

## **Apaisajarse. Reflexiones en torno a la *florisgrafía* de Luciano Pozo**

---

Sabrina Gil

CICPBA - Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 28-04-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-06-2025

### **RESUMEN**

Este trabajo reflexiona sobre la producción de Luciano Pozo, artista bonaerense, quien desarrolla una práctica que denominó "florisgrafía", consistente en grabado y estampa sobre pétalos de rosas. A partir de trabajos de Jens Anderman en torno al arte frente al despaisamiento, de Florencia Garramuño y de Vinciane Despret sostenemos que Pozo se apaisaja. El paisaje deja de ser un fondo o naturaleza externa y se constituye en las prácticas sensibles del artista en un ida y vuelta transformador de la persona y del lugar donde vive. En un contexto de depredación del ambiente sin precedentes, la reflexión en torno a la florisgrafía permite trazar un camino posible para abordar la producción de otras y otros artistas de la región que se apaisajan, se vuelven uno con el lugar, estallando identidades, tiempo y espacio. Ello podría sugerir cierto giro localista, en tanto reacomodamiento de la atención de artistas bonaerenses hacia el territorio vivido y sostenido en la experiencia. El trabajo cierra con una reflexión sobre desafíos para la crítica.

### **PALABRAS CLAVE**

apaisajarse, arte bonaerense, territorio, florisgrafía, Luciano Pozo

### ***Apaisajarse. Reflections on Luciano Pozo's florisgrafía***

### **ABSTRACT**

This paper reflects on the work of Luciano Pozo, an artist from Buenos Aires Province, who developed a practice he called "florisgrafía," consisting of engraving and printmaking on rose petals. Drawing on works by Jens Anderman, Florencia Garramuño, and Vinciane Despret, we argue that Pozo "se apaisaja". The landscape ceases to be a background or external nature and becomes part of the artist's sensitive practices in a transformative back-and-forth between the individual and the place where they live. In a context of unprecedented environmental degradation, reflection on florisgrafía enables us to chart a possible path to address the work of other artists in the region who merging with the place, blurring identities, time and space. This could suggest a certain localist shift, as a realignment of the attention of artists from Buenos Aires Province toward the territory they live in and sustain through experience. The paper concludes with a reflection on the challenges of criticism.

**KEYWORDS**

apaisajarse, Buenos Aires art, territory, florisgrafía, Luciano Pozo

El traquido de los arbustos, el ululante coro de las sierpes y de las fieras, el tropel de los ganados pavóneos, el amargo olor a carnes quemadas agasajáronme la soberbia; y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva, aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos.  
¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y de mi ambición?  
¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¡Dios me desamparaba y el amor huía!  
¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás! (Rivera 2015: 130).

Se cumplieron cien años de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, publicada en 1924. Cien años de la imagen que cierra la primera parte de la novela y abre este artículo: la selva y el fuego devorándolo todo, la naturaleza venciendo los esfuerzos, el ideal y la ambición del hombre. Hoy es la selva la que muere. La *vorágine* es la del lucro capitalista, el *traquido* del extractivismo, el *ululante coro* de las petroleras y las mineras a cielo abierto, el *tropel* de la industria.

La historia de la humanidad, dice Marx, y suscribo, gira en torno al proceso de trabajo como interacción entre las fuerzas naturales que le pertenecen a nuestra especie (corporeidad, cerebro, manos, etc.) y las que le son externas. Los esfuerzos físicos y mentales por transformar las fuerzas de la naturaleza se orientan a transformar la propia naturaleza, es decir, garantizar la supervivencia. Ello requiere un metabolismo ecosocial que en el Capitalismo es imposible; por ello, se forja la idea de que los seres humanos y la naturaleza somos cosas distintas y que nuestra vida requiere su explotación y dominio. Así, nuestra historia está signada por la doble dominación de un sector de la humanidad hacia la naturaleza y hacia nosotros mismos, la llamada explotación del hombre por el hombre.

Escribo a partir de un problema: ¿cómo pueden la pintura, la literatura y el arte en general, relacionarse hoy con la naturaleza?, ¿cómo puede persistir aquello que durante mucho tiempo ubicamos bajo el género o el tópico del “paisaje” en un contexto de depredación del ambiente sin precedentes y de incertidumbre sobre el futuro de “nuestro mundo”?, ¿cuál puede ser la mirada frente a la extensión desmesurada de mediaciones que, por momentos, nos hacen olvidar nuestra propia materialidad, la de los territorios que habitamos y la de nuestros cuerpos, pequeños territorios de experiencia?

