales por oprimirlos, este significado está arraigado en muchas de las tradiciones y prácticas cotidianas de los pueblos de los Andes (Mignolo, 2011, p. 11). A pesar del uso cotidiano de esta palabra en algunos países de Latinoamérica, parece ser que en el lugar que habitamos, tecnología y paisaje se perciben como categorías distintas, fáciles de reconocer a simple vista. Nuestras herramientas, nuestro lenguaje, nos mantienen sumergidos en la separación. ¿Cómo cambiar esta percepción e intentar desmantelar la persistencia de esta dualidad para percibir las continuidades, las conexiones, la inseparabilidad entre lo humano y lo natural? ¿Qué suertes de diagramas podemos configurar en que naturaleza y humanos dejen de ser parte de una jerarquía de dominación y comiencen a entenderse desde relacionamientos coproducidos? Pareciera que el futuro del planeta depende de resolver estas preguntas.

#### 4. ANTECEDENTES HISTÓRICOS; DE ÁRBOL A TECNOLOGÍA

Es entonces, desde esta crisis de la división, y con el fin de explorarla como una continuidad culturalmente arraigada, que en el colectivo propusimos examinar al eucalipto como un artefacto en el cruce de ambas categorías. Por supuesto, el árbol es un ser vivo, natural y autónomo; sin embargo, cuando lo observamos en el paisaje de plantaciones de monocultivos en el centro y sur de Chile, se convierte en un objeto modelado por las operaciones del capital y la tecnología industrial, un artefacto cultural. El manejo intensivo acorta su ciclo vital y la posibilidad de reciprocidad con el ambiente que habita. Las plantaciones forestales, como cicatrices en el paisaje, nos revelan la relación de poder que los humanos ejercemos sobre la naturaleza.

El eucalipto marca una forma de construir el paisaje asociada a la colonización de los bosques nativos del sur de Chile que ocurre desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Está marcada por una fuerte intensificación de la explotación, cuando las plantaciones de pinos establecieron su dominio sobre el suelo austral durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-90) y los gobiernos democráticos de transición de la centroizquierdista Concertación de Partidos por la Democracia (1990-2010) (Miller-Klubock, 2014, p. 4).

En este sentido, Macarena Gómez-Barris (2021) reflexiona sobre estas transiciones, y cómo los distintos mecanismos del poder han utilizado el comando visual del espacio “como un importante lugar/vista de colonización en donde los paisajes ocupados se convierten en geografías semióticas que contienen metonimias del poder”. Al sustituir especies nativas como el Pehuén (*Araucaria araucana*) por plantaciones de monocultivos, se transforma no solo el espacio visual (físico) sino también la forma en que se habitan estos espacios, subsumiendo “a los territorios mapuche a un punto de vista extractivo, que tiene por objetivo, como diría Patrick Wolfe, «eliminar al nativo», solo que eliminando primero al bosque” (Wolfe apud Gómez-Barris, 2021).

Desde su llegada a Chile, la biografía del eucalipto muestra la tensión simbólica entre la figura patriarcal masculina, representada por el dominio tecnológico sobre la naturaleza, y la feminización de la concepción de Pachamama como madre tierra. La especie se introdujo en Chile alrededor de 1860 (Doughty, 2000, p. 66), cuando se plantó el primer eucalipto en los territorios cercanos a Lota, como parte de una estrategia para reforestar la zona y tener madera a mano para las carboneras.

Aí, distintas agencias han desempeñado roles fundamentales, como grandes empresas forestales (Arauco, CMPC), pequeños productores, el Estado, habitantes locales y grupos que han asumido la lucha mediante acciones más violentas (quema de plantaciones y camiones). Históricamente, han existido distintos incentivos para su fomento, comenzando a principios de siglo con la necesidad de reforestación producto del deterioro de los suelos en la zona centro-sur. A partir de los 90, se dio paso a procesos

de plantación intensiva debido al incremento de la demanda de celulosa.

En este sentido, una de las primeras representaciones de eucaliptos que encontramos al inicio de nuestra investigación fue el dibujo a tinta titulado “Eucaliptos”, del año 1919, realizado por el artista Carlos Dorliac. Esta obra nos llevó a reflexionar sobre la historia de convivencia con esta especie a nivel local, la cual es más extensa e intrincada de lo que suele representarse en los medios. Enfrentarnos a esta imagen centenaria nos llevó a preguntarnos de qué maneras había sido representado el eucalipto en la historia de Chile. Por ello, nos sumergimos en el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional en busca de mapear y comprender cómo se ha entendido al eucalipto en nuestro territorio. Nos enfocamos en una colección de postales de Chile donada a la biblioteca en 2018.

