

Por Graciela Speranza

La obra es pequeña comparada con otras de Eduardo Basualdo (Buenos Aires, 1977), pero le basta una cuerda negra de 260 cm tendida con dos tensores entre paredes blancas para cifrar la inminencia de un desastre. Cuesta imaginar a qué refieren el pacto y las aguas del título *-El pacto (donde las aguas se juntan)*, 2013- porque la cuerda está a punto de romperse en el centro mismo de la línea que dibuja en el aire, y por lo tanto la línea y la obra *penden de un hilo* literalmente, una expresión que habla más bien de lo que está por separarse, con la amenaza perentoria de que algo se malogre irremediablemente. Y aunque las obras de Basualdo suelen resistirse a la interpretación o al sentido unívoco, la cuerda tensada ofrece una metáfora sutilmente gráfica del mundo contemporáneo. No sabemos cuándo ni por qué ecuaciones precisas de la física la cuerda podría romperse, pero late la expectativa de una pequeña catástrofe, un modelo a escala reducida, si se quiere, de otros finales previsibles. También el futuro de la humanidad pende de un hilo. Aunque la mayor amenaza que se cierne sobre el hombre en el siglo XXI responde a fenómenos que operan a gran escala, enmascarando las causas y la verdadera dimensión de sus efectos, la inminencia de un final acelerado por el maltrato suicida del planeta se ha vuelto cada vez más predecible. Difícil, imposible, componer el cuadro completo de una destrucción progresiva que se dispersa en el tiempo y el espacio, una lenta violencia -así la llama Rob Nixon-, que no se percibe a simple vista y ni siquiera se percibe como violencia, pero le hemos dado un nombre que se ha popularizado en las últimas décadas como una especie de *hashtag*: el Antropoceno<sup>1</sup>.

Recapitulemos: en febrero de 2000, el químico holandés Paul Crutzen sugirió que tal vez ya no vivamos en la era geológica que vio nacer a la cultura humana, el Holoceno, sino en una nueva era, el Antropoceno, en la que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con un poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de placas, y en la que el hombre ha conseguido borrar la distinción entre lo natural y lo humano con cambios cada vez más acelerados que amenazan su supervivencia en el planeta. Pero ese argumento que parecía destinado a permanecer en el discurso hermético de institutos científicos empezó a tener ecos más amplios, y el nombre de un período geohistórico se fue convirtiendo en un concepto filosófico, antropológico, un mensaje de urgencia moral y política: hay un agente responsable del cambio climático y la novedad es que ese agente es el hombre, propulsor del crecimiento ciego del capitalismo. Ciertamente que la imaginación apocalíptica no nació en el siglo XXI, pero la amenaza de la crisis climática es menos espectacular que las del siglo pasado, tiene un origen más paradójico y un haz de consecuencias más complejo que, como sugiere el historiador indio Dipesh Chakrabarty, solo el análisis científico

<sup>1</sup> Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA/Londres: Harvard University Press.

y el poder político global pueden dimensionar y enfrentar a escala planetaria, según la "responsabilidad común pero diferenciada" que resulta de la evolución de la especie y la historia del capitalismo<sup>2</sup>. Los gobiernos, entretanto, siguen proclamando sus buenas intenciones, concluye Isabelle Stengers en *Tiempos de catástrofes*, pero ha triunfado el realismo, y cualquier medida que frene la libre dinámica del mercado y atente contra el derecho de las petroleras multinacionales y la especulación financiera a transformar cualquier coyuntura en una fuente de beneficios, será tachada de irrealista<sup>3</sup>.