Jens Andermann interroga el agotamiento del paisaje en tanto forma, género o construcción epistemológica, concebido como un segmento de la naturaleza puesto en disponibilidad para alguien que observa desde afuera el plano de la imagen o la narración que construye. Toma la expresión con la

que Bernardo Canal Feijoó describía la deforestación en Santiago del Estero en 1930: *despaisamiento* y desde allí piensa nuevas modalidades de vinculación con el territorio en la práctica artística latinoamericana, considerando que el *despaisamiento* nos coloca frente a lo *inmundo*. Dice: “el desierto en tanto retirada de cuidados mutuos surge como horizonte aporético del inmundo (...) muñones de sobrevida impedidos existencialmente de crear mundo” (2018a: 05).

Las imágenes que se desprenden de los textos de Andermann son impactantes. El *despaisamiento* y el *inmundo* aparecen, a la vez, como nuestra condición -singularidades, fragmentos sueltos- y nuestra dificultad: crear mundos, en sus palabras, “comunidades emergentes” (2018a: 01). Me lleva a pensar en el *Manifiesto ciborg* de Donna Haraway, híbridos de experiencia vivida y ficción, máquina y organismo. También en la *Teoría de la bolsa de la ficción* de Úrsula Le Guin y su propuesta de romper la línea, la segmentación, mezclar todo en la bolsa, sacudirla y empezar de nuevo, con nuevas formas de la narración y del tiempo. Y pienso, claro, en la sociedad sin clases y en las nuevas configuraciones que saldrían de sacudir la sociedad y empezar de nuevo, si nuestra lucha por la subsistencia no implicara la doble destrucción: de nuestra especie y de la naturaleza de la que formamos parte.

En y desde esta bolsa (*inmunda*) de híbridos, interrogo la práctica artística de Luciano Pozo, habitante de Laplacette, cerca de Junín, provincia de Buenos Aires. Quiero observar nuevas articulaciones entre arte y paisaje, o mejor aún, entre arte y territorio, inscriptas en un proceso que, quizá, sugiera un giro localista en la práctica artística bonaerense; una mirada focalizada en el territorio vivido, constituido y sostenido en la experiencia. Si así fuera, el paisaje ya no sería un recorte de una naturaleza de la que nos pensamos separados, tal como se ha instalado desde la revolución industrial, sino algo que se configura en una mirada hacia nosotras y nosotros mismos, en la revisión de nuestra identidad, en diálogo con el lugar que habitamos y del que somos parte de muchas maneras.

Pozo desarrolla una práctica experimental, poética y conceptual que denomina *florisgrafía*. Dice, al respecto, en su sitio web<sup>1</sup>:

Florisgrafía es el término por el cual se describe el proceso gráfico de desarrollo y constitución de la praxis artística. El mismo responde a imbricaciones poéticas y epistemológicas en cuanto al hacer. Este *modo de hacer florisgráfico* es una práctica artística contemporánea que se desprende de la noción de gráfica expandida desde la investigación, experimentación y desde la necesidad poética de crear una práctica que epistemológicamente responda a la constitución del ethos del arte gráfico.

Florisgrafía Del gr. ἄνθος = ánthos que significa ‘flor’ y γραφή del verbo griego graphein = escribir, grabar.

1. (f) Hacer un grabado sobre pétalo de flor.

---

<sup>1</sup> Todas las citas, producciones y series referidas pueden se consultarse en [www.lucianopozo.com](http://www.lucianopozo.com)

La florisgrafía como práctica gráfica consta de hacer una impresión a partir de un solvente vegetal de resina de pino sobre la superficie de un objeto receptor orgánico [pétalo de flor]. Es *hacer una impresión sobre una carne vegetal. (Cursivas mías)*.

Destaco la idea de *modo de hacer florisgráfico*, pues no apunta a un producto u objeto acabado, sino a un proceso que implica acciones de interrogación, búsqueda, revisión, conceptualización y tomas de decisión técnicas, poéticas y afectivas. Me resulta productivo pensarlo en términos de Silvio Lang, quien afirma que la “obra” es secundaria respecto de la invención de prácticas sensibles, entendidas como “modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción” (113). En ellas, artistas y públicos componen “afectos y conceptos inéditos” (113). La actividad artística, dice Lang, es “una práctica de mutación y enganche social (...), una *potencia de atravesamiento* (...), des-hace, re-imagina y re-hace la tierra del conquistador” (114).

El *modo de hacer florisgráfico* involucra experimentaciones en torno al grabado y la estampa sobre flores orientadas a la resolución de problemas: encontrar el solvente adecuado para la interacción con materia orgánica, formas de aplicación sobre superficies frágiles y en descomposición desde que son cortadas, procedimientos de conservación, legibilidad de la imagen, entre otros. Por su parte, si bien los soportes podrían ser descriptos en forma genérica como flores, se trata de algunas variedades en particular y se concentran, sobre todo, en pétalos tomados de rosales que Pozo plantó en su infancia con su bisabuela. Es decir que el soporte está afectado por la biografía. Es más, vida cotidiana y práctica artística se necesitan, pues el rosal requiere cuidado sostenido y solo gracias a esa atención el artista seguirá teniendo materia para las impresiones. Con este conjunto de prácticas, busca una forma material para un propósito poético: resignificar la frase “flor de puto”. El dolor del insulto recibido, que persiste como una marca en la subjetividad, es el motor de una indagación poética que, en forma equivalente, imprime huellas en las flores.