**Imagen 2** - Obra “Postales” 2020. Impresión de postal de Vallenar, Región de Atacama.

Perteneciente al archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional intervenida



**Fonte:** Agencia de Borde.

Al revisar la colección, descubrimos que su presencia ubicua y demasiado familiar

a menudo pasa desapercibida como mero escenario o fondo en la construcción de la identidad nacional. A pesar de aparecer en paisajes diversos desde comienzos del siglo XX, desde una vista general de la Ciudad de Vallenar (Imagen 2) perteneciente a la región de Atacama y extremo norte de Chile; hasta los palafitos de Chiloé (Imagen 3) ubicada al sur de Chile, el eucalipto nunca es el protagonista de la imagen, sino más bien un objeto secundario que podría bien ser parte del decorado. El árbol aparece desde un segundo plano, como un invitado que pareciera querer negarse en la escena, como una suerte de sombra cuya forma de hojas delgadas y largas lo delata una y otra vez a lo largo de la colección. Son imágenes de árboles individuos, acoplados al entorno. En la búsqueda de estos individuos quisimos resaltarlos, develar su presencia en el paisaje.

**Imagen 3** - Obra “Postales” 2020. Impresión de postal de Castro, isla de Chiloé perteneciente al archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional intervenida



**Fonte:** Agencia de Borde.

Para esto, hicimos una selección de un centenar de imágenes donde aparecía el

eucalipto. Las postales pertenecían a distintas geografías y climas. Utilizamos entonces el archivo digital para hacer impresiones a escala de las postales originales, y en estas copias fuimos marcando círculos de color naranja para demarcar la presencia de eucaliptos. Un ejemplo de los procedimientos que realizamos se puede percibir en la postal de Valparaíso (Imagen 4). En ella se percibe un eucalipto frondoso, el cual se encuentra presente hasta el día de hoy coronando la plaza central de dicha localidad. También en ella se puede observar esa relación entre la materialidad de la imagen impresa en un papel de algodón de 310 gr. e intervenidas por lápiz graso de color naranja el cual devela las texturas y contrastes producidos por las distintas técnicas. La imagen no es la postal original, pero hace una mímica que la refiere y nos permite comprender que no se trata solo de una imagen (y su contenido) sino de un objeto que nos remite a una serie de formas históricas y culturales que constituyen una práctica de construcción de identidad.

**Imagen 4** - Obra “Postales” 2020. Impresión de postal de Valparaíso, ubicada en la costa central perteneciente al archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional intervenida



**Fonte:** Agencia de Borde.

Más tarde, estas imágenes fueron expuestas en relación con otras imágenes

producidas por el colectivo, lo que puede ser observado en la imagen 5, la cual describe la forma en que las postales fueron montadas en la sala, buscando generar un contrapunto entre la imagen histórica y aquella que deviene hoy del árbol y su condición en plantaciones intensivas de monocultivos. Las postales intervenidas y relacionadas entre ellas, y entre esas otras imágenes que surgen al pensar en los eucaliptos, se transformaron en nodos de relaciones. Estas relaciones no solo ocurrían a partir de los contenidos de las imágenes y sus figuraciones, sino también desde la materialidad del papel impreso y puesto en sala, el cual imitaba la postal antigua, al mismo tiempo que era ese papel compuesto por celulosa de esos otros árboles talados que se trata de apuntar y criticar su manejo. De esta manera, las postales en la sala dejaban de ser imagen visual para transformarse en un elemento esencial en este diagrama relacional del árbol y su representación.

**Imagen 5** - Registro de montaje en galería Barrios Bajos, Valdivia Chile. 2020



**Fonte:** Agencia de Borde.

Esta investigación del archivo, convertida en un tipo de catastro visual, nos permitió traer al presente un eucalipto que ha sido parte de la historia de Chile y que es muy distinto al que se ve en las plantaciones. En estos lugares, los árboles se transforman en texturas homogéneas, patrones de repetición geométrica que no develan la existencia de cada individuo, sino que son transformados en mantos verdes y ubicuos en los que

es difícil diferenciar los distintos paisajes y territorios que habitan estas especies. Las postales revelan que este árbol ha sido parte integral de los paisajes locales durante más de un siglo, desafiando su reciente exclusión simbólica como especie exótica invasora.