Y es que, en el discurso de la política, de la economía e incluso a veces en el de las ciencias sociales reina un realismo craso, incapaz de imaginar el futuro. Pero es precisamente en el arte, donde esa noción empobrecida del realismo está menos a gusto, aun en el arte que no tiene vocación política, pero se vuelve político cuando revela los límites de la imaginación y vuelve realistas fantasías a primera vista impracticables. No sorprende entonces que, en el nuevo siglo, el arte se haya vuelto sensible al debate abierto en torno al Antropoceno, que haya intentado una nueva forma de diálogo con los objetos, con los restos que el hombre va dejando a su paso y con otras formas de vida, y haya sido capaz de naturalizar las relaciones entre distintos saberes, cruzar barreras epistemológicas y componer un diálogo, sin que ninguna disciplina oficie de árbitro final respecto de las otras. Tampoco sorprende que bajo el nombre de "realismo especulativo", una nueva ontología orientada al objeto haya intentado apartarse del antropocentrismo, deshacer la "correlación" entre ser y pensar, postular la materialidad y la vitalidad de los objetos desligados del pensamiento que los concibe, y dar respuesta filosófica a la desalentadora conflagración entre historia humana y geología terrestre<sup>4</sup>.

## Restos

Si hay una imagen que resume bien la desidia del hombre en la conservación del planeta es la de esa inmensa masa flotante de desechos de plástico que se mueve a la deriva en los océanos y ha dado en llamarse "el séptimo continente". Contrastado con los cinco mil millones de años de la Tierra, el plástico es una materia joven, que se propagó por el globo a un ritmo frenético en menos de un siglo. Pero si nació con un gran potencial utópico y democratizador, lo perdió con su hiperabundancia, que desató nuevas formas de depredación y consumo multiplicado. "Ese continente", escribe Nicolas Bourriud en *Inclusiones*, "se ha ido formando literalmente a nuestras

<sup>2</sup> Chakrabarty, D. (2009). Clima e historia: cuatro tesis. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 31, p. 65.

<sup>3</sup> Stengers, I. (2015). In *Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*. Londres: Open Humanities, p. 8.

<sup>4</sup> La bibliografía sobre estas nuevas corrientes filosóficas es ya muy amplia, pero véase sobre todo Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra.

espaldas, debido a nuestra incapacidad para reciclar nuestra basura. De aspecto concreto y palpable, representa el mundo que no queremos mirar a los ojos: es el inconsciente materializado del Antropoceno, el regreso de lo reprimido<sup>5</sup>. Pero el arte ha encontrado el modo de registrar esa y otras formas del "inconsciente materializado" del Antropoceno, liberar a los despojos del destierro al que los condenaron la hiperproducción, el consumo o la obsolescencia, coleccionarlos o disponerlos en nuevas estructuras que realzan la singularidad de sus formas informes y las dotes escultóricas del tiempo que los transforma.

Arqueólogo de restos urbanos, Diego Bianchi (Buenos Aires, 1969) lleva años documentando las relaciones desapercibidas que los objetos traman en el paisaje postindustrial que tapiza el globo, investigando las posibilidades estéticas del deterioro, como una suerte de correlato abstracto de la precariedad de las ciudades pauperizadas, que luego informa las obras que exhibe en espacios de arte. Afiliándose a una larga tradición de recolectores urbanos, ha adosado un torbellino de desechos a una columna como por efecto de un tornado, mudado un zanjón suburbano completo con despliegue de efluvios barrocos, espuma de jabón, basura, embudos, baldes y palanganas, y hasta ha alojado el catálogo completo de restos del *fast food* de la ciudad de Miami. Pariente lejano de una familia que nace con Schwitters y llega hasta Thomas Hirschhorn o Gabriel Orozco, también Bianchi trae restos del afuera que, dentro, pierden su valor de uso y de cambio. Pero su tráfico es más artero. Las cosas arrastran consigo las pequeñas catástrofes morfológicas que las transforman, las reúnen o las desquician, y también gestos ajenos que las remiendan o las adosan, estilemas del arte sin arte de la chapuza o del *bricolage sudaca*, que nutren una suerte de reduplicación del *ready-made* de cuño propio. Coleccionista de materiales y tácticas del espacio-chatarra de las ciudades, creador de constelaciones que solo se dejan ver en los barrios bajos, Bianchi se apropia de la morfología de sus trofeos y la inventiva singular de sus acoples, que en el tránsito se vuelven vocabulario estético y protocolo escultórico. Basta ver la serie fotográfica *Registros urbanos* (2014-2015) o los collages de restos de su *Coleccionismo* (2012) para apreciar la sutileza formal del cazador urbano que documenta sus hallazgos o los atesora en cajas vidriadas como si fueran objetos preciosos.