En la serie “Poéticas del dolor”, Pozo explora posibilidades semánticas para reformular esa frase y la realidad que se quiere construir al proferirla. Para ello, escribe sobre pétalos con máquina de escribir. La carne vegetal se daña con la violencia del golpe de los tipos mecánicos y la dureza cortante del metal, pero resiste y se deja marcar: “como una flor en el barro”, “flor de puto”, “homofloresiensis”, “florece indica orgullo”, “por qué florecer duele” y “ser la espina que indica orgullo y no la flor errónea de un jardín marchito”. Con esta última frase realizó, también, un afiche y, en la intervención “Florece”, empapeló una pared del espacio público de Junín. Es probable que la esquina sea azarosa, pero en las fotos que registran la acción, Pozo parece apropiarse del lugar de quien se para al pie de un edificio en obra e insulta y hace comentarios a mujeres y diversidades que pasan.



Luciano Pozo. "Florecer". Intervención gráfica

En la serie "Siempre Venus", Pozo imprime una única imagen sobre los pétalos: un montaje entre una fotografía de su rostro y el de la Venus de Botticelli. Ante la vista de la matriz, se puede advertir con claridad el montaje: la cara de Venus es parte de un recorte rectangular de la pintura, que se superpone a la foto del artista como en un collage, dos mitades de rostros, en el que uno es una suerte de media máscara para el otro. En las impresiones, en cambio, la nitidez se pierde por varias razones: la textura de los pétalos, las variaciones en la absorción del solvente según la composición química de cada zona del soporte y los bordes irregulares que impiden la impresión completa de la imagen. Así, la claridad con la que vemos en la matriz el montaje entre la foto y la pintura se pierde en el pétalo y contemplamos un rostro enrarecido, con leves asimetrías, una ceja más gruesa, un ojo apenas más grande, cierto desfasaje en la dirección de la mirada. Un único rostro mutante surcado de venas-nervaduras nos mira desde la fragilidad y la pequeñez del pétalo de una rosa.

Pozo juega con las palabras desde las posibilidades de la imagen gráfica. "Flor de puto" se vuelve algo material y, a diferencia de la versión recibida como un insulto, en esta es él quien se autoconstruye. Su foto está protegida entre dos *escudos*: atrás, la carne de los rosales de su bisabuela, con la carga semántica que conllevan de cuidados y afectos sostenidos; adelante, la sensual Venus, que no es solo una figura femenina, sino, además, la pintura de Botticelli, epítome del Renacimiento. El nuevo ser, mutante, hibridado, expandido, parece existir entre la pátina cultural y civilizatoria de las bellas artes y la materia orgánica, frágil, contingente y familiar del rosal del patio de campo de su infancia.



*Luciano Pozo, "Siempre Venus", Florisgrafía sobre pétalo de rosa.*

Pozo se autoconstruye y autopresenta de un modo inseparable del "ambiente" en el que vive. Digo ambiente, con las precauciones de Andermann, quien lo usa como una expresión transitoria, a falta de otra mejor, aún demasiado cercana a la idea de "entorno", que supone algo que nos rodea, no nos atraviesa y, por tanto, no seríamos parte, sino figura frente a un fondo (2018b). En la *florisgrafía*, no hay sujeto rodeado de naturaleza, sino sujeto que existe y se constituye solo al reconocerse parte del ambiente natural, cultural, socioeconómico, etc., de modo que todas sus acciones son mediaciones en la interacción social, biológica, ambiental... La mirada burguesa sobre la naturaleza —el ojo imperial que describe Mary Louise Pratt, que en el mismo acto ve su entorno como un paisaje y deja de pertenecer a él— se debilita frente a ese rostro mutante que nos devuelve la mirada.

Pozo altera la relación figura-fondo, característica del paisaje y —como en una suerte de torsión del determinismo geográfico y del género pictórico—, su rostro se graba en las flores, no para poseerlas y marcarlas como señal de dominio, sino para dejarse marcar; él es esa carne vegetal, el territorio grabado. Podríamos pensar, con Andermann (2018b), que en la acción de apaisajarse se cifra un modo ético de convivencia social que opera por contraste: desnaturaliza la violencia, no la evade, muestra su carácter extranjero y proyecta otro modo de habitar y convivir. Apaisajarse implicaría territorializar desterritorializando la violencia. Se apaisaja al construir(se) en un territorio, del que desmarca las características previamente objetivadas, derivadas de una relación extractivista del hombre hacia el entorno, de origen imperial y burgués.