La repetición del eucalipto en las obras, como un personaje familiar en la historia nacional, nos obliga a cuestionar su lugar en el paisaje, ya que no encaja ni en la categoría de naturaleza ni de cultura. Creemos que esta especie se presenta como un ser híbrido, un árbol majestuoso que habita en las plazas y centros de las urbes chilenas, al mismo tiempo que un manto homogéneo que esconde y liquida la biodiversidad en los territorios a los que son sometidos como plantaciones intensivas. Se convierte en un extranjero que compite por recursos con las especies locales y que es propenso a incendiarse fácilmente. La instalación no resuelve este dilema, simplemente desestabiliza las nociones de ser natural y/o artefacto cultural en relación con el eucalipto, dejando la tarea de juzgar al espectador.

En esta comprensión dicotómica y a veces contradictoria, nos encaminamos a realizar distintas conversaciones entre el 2017 y 2022 con activistas, académicos, trabajadores de la industria forestal y guardaparques quienes nos transmitieron distintas experiencias vitales y formas de vincularse con el eucalipto hoy. En el camino, nos dimos cuenta de que no existe un eucalipto, sino una cantidad de relaciones humano-árbol que se construyen al verse afectadas. Quedamos hipnotizados por la faena forestal, por la violencia de las talas o “cosechas” y la eficiencia con la cual las máquinas construyen paisajes sintéticos. ¿Podemos usar al mismo eucalipto para imaginar lo natural y lo humano existiendo en una relación alternativa a la plantación, una relación de reciprocidad?

**Imagen 6** - Plantación de monocultivo cerca de Valdivia, región de los Ríos. 2019



**Fonte:** Agencia de Borde.

En todos los lugares que visitamos, las plantaciones repetían el mismo patrón geométrico de árboles, desde el Tabo en la costa central de Chile hasta Chaihuín en el sur de la costa valdiviana. Este patrón se puede observar en la imagen 6 a partir del corte que se reproduce en el paisaje, creando una sensación de ubicuidad de la plantación homogeneizando la mirada, como si todas fueran siempre una sola. Sin embargo, también observamos que cuando el eucalipto tiene suficiente espacio y tiempo, puede ser frondoso, retorcido e imponente. Un ejemplo de esta otra forma de existencia se puede apreciar en el parque nacional Federico Albert, donde eucaliptos de más de 100 años de antigüedad se esparcen, y tuercen, relacionándose con un ecosistema mixto que combina especies nativas y exóticas. Al recorrer las plantaciones, descubrimos que necesitábamos separar al eucalipto como organismo vivo de las operaciones extractivas que se aplican sobre la especie. Si bien no hay duda de que la plantación intensiva de monoespecies causa daño a los ecosistemas, necesitábamos volver a “ver” el eucalipto, no solo como un enemigo del paisaje y el territorio, sino como un ser viviente sometido a las maniobras del capital.

Al observar el eucalipto retratado en la historia, así como todas esas imágenes y observaciones que fuimos produciendo a lo largo de esta investigación, nos dimos

cuenta de que existía una limitación en el régimen visual. Por esto nos pareció urgente interrogar nuestras posibles estrategias de producción que pudieran superar o complejizar el régimen esópico, poniendo el cuerpo como elemento central en la percepción y la creación de otras posibilidades de comprensión del árbol y el bosque.

## 5. EL ÁRBOL, EL BOSQUE Y SUS DELIMITACIONES DIFUSAS

Es así como llegamos a reflexionar sobre las nociones de bosque, sus delimitaciones y nuestra relación crítica con esos espacios. Como una especie de antagonismo que, según nos explica Alessandro Pignocchi en conversación con Phillippe Descola (2022), devela que protección y explotación son dos facetas complementarias de una misma relación de uso, de una relación con el mundo en la que las plantas, los animales y los entornos vivos adquieren el estatus de objetos de los que los seres humanos pueden disponer a su antojo, aunque sea protegiéndolos (Descola; Pignocchi, 2022, p. 6). Así, conservar/explotar son una misma relación de poder, jerárquica con la naturaleza. Es en ese eje que quisimos comprender desde nuestros cuerpos qué significaban estas relaciones de poder, y cómo estas relaciones dicotómicas definían una estrategia similar de coexistencia.