Y es que el coleccionista del siglo XXI no solo aprecia los objetos únicos que antes poblaron los gabinetes de curiosidades de los interiores burgueses, sino también los restos despreciados de la sociedad de consumo. Esa doble alternativa prospera en una serie reciente de obras de Liliana Porter (Buenos Aires, 1941), *El hombre con el hacha*, como una metáfora potente sobre la destrucción del mundo contemporáneo y la posibilidad de revertirla en el ambiguo tiempo del arte. Cierto que durante

<sup>5</sup> Bourriud, N. (2020). *Inclusiones: Estética del capitaloceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, pp. 66-67.

décadas Porter ha recompuesto el mundo con una colección de juguetes, suvenires y adornos, dispuesta a su antojo en grabados, pinturas, fotografías, instalaciones o videos, hasta concebir un pequeño-gran teatro propicio para la metafísica doméstica o la fenomenología aplicada. Pero si se observa bien, también ha destruido muchas de sus piezas -jarrones, tazas, platos, Mickeys de vidrio soplado veneciano o pastoras holandesas de porcelana- para componer una de sus series más conceptualmente surreales, *Reconstrucciones*, en la que las pequeñas figuras enteras dispuestas sobre un pedestal conviven en un loop temporal indecible con fotografías de las mismas piezas hechas añicos. No parece casual entonces que, entrado el siglo XXI, inspirada por una figurita minúscula de un hombre con un hacha, haya decidido recuperar los restos coleccionados, desplegarlos sobre una tarima y observar los desconcertantes resultados. Sucede en *Forced Labor-Man with Axe* (2011-2013) o en *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*, su instalación más ambiciosa hasta la fecha presentada en el museo Malba de Buenos Aires en 2013. Aplicado como está el hombrecito, el hacha en alto, a la tarea de hacer pedazos lo que encuentra, se diría que es ese el destino final, las trizas, de todo lo que se despliega de ahí en más: libros, relojes, adornos, tazas, jarras, miniaturas que habitaron otras obras y hasta un piano vertical en la versión de mayores dimensiones de la serie. Puede incluso que, mirada en perspectiva, la serie sea una metáfora insistente del poder devastador del hombre, pequeño a escala planetaria, y sin embargo capaz de una destrucción mayúscula. Pero puede también que en las escenas montadas sobre las tarimas el tiempo avance en la dirección contraria, y lo que vemos sean los restos de su afanosa y en parte fracasada empresa destructora. Porque para que el hombre del hacha destruya, Porter, en la dirección inversa del tiempo, compone pieza a pieza los pedazos, reconstruye. No consigue devolvernos las cosas intactas como en los dípticos mágicos de *Reconstrucciones*, pero puede que ahora quiera revelar el truco, disponiendo los muchos añicos que por algún motivo también ha guardado. Y además está la escala real de las cosas. Porque, ¿cómo podría ese hombrecito minúsculo destruir un reloj, una silla, un piano? Quizás el historiador del tiempo Stephen Hawking encontraría aquí algún eco de las complejas teorías del caos, que buscan modelos alternativos para comprender fenómenos que escapan a la lógica conocida de las causas y los efectos, patrones de *orden desordenado* que podrían explicar por qué una alteración mínima produce un cambio exponencial imprevisible, por qué *el aleteo de una mariposa en China puede producir un huracán en Texas* más tarde. Pero no. El tiempo de Porter es definitivamente otro, más flexible y más incierto que el de Hawking, un tiempo en el que es posible destruir y a la vez componer, optar por una alternativa sin perder las otras, alumbrar a un hombre con un hacha y también a un jardinero que en medio del desastre riega las plantas que todavía florecen en los pedazos de loza rota. Es "el ambiguo tiempo del arte", del que habla Borges, "que se parece al de la esperanza y al del olvido"<sup>6</sup>. Como en el cuadro de Magritte, podría decir Porter, heredera tardía de los surrealistas, a fin de cuentas, *esto no es un hombre con un hacha*.