*Luciano Pozo. "Siempre Venus", grabado sobre papel artesanal*

Cuando Van Gogh pintó la serie de los girasoles para recibir a Gauguin en la casa amarilla, incluyó su nombre de pila en los jarrones, no en el borde del lienzo como solía hacer. Parece decir: este ramo de girasoles cortado de las plantaciones que rodean mi casa soy yo. Es Vincent quien pinta y quien persigue el sol girando la corola; es Vincent todo este ciclo recurrente de la vida, que incluye con la misma intensidad florecimiento y deterioro, esplendor y descomposición (recordemos que no pinta solo girasoles radiantes, sino en todo su desarrollo). Encuentro un gesto común con la *florisgrafía* de Luciano Pozo, aunque desde un momento de la historia, la historia del arte y las prácticas artísticas en el que, ni siquiera, parece posible reproducir el girasol, o por caso la rosa. Para eso, Luciano debería verse a sí mismo en una relación de exterioridad y con posibilidad de control frente a la rosa, que devendría objeto - naturaleza puesta a disposición del sujeto - y perdería la complejidad que tiene el rosal de un jardín familiar, plantado con un ser querido y al que se acude para poetizar un insulto recibido en las calles del barrio propio (calles que también acaban transformadas).

Si pensáramos en géneros pictóricos, en Van Gogh habría algo de disimular el autorretrato en la naturaleza muerta y en Pozo habría una invención de un paisaje donde sea posible el autorretrato, en tanto práctica reflexiva sobre la propia imagen. Por eso pienso que cuando Luciano Pozo marca las rosas y construye una forma poética y conceptual, está dejándose

atravesar por el territorio vivido: marca para marcarse, buscándose a sí mismo al volverse uno (uno múltiple, al menos) con el ambiente, en lugar de doblegarlo y aplicarle fórmulas visuales propias del paisaje o del retrato. Sus prácticas son una exploración de su propia identidad en un laboratorio de experimentación para contener lo incontenible, detener el deterioro y pausar —en la poesía— la fragilidad (del pétalo y de los sujetos violentados). Rehabilita la belleza en la materia sutil, sin buscar la experiencia sublime frente a la rosa, demasiado desfasada para las subjetividades contemporáneas.



*Luciano Pozo, "Ecdisis de ID", textil, florisgrafía, dactilografía, collage gráfico y bordado*

"Ecdisis de ID" es un textil gráfico sobre lienzo, donde Pozo une, mediante collage, costura y bordado, *florisgrafías* y mecanografías sobre pétalos de girasol, de rosa y telas. Cose con hilos negros que cuelgan desprolijos de las uniones y contrastan con el tono claro de las telas. Las pequeñas piezas se suceden como módulos repetidos, desordenados y desiguales y forman algo similar a una manta. En este soporte irregular se superponen elementos que compiten entre sí: un pétalo de girasol que dice "florecer" escrito a máquina oculta parte del rostro de Luciano/Venus impreso en tela, o bien, puntadas abigarradas ocultan los ojos del mutante y se estiran para coser una florisgrafía y mantenerla cerca del rostro tachado. La pieza invita a acercarse y descubrir una gran variedad de telitas, pedacitos de flores, frases incompletas, fragmentitos de papel de algodón e hilos. Todo habita un espacio común que existe solo en ese cohabitar y gracias a él.



*Luciano Pozo, proceso de experimentación florisgráfico*

Dialoga con una experimentación (aún no titulada), donde cose pétalos, sin suplementos o agregados de tela o papel, sólo pétalos grabados, amarronados, semitraslúcidos, casi incapaces de resistir el tacto sin quebrarse, pero con capacidad sorprendente para dar forma a una estructura maleable y duradera. En los dos casos, se trata de tejidos tan frágiles como flexibles y, por tanto, resistentes. Parecen el proceso inverso a la muda de las serpientes evocada en la palabra ecdisis, pues Pozo no se desprende de una piel, sino que se provee de otras nuevas, especialmente preparadas por él, tal vez, para sobrevivir en un medio hostil, tal vez, multiplicarse. Podría camuflarse, moverse sin ser notado, volverse parte del “paisaje”. Pero este manto/dermis es también paisaje, una geografía de rostros de Luciano que cohabitan con conflicto y dolor, moldeando la piel/territorio.