De esta manera, nos enfrentamos a una nueva pregunta, un cuestionamiento sobre los procesos en que se gestan las plantaciones. La pregunta es: ¿Qué se pierde cuando se planta un monocultivo? Pero también, ¿cómo un árbol puede convertirse en un bosque? Comenzó así a rondar en nuestras cabezas, y quisimos tener una experiencia dialógica, tratar de experimentar un bosque con las mismas estrategias críticas que habíamos aplicado a las plantaciones y su representación.

Tuvimos la oportunidad de realizar una residencia en la reserva ecológica llamada Bosque Pehuén<sup>4</sup> donde pudimos visitar el bosque en distintas ocasiones y, al explorar, nos dimos cuenta de que cada vez que ingresábamos al bosque, este había cambiado. No tanto debido a la lluvia de un día, al viento del siguiente, o a la evaporación de las mañanas, sino más bien porque nuestra percepción del bosque se enriquecía con nuevas capas (Agencia de Borde apud Calfuqueo et al., 2024). El bosque al que nos sometimos había sido campo productivo de extracción de madera en un pasado cercano, y tenía registrado en diversas huellas su historia y los distintos relatos de su existencia. Aparecieron así los restos de ese pasado a través de la imagen de los tocones<sup>5</sup>. Estos restos de la historia del bosque se percibían en una interconexión con los otros seres que cohabitaban. Para comprender esto, nos servimos del diálogo con Tomás Ibarra, quien nos permitió tener una otra perspectiva del bosque, en la cual los árboles viejos

<sup>4</sup> Reserva ecológica privada perteneciente a la Fundación Mar Adentro, ubicada en la zona cordillerana del centro sur de Chile. Se caracteriza por estar a los pies del Volcán Quetrupillán, en un valle en el que corren aguas y por su ubicación se encuentra bastante aislada de las localidades cercanas. Es parte de la provincia de Curarrehue, Wallmapu. Territorio ancestral perteneciente al pueblo mapuche y que corresponde a la región de la Araucanía según la delimitación geopolítica del Gobierno de Chile.

<sup>5</sup> Base de árboles con sus raíces, que quedan cuando estos son cortados.

y cortados cumplían una función de receptáculos de vida (semillas, nuevos árboles, nidos de pájaros) (Honorato et al., 2016; Ibarra et al., 2022), lo cual ponía en cuestión la categorización de lo vivo y lo muerto. Los antiguos tocónes de árboles cortados, quemados o caídos hacen 20, 50 o 100 años atrás fueron capturando nuestra atención hasta convertirse en un sujeto central en nuestra percepción de estos entornos.

Se nos hizo evidente la limitación que definía la producción puramente visual sobre el territorio y la incapacidad de la imagen para traducir las interconexiones de relaciones que se establecen en el bosque. En este sentido, las reflexiones de Andrea Acosta sobre la interrelación entre la visualización y la racionalidad, donde esta última se vincula estrechamente con la veracidad (Galparsoro apud Acosta, 2022, p. 11), nos permitieron pensar en no limitarnos a la producción visual y establecer estrategias extravisuales de producción. Parecía que esta relación cuerpo/territorio/experiencia se debía tomar en cuenta, sobre todo si consideramos que, para la investigación epistémica feminista, es crucial disolver las dicotomías entre sujeto/objeto, cuerpo/razón, teoría/práctica reconociendo la continuidad entre la cognición, la experiencia corporal y los contextos vitales (Acosta, 2022, p. 12). La concepción de un conocimiento desencarnado y abstracto normaliza el proceso de conocer, ocultando las diferencias y desigualdades en el acceso al conocimiento (Acosta, 2022, p. 12-13). Pareciera que en el caso de representar el bosque la imagen no bastaba, debíamos tener en cuenta su aspecto *extravisual* y a nosotros, como sujetos enunciantes que establecemos esta serie de comprensiones. Nuestros cuerpos como agentes activos en la cognición nos permitieron posibilidades para pensarnos a partir de enfoques epistémicos inclusivos que valoran las experiencias de diversos agentes (Acosta, 2022, p. 13) humanos y no-humanos, y sobre todo a nosotros como parte de ese ecosistema. De alguna manera, la noción de cuerpo como un espacio de relationalidad radical, que trasciende la piel, nos permitió desafiar la idea del sujeto soberano (Acosta, 2022, p. 22; Haraway, 1995), estableciendo formas de pensar la imagen fotográfica como un aparato expandido que contempla nuestros cuerpos en ese diagrama creativo.