<sup>6</sup> Borges, J. L. (1982). El falso problema de Ugolino. En *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 110.

Los artistas coleccionistas, incluso los coleccionistas de restos, se enfrentan a la dispersión y el desorden de lo real con un nuevo orden que es a la vez una versión a escala reducida del mundo. Pero hay quien quiere decirlo todo en una pieza, transformando materiales industriales típicamente urbanos en nuevos objetos únicos, epítomes de las relaciones descalabradas del hombre con el planeta. Trozos de brea, por caso, condensado por antonomasia de las calles pavimentadas de las ciudades, que Jane Brodie (Filadelfia, EE.UU., 1967) descubrió en el corazón de los panes de veinte kilos que se vuelven líquidos con el fuego, y convirtió en piezas escultóricas de un negro intenso y brillante, *Sin título* (2012-2018), remedo pobre de la obsidiana, el azabache o el jade negro. O un arcoíris completo pintado en chapa galvanizada como de cartel de ruta en *Acelerador* (2011) de Carlos Huffmann (Buenos Aires, 1980), intervenido con disparos de distintos calibres, metáfora perfecta de la violencia oscura del hombre contra los coloridos dones naturales.

#### A escala planetaria

"Estamos anudados con otras especies", escribe Donna Haraway en *Cuando las especies se encuentran*, "moldeándonos unas a otras en capas de complejidad recíproca"<sup>7</sup>. Y si se trata de redimensionar el lugar del hombre en el planeta, aprender a convivir con otras especies con las que estamos "anudados", moldearnos unas con otras e incluso aprender otras formas de convivencia, ¿por qué no empezar por los bosques, la reserva natural más amenazada en el Antropoceno? Bastan algunas cifras para especular la urgencia de un llamado. De los tres billones de árboles que pueblan el globo, se talan quince mil millones por año, con consecuencias devastadoras para el ecosistema. Bosques y selvas acumulan carbono y agua, producen oxígeno, reducen el efecto invernadero y son el edén de la biodiversidad: tres cuartos de todas las especies animales y vegetales del planeta viven en las selvas tropicales. Con sus seis millones de km<sup>2</sup>, la selva que rodea el Amazonas y sus tributarios sigue siendo la más extensa de la Tierra, pero está seriamente amenazada por los estragos de la deforestación sistemática y los incendios forestales. Los árboles son también seres sociales, según concluye la ecóloga forestal canadiense Suzanne Simard, después de años investigando las relaciones vitales entre plantas, microbios, suelos, carbono, nutrientes y agua, que sostienen la adaptabilidad y resiliencia de los ecosistemas. Un pino viejo de los bosques de la Columbia Británica, por caso, asegura, puede estar conectado con otros cien árboles de su misma especie o de otra, por una red subterránea de hongos conocida como la "Wood Wide Web", con una topología similar a la de las redes neurales o internet<sup>8</sup>. A través de la red, los árboles pueden

<sup>7</sup> Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, p. 42.

<sup>8</sup> Simard, S. (2021). *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. Nueva York: Knopf Doubleday Publishing Group.

transportar carbono, agua y nutrientes, proteger de posibles amenazas a ejemplares vecinos enviándoles señales eléctricas, y hasta mantener vivos durante siglos a otros árboles caídos, alimentándolos por las raíces. Pero ¿podremos los humanos interpretar sus señales? ¿Qué dirían si les prestáramos oídos?