Además de la experimentación práctica, observable en las series y piezas mencionadas hasta acá, Pozo escribe y publica trabajos en revistas académicas donde conceptualiza sobre la *florisgrafía*. También publicó el libro *Florisgrafía, Bioimpresos sobre pétalos de flores* (2024), con prólogo de Silvia Dolinko, especialista en grabado y gráfica. Por tanto, desborda cualquier remedo que quisiéramos seguir usando de la noción de “obra” de arte, en tanto producto específico. La *florisgrafía* parte de concebir la gráfica en un campo expandido, en términos de Rosalind Krauss. Se hibrida con

otros lenguajes y dominios hasta convertirse en más que una técnica: es un concepto, un modo de hacer arte y una construcción biográfico-poética. En el entramado precedente, Pozo, también, se convierte en una suerte de campo expandido e hibridado (un ciborg de Haraway). Es un sujeto real, docente, artista e investigador, es parte de una imagen impresa en las rosas de un jardín de Junín semifusionado con la Venus de Botticelli, es un personaje en un conjunto de fotos *instagrameables*. En ellas se lo ve en un taller pulcro, con guantes blancos sin manchas de tinta, delantal abierto y una remera con la silueta de Venus bordada. Es un actor o un modelo en ficciones científicas donde el taller (que, tal vez, sea la mesa del living, entre platos del almuerzo) se parece a un laboratorio y él a un científico o un alquimista moderno. Él es parte de las imágenes que construye y con las que propone otros paisajes, a la vez, cercanos y lejanos a Junín y a Luciano. Ambos -territorio y sujeto- acaban multiplicados.



*Luciano Pozo*

En *Habitar como un pájaro*, Vinciane Despret estudia las maneras de hacer territorio de las aves, o con más precisión, revisa la bibliografía científica al respecto, reponiendo acuerdos y debates. Si hay territorios que existen solo al ser cantados, dice, hay potencias de sonidos, o por caso, de olores; "hay, sin ninguna duda, gran cantidad de modos de ser del habitar, que multiplican los mundos" (35). Se pregunta "¿qué verbos que evoquen esas potencias podríamos describir? (...) ¿qué prácticas van a permitirles proliferar?" (35). Con la advertencia que hace ella misma de evitar las analogías entre las construcciones territoriales de otras especies y las nuestras, me quedo con la imagen de territorios cantados, danzados, amados, recorridos, que solo existen en esas acciones y tomo las preguntas de Despret para interrogar el modo de hacer *florisgráfico* ¿Qué verbo evoca su potencia sensible? Frente al *despaisamiento* y el desafío de lo *inmundo*

(Andermann), propongo pensar que Luciano Pozo se *apaisaja*. Se vuelve paisaje. Busca su identidad en la invención de un paisaje simbólico, conceptual y material, hecho de flores, palabras, acciones y experiencias de vida. Construye un territorio en el que se construye a sí mismo, pues ninguna de las dos cosas está dada antes de sus acciones.

Existen sustantivos para convocar las prácticas de Luciano. En primer lugar, florisgrafía, término inventado por él mismo para poder nombrar aquello que hace, haciéndolo afable y comunicable. También valdrían bioarte, gráfica expandida o grabado y, desagregando más: mecanografía, bordado e, incluso, historia del arte. Pero los sustantivos refuerzan la cristalización de la mirada en las obras -objetos finitos y específicos-; a lo sumo, ayudan a describir las técnicas implicadas en su producción. Pero aquí intentamos pensar prácticas, es decir, acciones y, para eso, necesitamos verbos. Entonces, podríamos agrupar cuatro acciones básicas: escribir, grabar, marcar, unir. Si volviéramos sobre las series trabajadas (“Poéticas del dolor”, “Siempre Venus” y “Ecdisis de ID”), podríamos corroborar su centralidad como operaciones dominantes.

Sin embargo, no alcanzan a dar cuenta de la potencia sensible que anida en su articulación con las prácticas vitales de Luciano, que son otras acciones: regar, podar, plantar con un familiar, dar clases en secundaria, ir al quiosco donde el quiosquero le guarda cajas de gomitas vacías para que conserve los pétalos, organizar una muestra, caminar por las calles del barrio. Apaisajarse, como acción compleja, contiene a todas las anteriores en articulaciones móviles, variables, sin conexiones fijas, ni jerarquías, ni fórmulas, sino con la contingencia del día a día. Parafraseando a Despret, diríamos que Luciano habita un territorio que depende de ser apaisajado, depende de que él se apaisaje.

Veo las propuestas de Pozo como un antídoto contra lo *inmundo*, un brebaje creado en un laboratorio intermedial para dar vida en la poesía a “comunidades emergentes” (Andermann 2018), novedosas formas de parentesco que pueden ser humano/no humano, Pozo/Venus, foto/pintura/estampa, técnica/naturaleza, retrato/paisaje, arte/teoría del arte y muchas otras. Me recuerda el subtítulo del *Manifiesto ciborg* de Donna Haraway, es “el sueño irónico de un lenguaje común” (1991: 251). Uso las expresiones laboratorio, brebaje, científico, alquimia y antídoto porque están evocadas en la atmósfera de las fotos y videos que Luciano comparte en su sitio web y sus redes (Pozo 2024b).