De esta manera, establecimos una serie de estrategias para recorrer el bosque, retratando de distintas maneras nuestros encuentros con esos tocónes. Recopilamos varios datos, como la posición geográfica, la imagen del tocón, la hora en que se tomó y nuestros recorridos. Pudimos observarlos con detención, haciéndonos parte de sus procesos de interrelación con el entorno, desde árboles que crecían desde sus raíces (regeneración vegetativa), a nidos de pájaros y escondites de bichos. Así, pudimos observarlos y observarnos formando parte integral de la vida del bosque.

Nos fijamos “detenidamente cómo una vez que los árboles muertos despojan su corteza y exponen sus tejidos interiores, endurecidos y marcados por el tiempo, se revela una presencia física imponente” (Agencia de Borde apud Calfuqueo et al., 2024). Cada tocón tenía una presencia color gris, texturizada por surcos definidos por su especie y la erosión a la que estaba expuesto. De esta manera, cada tocón se diferenciaba del

siguiente por sus surcos, nudos y perforaciones, ofreciendo una experiencia táctil única al pasar nuestras manos sobre su madera suave y pulida por el tiempo. Este contacto nos conectaba con una presencia que trascendía el tiempo humano.

**Imagen 7** - Proceso de producción de la obra  
“Diagrama de Contacto” (2022). Bosque Pehuén



**Fonte:** Agencia de Borde.

Decidimos documentar estos encuentros entre humanos y árboles mediante grandes láminas de arcilla, presionadas contra el tronco para capturar la textura y el ritmo de sus surcos en una cara, mientras que en la otra quedaban las huellas de nuestras manos empujando la pasta entre las rendijas de la corteza. Esto se puede observar en la imagen 7, donde las manos de Paula aprietan la arcilla contra el tronco de un tocón de árbol viejo, que ya se encuentra gris y ha perdido su corteza externa. Sus dedos y las texturas del tronco van quedando registradas por la arcilla, que se comporta como una interfaz entre el cuerpo de Paula y el árbol. Luego, al retirar la lámina, la arcilla dejaba una huella ovalada sobre el tocón, marcando su presencia de manera duradera. Estas manchas persistieron durante todo nuestro recorrido por el bosque, quizás como un testimonio tangible de nuestra acción. A su vez, nuestras manos guardaban la memoria de la textura de los tocones, manifestando una forma física de *intra-acción* (Barad, 2007, p. 33) que registraba el contacto y sus efectos en ambos cuerpos.

Así, surgió la obra “Diagrama de contacto” (2022) como un intento por describir una relación otra y una posibilidad para subvertir las estrategias oculocéntricas de representación, poniendo en el centro nuestros cuerpos relacionales. Con ella,

pretendimos crear una representación sensorial que reflejara parte de nuestra experiencia en el bosque.

En la obra, se emplearon cuatro estrategias productivas como un intento simbólico/material para subvertir nuestras propias limitaciones sobre la comprensión del lugar que habitamos. La primera de estas estrategias se denominó apertura; su propósito era cuestionar nuestro sistema de creencias y abrirnos a otros modos territorializados de habitar el mundo (Despret, 2022). En cuanto a la segunda estrategia, recurrimos al concepto de *intra-acción* de Barat, para pensar nuestra relación con los sujetos encontrados en el bosque. La tercera la llamamos experiencia encarnada y su objetivo era considerar nuestra experiencia en el bosque y cómo nos afectaba. Por último, sentimos la necesidad de apartarnos de la mirada convencional y buscar lo extravisual para relacionarnos con el territorio.

Quizás nuestra primera estrategia de apertura surgió bastante antes de emprender rumbo; gestamos una red de relaciones con humanos y no humanos que nos permitiera entender el bosque. Nuestra segunda estrategia emergió al tiempo de ser en y desde este territorio, activando otras formas de absorber el contacto directo con el bosque. Se crearon afectos y vínculos que producen un cambio de visión con un cambio en el ser. En este sentido, la noción de *intra-acción* fue fundamental para nuestra concepción del espacio, de nosotros y de los otros habitantes (humanos y no humanos), como un elemento clave para crear nuevas herramientas de percepción/acción en y con la naturaleza en un marco realista agencial.