Esas y otras preguntas cobraban forma y volumen en *Sound Mirror*, un ingenioso dispositivo del argentino Eduardo Navarro (Buenos Aires, 1979), montado en la Bienal de San Pablo de 2016, para interactuar acústicamente con la naturaleza. En la estela de una serie de instrumentos ópticos que ya había diseñado para ver lo que no vemos (*Instructions from the Sky, We Who Spin Around You*, 2016), Navarro dispuso una gran bocina de bronce como de antiguo gramófono junto a una palmera frondosa del Parque do Ibirapuera, y la conectó por un tubo con el interior del pabellón de la Bienal, hasta llegar a un banquito en que el visitante era invitado a sentarse para "escucharla". Con agudeza retórica y su humor patafísico habitual, Navarro materializaba una metáfora potente: *lo que no vemos se volvía aquí lo que no oímos*; el virtual reflejo óptico era el "espejo sonoro" del título y la desmesura del instrumento cumplía en recordarnos la escala del desafío. El improvisado *luthier* conseguía así atravesar el límite entre mundo exterior e interior, comunicar el parque con la sala de arte, la naturaleza con la cultura, y ganar un rédito metafórico añadido: la copa de palmera y el hombre así conectados (literalmente enfrentados casi a la misma altura en la sala vidriada), figuraban gráficamente la continuidad de la "naturalezacultura" que propone el neologismo de Donna Haraway y la "ontología plana" a la que aspiran los realistas especulativos. Hermoso instrumento creado para el protagonismo estelar de la palmera ("Estoy colaborando con un ser vivo", se ufanaba Navarro frente a su *Sound Mirror*<sup>9</sup>), no solo reemplazaba al hombre y al artista en la emisión del sonido y la ejecución, sino que, con ecos de John Cage, invitaba a la palmera a improvisar al azar, según la dirección y la intensidad del viento, el repiqueteo de las gotas de lluvia o el crepitar de las hojas al sol.

En el siglo XXI, a fin de cuentas, con la humanidad convertida en un poderoso agente geológico que compite con las fuerzas naturales, la distancia entre tiempo cosmológico e historia humana profunda (la tesis visionaria es del historiador Dipesh Chakrabarty) acabó por diluirse y se impone por lo tanto pensar el Antropoceno más allá de la Tierra, en relación con fuerzas extraterrestres<sup>10</sup>. Conviene recordar que en los catorce mil millones de años entre el big bang y el otoño de 1957, el espacio exterior era otro, incontaminado por el hombre. Pero desde que el Sputnik 1 ruso inaugurara entonces la era espacial, la humanidad ha lanzado al espacio más de diez mil satélites, a los que se suman miles de residuos de explosiones o colisiones

<sup>9</sup> Authier, A. (2017), Eduardo Navarro en *L'Officiel*, p. 153. Consultado en <http://www.navarroeduardo.com/articles-reviews/ariel.authier.pdf>

<sup>10</sup> Chakrabarty, D. (2009). *Clima e historia: cuatro tesis*. *Op.cit.*

espaciales y especímenes más extraños. Y aunque la mayoría de los intentos de recoger o destruir la basura espacial han resultado infructuosos, más y más satélites se ponen en órbita y la exosfera sigue degradándose. Hay quienes hablan ya de una nueva "capa geológica" de nuestro planeta<sup>11</sup>.