Los dispositivos de exhibición también recuerdan la estética de los gabinetes de curiosidades o los museos de ciencias naturales. En “Caja de ID”, por ejemplo, los pétalos grabados están dispuestos en una forma característica de la organización taxonómica, mostrando las variaciones de casos particulares, ordenándolos uno al lado del otro a distancias regulares, en líneas verticales y horizontales, sobre fondos lisos, descontextualizados. Con idéntico criterio de la clasificación y exposición científica ordena en vitrinas pétalos grabados dentro de pequeños frascos, cual si alguna sustancia invisible los conservara o como si estuviese sucediendo un

fenómeno químico en cada uno.



*Luciano Pozo, "Caja de ID", caja de madera y vidrio con florisgrafía sobre pétalos de rosa, girasol y magnolia*

Las propuestas de Pozo se traman con una zona de las prácticas contemporáneas latinoamericanas, donde Florencia Garramuño identifica apuestas por lo inespecífico, para propiciar “imágenes de comunidades expandidas y hospitalarias” (2015: 14), formas de hacer mundos vivibles en común. Los modos de hacer florisgráficos me llevan a preguntarme si en esa zona se podría ubicar una modalidad particular de la inespecificidad, donde artistas de diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires coinciden en reinventar modos de buscarse y construirse en relación con el territorio vivido, negándose a la mirada burguesa. Por mencionar algunos casos: Alejandra Veglio, Marcela Cabutti y Mariana Pellejero entablan vínculos con la piedra. Sus exposiciones<sup>2</sup> son “restos” de conexiones afectivas y sostenidas en el tiempo con la ortocuarcita, el granito y otras rocas de la región. Una vez más, resuena Silvio Lang, a quien cité en el inicio, la “obra” es material para el archivo, una huella de prácticas sensibles, inventadas por personas para existir en lugares. Veglio, Pellejero y Cabutti se apaisajan. Se apaisaja Gerónimo Veroa recorriendo la costa bonaerense en torno a su Necochea natal, buscando lo que se sostiene entre el derrumbe y la permanencia. Pega códigos QR en garitas abandonadas, marca en *Google maps* estructuras semi roídas por la arena y el mar y, sobre todo, camina por las playas; las recorre, como probablemente hizo siempre, como hacemos quienes vivimos en la costa. En su muestra *Memoria de un lugar* (Museo

---

<sup>2</sup> Alejandra Veglio, *Apenas mundo* (Museo Mar, 2022), Mariana Pellejero, *Gemelita* (Museo Mar, 2025), Marcela Cabutti, *La piedra que predice* (Centro Cultural Borges, 2024) y *Viento de afuera* (Galería NN, 2023).

Mar, 2022), comparte esa práctica e invita a salir del museo en busca de sus huellas y de las que dejan en la arena los intentos de la civilización por explotar las playas. Según la imagen de Despret, podrían ser territorios que dependen de ser caminados. Allí, reside la potencia *apaisajante* de las prácticas de Veroa.

Daniel Basso reinterpreta los espacios marplatenses y construye una geografía urbana propia, oculta en las variaciones de escalas y funciones (de la planta de un hotel a una mesa ratona, por ejemplo). El territorio asoma como pistas desplegadas en múltiples lugares; así, infiltra la fachada azulejada de una parrilla local en la lona de las reposeras para ver el río en Malba Puertos (Basso 2023a) o inunda las ferias de arte con la atmósfera de los baños de los departamentos para turistas sobre la avenida Colón (Basso 2023b). En “Fondo en cumbre”, Matías Duville propone una serie de anzuelos oxidados, tan gigantes que parecen anclas, apoyados en un fondo de sal sin agua y en diálogo con su dibujo a gran escala “Picadero”. Explica su instalación como resultado de su crianza en Mar del Plata, de la infancia haciendo experimentos con su papá químico y de su adolescencia serigrafiando (en Museo Mar, 2025). Pienso que Basso y Duville se apaisajan y no alcanza la descripción de operaciones artísticas (cambio de escala o recontextualización) para convocar la complejidad de prácticas que inician caminando la ciudad en la infancia.

Además de artistas individuales, potencias para hacer(se) territorio se despliegan en propuestas grupales, como las del Colectivo de arteeducadoras Maleza.<sup>3</sup> En la presentación de su sitio web sostienen:

Construimos lazos, cavamos túneles y creamos territorios híbridos como el del “arteducación”, terreno cimarrón entre las artes, la pedagogía, el activismo y las prácticas de mediación que nacen de suelos independientes e institucionales. (...)