Según Karen Barad (2007), el neologismo *intra-acción* significa la constitución mutua de agencias enredadas. A diferencia de la interacción habitual, que presupone la existencia de agencias individuales separadas que preceden a su interacción, la noción de *intra-acción* reconoce que las agencias distintas no preceden a su *intra-acción*, sino que surgen a través de ella (Barad, 2007, p. 33). Este cambio ontológico, explica Barad, también implica una reconceptualización de otros conceptos filosóficos fundamentales como espacio, tiempo, materia, dinámica, agencia, estructura, subjetividad, objetividad, conocimiento, intencionalidad, discursividad, performatividad, enredo y compromiso ético. De esta manera, aquellas *intra-acciones*, afectaron nuestras prácticas, comenzando a reflejar influencias y plantear preguntas que no existían antes de iniciar este proceso.

La tercera estrategia se analizará es nuestra experiencia encarnada. Nuestra experiencia en, con y desde el bosque configuró la obra “Diagrama de Contacto” como una red de afectaciones con, en y desde nuestros cuerpos y saberes territorializados. De alguna manera, las acciones en el bosque, y sus obras resultantes (cerámica, trazados GPS y fotografías de tocones), se constituyen como sujetos/objetos relationales que se vuelven agentes de acción en la medida que intervienen los distintos espacios museales.

**Imagen 8** - Registro instalación obra “Diagrama de Contacto” (2022)

en museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Marzo-septiembre 2023. Santiago, Chile



**Fonte:** Agencia de Borde.

Como se ve en la imagen 8, las acciones en el bosque se transformaron más tarde en una instalación artística que intervino distintos espacios culturales. Las piezas recolectadas en el bosque pudieron recrear una suerte de inventario de texturas y registros de encuentros. Cada cerámica, numerada y perteneciente a un punto específico del territorio se entrelazo a otras a partir de estructuras metálicas que sostenían de suelo a cielo y que a partir de pequeñas pestañas metálicas que como hojas fueron soportando frágilmente sus estructuras de cerámica. Al mismo tiempo, en la parte superior de la sala un sonido en cuatro canales de cerámicas quebradas acompañaba la experiencia, generando una sensación envolvente sobre aquello que se ve y se siente en la sala. La obra resultante instalada en Temuco, Valparaíso y luego en Santiago, pretendió ser un portal a nuestros encuentros mediados en el bosque. Así, la experiencia corporal de estar en el bosque y sus obras resultantes (cerámica, trazados GPS y fotografías de tocones), se constituyeron como sujetos/objetos relationales que se volvieron agentes de acción en la medida que intervienen los distintos espacios

museales.

## 6. PREGUNTAS FINALES Y PALABRAS AL CIERRE

Actualmente, *sentipensar* en los territorios es una experiencia escasa; parece que las maneras de habitar nunca son cuestionadas y damos por sentadas nuestras experiencias en ellos. Por esta razón, pareció pertinente reflexionar sobre las distintas iteraciones que toman forma, cuerpo y reflexión a partir de la investigación artística realizada por el colectivo Agencia de Borde. Pensar en una fotografía expandida, extravisual y que trascienda la materialidad que supone el aparato fotográfico es relevante, sobre todo si tenemos en cuenta cómo nuestras experiencias vitales se ven intervenidas intensivamente por imágenes a través de los flujos de bits que atraviesan como torrentes hasta nuestras ubicuas pantallas.

El eucalipto nos sirvió como figuración para pensar el árbol en una dialéctica entre extracción y conservación, entre lo natural y lo cultural, y entre el cuerpo y la razón. Desde nuestros *sentipensares*, rompimos con estas dicotomías que suponían interacciones contrapuestas. Quisimos descentrar la jerarquización de la clasificación y complejizar las relaciones como diagramas de ideas interconectadas, caóticas y difusas, que nos permitieran configurar nuevos materiales en los cuales la naturaleza (y el árbol) pudieran ser considerados como agentes activos en nuestra construcción del cotidiano.

En este sentido, la creación de distintas estrategias de producción nos permitió establecer una serie de niveles de comprensión del árbol y el bosque. Entendimos que la imagen como acto congelado no era suficiente para retratar lo que dejará de existir. Por lo tanto, configuramos una estrategia de afectación (Ahall, 2018) que nos permitiera *sentipensar* los árboles, el bosque y su historia, como agentes interconectados y nosotros siendo parte de ese territorio.