Con los pies en el Sur nos nutrimos del arte contemporáneo, y de las pedagogías críticas. Desde los feminismos, las prácticas decoloniales y la ecología construimos nuevos sentidos para los procesos educativos. Nuestros proyectos buscan imaginar otras maneras de habitar la profesión artística y docente en las que promover el gesto afectivo y afectante de la construcción colectiva (Maleza s/f).

En 2023 y 2024, ofrecieron en Mar del Plata dos ediciones del Laboratorio de prácticas artísticas ecosensibles Ladera y orilla (Maleza 2024). Invitaron a docentes y artistas a explorar el territorio serrano y la bulliciosa rambla en busca de “derivadas polinizantes” (Hermida 2024: 2024), indagaciones en sitio específico que polinicen prácticas. Surgieron propuestas que se reunieron en una muestra, una actividad abierta y en la publicación de un libro. Desde allí, se polinizaron creando nuevos “territorios híbridos” que se multiplican en las prácticas didácticas y artísticas de quienes

---

<sup>3</sup> Maleza está conformado por las artistas, docentes e investigadoras Ana Clara Hermida, Florencia Celaya, Anabela Bres e Ileana Rodríguez Caldas. <https://malezaarteducacion.com.ar/about/>

participaron de los laboratorios. El “gesto afectivo y afectante de la construcción colectiva” al que se refieren en el texto citado dirige la atención hacia la interacción entre formas de vida humana y no humanas que nos constituyen para inspirar “nuevos imaginarios ecosociales” (Maleza 2024), fundados en la coexistencia, la bioinspiración, la sensibilización, las ecologías sensibles y el activismo. Maleza se apaisaja e invita a apaisarse.

Menciono algunos ejemplos dispersos y heterogéneos. Podría abarcar muchas otras propuestas, sin alejarme del Museo Mar, que insiste en este trabajo como reconocimiento de mi experiencia cotidiana de vivir en Mar del Plata, podría incluir, al menos: *Ser paisaje* de Daniel Fitte, *Deriva constructiva* de Camilo Guinot y *La prolongación de nuestra inercia* de Facundo Lugea. Quiero sugerir la inscripción de las prácticas de Luciano Pozo en un proceso más extenso que podría caracterizarse por cierto reacomodamiento o giro de la atención hacia el territorio vivido y sostenido desde la acción de habitarlo. Desde la condición de sujetos afectados e implicados, la articulación entre arte y territorio solo resulta posible desde modos de mirar mirándose, es decir, sabiéndose parte, rechazando el punto de vista burgués (distanciado y orientado al extractivismo) y reconociendo que sujetos y territorios somos igualmente vulnerados y explotados en la doble opresión del hombre por el hombre y del hombre hacia el medio a la que me referí en el inicio.

Este conjunto de prácticas, más o menos tramadas entre sí, invitan a la crítica (*me* invitan, al menos) a una mirada que se mueva entre acciones, disciplinas, decisiones de vida, datos biográficos, objetos, formas de vida humana y no humana y palabras de distintos ámbitos: taller, laboratorio, academia, jardín, campo, gráfica, bisabuela, Botticelli, Durero, *Google Maps*, poda municipal... Me movilizan a “desterritorializar” las preguntas y los conceptos, como se propone Destrep, sacarlos de los campos disciplinares y desarrollar una mirada intermedial y una escritura que se reinvente como la bolsa de la ficción en la que piensa Úrsula Le Guin, rompiendo la línea y, con ella, los principios que ordenan los relatos dominantes.

Desde esta perspectiva, me pregunto si la crítica se apaisaja, o bien, si yo, en tanto persona que hago crítica, me apaisajo. ¿Me dejo atravesar por el territorio y sus prácticas para buscarme a mí misma o miro desde afuera y reduzco, doblego en la interpretación? ¿Cómo construir una voz y una escritura que no reproduzcan una relación de exterioridad sujeto-objeto y no interpreten con los métodos que heredamos de la burguesía europea del siglo XIX (organizando en parcelas, fragmentando, honrando tradiciones, escribiendo en plural de cortesía, pensándonos poseedores del saber)? Sabiéndonos sujetos vulnerables y vulnerados, con cuerpos violentados y en territorios progresivamente degradados, que no pueden dar lugar a una imaginación como la de *La vorágine*, porque hoy es la selva la que retrocede ante el Capitalismo. Hemos recibido (y seguramente proferido) formas equivalentes al “flor de puto”, desde nuestra condición oprimida, ya sea de mujer, migrante, homosexual, latina o latino, pobre, etc. ¿Cómo reconfigurar nuestras prácticas?

En el modo de hacer *florisgráfico* de Luciano Pozo me resuena una invitación a buscar modos de apaisajarnos desde la crítica y la escritura, de enfrentar el despaisamiento y el inmundo, dejándonos atravesar por el territorio que habitamos, no por el mundo como una generalidad, sino por nuestras experiencias en el espacio, sin segmentar la producción de un artículo o una ponencia del resto de nuestras vidas en las que ocurren miles de cosas. Quisiera darle continuidad a este ensayo indagando las prácticas de las y los artistas bonaerenses que aquí solo mencioné para que el ejercicio de la crítica me ayude a encontrar una palabra que marque para marcarme y mire para mirarme. Quisiera aprender a apaisajarme.

## Bibliografía

- Andermann, Jens (2018a). "Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes." *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad latinoamericana*. 8 (2). <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>
- Andermann, Jens (2018b). *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Basso, Daniel (2023a). *Moda playera* [instalación]. Malba puertos. [https://www.malbapuertos.org.ar/es/obra\\_publica/moda-playera](https://www.malbapuertos.org.ar/es/obra_publica/moda-playera)
- Basso, Daniel (2023b). "Sally's", "Charly's" y "Cigarettes" [Instalación]. *Extra/ordinario*. BienalSur, Museo Mar. [https://bienalsur.org/es/single\\_agenda/448](https://bienalsur.org/es/single_agenda/448)
- Cabutti, Marcela (2024). *La piedra que predice* [muestra]. Centro Cultural Borges, 2024. <https://centroculturalborges.gob.ar/la-piedra-que-predice-marcela-cabutti/#:~:text=%C2%ABLa%20piedra%20que%20predice%C2%BB%20es,y%20en%20el%20tiempo%20mismo>.
- Despret, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Caba: Cactus.
- Duville, Matías (2025). "Fondo en cumbre" [instalación], "Picadero" [dibujo], en *Lo que la noche le cuenta al día* [muestra colectiva], Museo Mar.
- Fitte, Daniel (2022). *Ser paisaje* [muestra], Museo Mar.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE.
- Guinot, Camilo (2022). *Deriva constructiva* [muestra], Museo Mar.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hermida, Ana Clara (2024). "El revés de la trama". En Bres, Anabela [et. al.], *Ladera y orilla. Prácticas artísticas ecosensibles*. Mar del Plata: UNMDP – Maleza. 33-38
- Krauss, Rosalind (2002), "La escultura en un campo expandido", en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Madrid: Kairos.
- Lang, Silvio (2021). "Manifiesto de la práctica escénica", en Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina, eds. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caba: Caja negra.
- Le Guin, Úrsula (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Martínez: Rara avis.
- Lugea, Facundo (2022). *La prolongación de nuestra inercia* [muestra], Museo Mar.
- Maleza (2024). *Laboratorio de prácticas ecosensibles ladera y orilla*. <https://malezaarteducacion.com.ar/ladera-y-orilla/>

- Maleza (s/f). "maleza". <https://malezaarteducacion.com.ar/about/>
- Marx, Karl (1977). *El Capital*. Libro III. Madrid: Akal.
- Museo Mar (2025). *Conversaciones 2. Matías Duville* [audiovisual]  
[https://www.youtube.com/watch?v=uurWLHPUx\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=uurWLHPUx_4)
- Pellejero, Mariana (2025). *Gemelita* [muestra], Museo Mar.
- Pozo, Luciano (2020). "Siempre Venus", "Poéticas del dolor" [series de florisgrafía].  
<https://www.lucianopozo.com/siempre-venus>
- Pozo, Luciano (2021). "Caja de ID" [objeto]. <https://www.lucianopozo.com/caja-de-id>
- Pozo, Luciano (2021-22). "Ecdisis de ID" [textil].  
<https://www.lucianopozo.com/ecdisis-de-id>
- Pozo, Luciano (2023). "Florecer" [intervención].  
<https://www.lucianopozo.com/florecer-intervenci%C3%B3n>
- Pozo, Luciano (2024a). *Florisgrafía. Bio-impresos sobre pétalos de flores*. Junín: Programa de mecenazgo de cultura Junín.
- Pozo, Luciano (2024b). *Impreso florisgráfico* [video].  
<https://www.lucianopozo.com/>
- Pratt, Marie Louise (2008). *Imperial eyes. Travel Writing and Transculturation*. NY/London: Routledge.
- Rivera, José Eustasio (2015). *La vorágine*. Bogotá: Ministerio de Cultura – Biblioteca nacional de Colombia. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/La-voragine.pdf>
- Veroa, Jerónimo (2022). *Memoria de un lugar* [muestra], Museo Mar.
- Veglio, Alejandra (2022). *Apenas mundo* [muestra], Museo Mar.
- Williams, Raymond (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca editora.



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*