Resultó crucial reconocernos como cuerpos políticos, donde el conocimiento feminista nos permite una doble conciencia/experiencia. En primer lugar, nos da pie para identificar “lo político” en nuestra experiencia afectivo-discursiva y, por tanto, en nuestro actuar y en los procesos producidos. En segundo lugar, nos da la oportunidad de sentir de manera diferente, permitiendo que cada uno de nuestros cuerpos (de distintos géneros, edades y experiencias vitales) se encuentre para pensar, actuar y conocer de manera distinta (Ahall, 2018, p. 50). A través del trabajo sistemático de la recolección de imágenes de archivo o de vestigios de bosque, construimos en la *intraparación*, un saber afectado tanto individual como colectivo.

De esta manera, durante este escrito busqué una revaloración de conceptualizaciones híbridas de las nociones de naturaleza, donde las prácticas artísticas, específicamente la del colectivo Agencia de Borde, se han alejado de criterios representacionales,

otorgando agencia a las relaciones que se establecen entre lo humano y lo no-humano. Al revisar las imágenes almacenadas en el archivo de postales de la Biblioteca Nacional, pude poner en cuestión los regímenes de representación del archivo; cómo se gráfica, entiende y explora la naturaleza como objeto propio de la identidad nacional al servicio del turismo, y cómo el árbol, en su forma de eucalipto, logra contar una historia otra, una imagen que se cuela en el margen de la figuración dominante.

De distinta manera, ha sido relevante cómo a través de prácticas de investigación artísticas se puede establecer un reordenamiento de relaciones materiales (fotografías impresas, pantallas, cámaras, impresoras, datos de GPS, cerámicas, tintas, etc.) e inmateriales (narrativas, sonidos, recorridos etc.) de un corpus crítico que devela aquellas imágenes hegemónicas y las formas que estas se establecen sobre la naturaleza.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos argumentar que la construcción de una imagen que reproduzca la naturaleza en Chile está cargada de ideologías que sustentan una visión de mundo que divide operacionalmente lo humano de lo natural. Por esta razón, el ejercicio realizado de análisis y cuestionamiento de las imágenes inscritas en el contexto contemporáneo se hace urgente; es necesario pensar otras maneras de representar, al mismo tiempo que reescribir, analizar y repensar las estrategias de producción y análisis de la fotografía de la naturaleza.

Es así como, centrándonos no solo en un análisis semiótico de “lo representado” sino comprendiendo el aparato tecnológico fotográfico como una serie de negociaciones de distintas agencias, se pudo trascender la materialidad fotográfica y cuestionar el aparato de producción de imagen. Esto permitió pensar la producción de cerámicas como interfaces de relacionamiento visual que contienen en ellas vinculaciones con lo fotográfico. Con esto me refiero a que la cerámica, en la formulación planteado por el colectivo, pasa a ser una superficie capaz de grabar (no por luz, sino por presión) ese momento y conexión entre mano/cuerpo y ese árbol/bosque. La pasta, que dispuesta sobre el tocón imprime el árbol, refiere al árbol y a quien ejerce la presión sobre él, convirtiéndose en un diagrama de contacto, intentando reproducir ese instante fotográfico que es *extravisual* y ese relacionamiento visual-táctil para describir una experiencia en, con y desde el bosque. La pieza de cerámica se transforma en un nodo de vinculaciones, entre la reproducción de lo real, sus subjetividades y su capacidad para establecer relaciones entre materiales, disposiciones y vinculaciones afectivas con el bosque y la naturaleza. A su vez, los datos e imágenes recolectados que acompañaban los recorridos y las cerámicas pudieron configurarse como diagramas para la construcción de una imagen fotográfica otra; una imagen relacional que se compuso de diferentes capas y que permitió cuestionar su propia limitación visual.

## REFERENCIAS

- ACOSTA, Andrea. Diálogos feministas encarnados-situados resignificando nuestros espacios de producción de conocimiento y nuestras prácticas de subjetivación. *Revista Disertaciones*, Armenia, CO, p. 7–27, 2022. DOI: <https://doi.org/10.33975/disuq.vol11n2.925>
- AHALL, Linda. *Affect as methodology: feminism and the politics of emotion*. International Political Sociology, Chichester, GB, v. 12, n. 1, p. 36-52, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/ips/olx024>
- BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durhan: Duke University Press, 2007.
- BIRKSTED, Jan Kenneth. *Landscape history and theory: from subject matter to analytic tool*. Landscape, Berkeley, CA, v. 8, n. 2, p. 4-28, 2004.
- CALFUQUEO, Seba;ERRAZURIZ, Maya;IBARRA, Tomás;LARA, María;MELO, Sebastián;MONTERO, María-Rosario, SALAS, Paula. *Árboles torcidos*. Santiago, Chile: Ed. Fundación Mar Adentro, 2024.
- COOLE, Diana; FROST, Samatha. *New materialisms: ontology, agency, and politics*. Durham: NC: Duke University Press, 2013. (New materialisms).
- DESCOLA, Philippe; PALSON, Gísli. *Nature and society: anthropological perspectives*. London: Routledge, 1996.
- DESCOLA, Philippe; PIGNOCCHI, Alessandro. *Ethnographies des mondes à venir*. Paris: Kindle Edition, 2022.
- DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Cactus, 2022.
- DOUGHTY, Robin. *The eucalyptus: a natural and commercial history of the gum tree*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar con la Tierra: Las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del Sur*. Aibr - Revista De Antropología Iberoamericana, Madrid, v. 11, n. 1, p. 11-32, Jan. 2016.
- FLUSSER, Vilem. *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion, 2000.

GÓMEZ-BARRIS, Macarena. La zona extractiva: ecologías sociales y perspectivas descoloniales. Ediciones Metales Pesados. 2021. DOI: <http://www.digitaliapublishing.com/a/102579/>

GUERRA, Carlos. Restituciones. La fotografía en deuda con su pasado. Madrid: Fundación Mapfre, 2023.

HARAWAY, Donna. Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature. 1991. DOI: [http://www.f.waseda.jp/sidoli/Haraway\\_Cyborg\\_Manifesto.pdf](http://www.f.waseda.jp/sidoli/Haraway_Cyborg_Manifesto.pdf)

HONORATO, María-Teresa; ALTAMIRANO, Tomás; IBARRA, José Tomás; DE LA MAZA, Mariano; BONACIC, Cristián; MARTIN, Kathy. Composición y preferencias en el material del nido por vertebrados nidificadores de cavidades en el bosque templado andino de Chile. *Bosque*, Valdivia, v. 37, n. 3, p. 485-492, 2016.

IBARRA, José Tomás; PETITPAS, Robert; BARREAU, Antonia; CAVIEDES, Julián; CORTÉS, Josefina; ORREGO, Gabriel; SALAZAR, Gonzalo; ALTAMIRANO, Tomás. Becoming tree, becoming memory: social-ecological fabrics in Pewen (*Araucaria araucana*) landscapes of the southern Andes. In: WALL, J. The cultural value of trees: folk value and biocultural conservation. In: WALL, Jeffrey (ed.). Abingdon: Routledge Taylor & Francis Group. 2022. p. 15-31.

LATOUR, Bruno. We have never been modern. Harlow: Longman. 1993.

MACCORMACK, Carol; STRATHERN, Marilyn (ed.). Nature, culture, and gender. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MACNAGHTEN, Phill; URRY, John. Contested natures. London: SAGE Publications, 1998.

MIGNOLO, Walter La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa: Revista De Humanidades*, Bogota, n. 8, p. 243-282, 2008.

MIGNOLO, Walter. Decolonial aesthetics/aesthesia has become a connector across the continents Contemporary Art. 2014. DOI: <http://www.contemporaryand.com/magazines/decolonial-aestheticsaesthesia-has-become-a-connector-across-the-continent/>

MIGNOLO, Walter. The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options. Durham: Duke University Press, 2011.

MILLER-KLUBOCK, Thomas. La frontera: forests and ecological conflict in Chile's

frontier territory. Durham: Duke Univ. Press. 2014.

MONTERO, María-Rosario. Una línea marca el horizonte. Fotografía contemporánea del paisaje en Chile. Santiago, Chile: Editorial Metales Pesados, 2023.

ROJAS, Sergio Arte contemporáneo: la reflexión crítica de lo tremendo. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTE PERUANO, 2017, Lima, Perú. Conferencia leída [...]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017.

RUBINSTEIN, Daniel Nothing to see here: photography and the politics of invisibility. 2013. DOI: [http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein\\_Nothing-to-See-Here.pdf](http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein_Nothing-to-See-Here.pdf)

SALAS, Paula. Formas de habitar el territorio. Revista Universitaria, Santiago, Chile, n. 175, 2023. DOI: <https://revistauniversitaria.uc.cl/especial/formas-de-habitar-el-territorio/21239/>

THRIFT, Nigel. Non-representational theory: space, politics, affect. London: Routledge, 2008.