Pero el arte puede también asistirnos en la difícil empresa de concebir el tiempo cosmológico y poner en perspectiva nuestra propia escala relativa en el universo. Guillermo Faivovich (Buenos Aires, 1977) y Nicolás Goldberg (París, 1978) llevan más de una década sondeando el misterio de una lluvia de meteoritos que aterrizó en Campo del Cielo hace cuatro mil años. Así llamaron los nativos a la franja del Chaco argentino en que se dispersó el asteroide (un objeto celeste de más de cuatro mil millones de años), sin imaginar que el rapto poético en lengua guaycurú prologaría empresas estéticas más ambiciosas. Porque desde el primer encuentro con El Chaco en 2006, el segundo mayor meteorito desplomado en el planeta, documentando en un video de doce minutos (*First Encounter with El Chaco, June 1st, 2006*), F&G vienen desempolvando archivos, desandando rutas provinciales, tramando redes con centros astronómicos de todas partes, movidos por una obsesión, una incógnita, un enigma: el mítico Mesón de Fierro, avistado por los conquistadores españoles, visitado y documentado en crónicas de viajeros durante dos siglos y desaparecido más tarde misteriosamente. Del meteorito guía, F&G sólo encontraron una probable esquirla de 19 gr en el Museo de Ciencias Naturales de Viena, pero la búsqueda, entretanto, multiplicó las empresas cósmicas. No solo reunieron en Fráncfort las dos mitades de otra pieza, El Taco, separadas durante cuarenta y cinco años de intrigas patrimoniales (*Meteorit, El Taco, 2010*), sino que en 2012 intentaron transportar El Chaco para exhibirlo en la DOCUMENTA (13) de Kassel como un *ready-made cósmico*, un viaje descarriado que sin embargo inspiró un rocambolesco folletín histórico, institucional, mediático y político. En 2016, convertidos en auxiliares de la justicia después de largas gestiones con una fiscalía provincial argentina, orquestaron durante tres días la indexación de cuatrocientos nueve meteoritos decomisados dos años antes a punto de ser contrabandeados, y arrumbados desde entonces en la fiscalía, para después exhibirlos en *Decomiso* (2012), una instalación de fotografías de color de tamaño real de los meteoritos (una por pieza), acompañadas por sendas copias de las actas que certifican el protocolo *sui generis* de la indexación, el nombre y el peso de cada uno. De la investigación a la ingeniería institucional, de la instalación a la microfotografía o los protocolos legales y patrimoniales, el inclasificable proyecto de F&G quiere volver visible lo que estaba oculto, pero no tiene medio específico. Expande las posibilidades del arte de lo "ya hecho", alentando la elocuencia de lo "no hecho", o haciendo por su propia cuenta "lo que debería ser hecho". Pero en 2019, reduciendo

<sup>9</sup> Véase Khatchadourian, Raffi. (28 de setiembre de 2020). The Elusive Peril of Space Junk. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/28/the-elusive-peril-of-space-junk> y Parikka, J. (2015). *A Geology of Media*. Minnesota: University of Minnesota Press.

a su mínima expresión la escala de las empresas, F&G concibieron *Encuentro con el Mataco*, una obra que ofrece apenas lo que promete el título. Invitados a celebrar los ochenta años del Museo Marc, el Museo Histórico Provincial de la ciudad de Rosario, solo propiciaron un "encuentro" con la cosa misma, El Mataco, un meteorito de 998 kg con una historia frondosa, que después de asolearse durante más de medio siglo en los jardines del Marc, convivía en una sala junto con el resto del acervo histórico del museo, tres ricas colecciones de "América India", "América Colonial" e "Historia Patria". F&G decidieron emplazarlo en el centro de una sala apenas iluminada por una tenue luz cenital y alentar otra clase de encuentro. En la oscuridad de la sala, El Mataco parece flotar en la noche oscura del cosmos y fosforece apenas con los brillos plateados del metal iluminado. Tienta acercarse y tocarlo, recorrer con la mano la superficie escabrosa pero tersa al tacto, bruñida en su larga marcha por el universo. Es frío, como si después de cuatro mil años de residencia en la Tierra hubiese borrado todo recuerdo de la incandescencia del viaje, y ahí solo en la sala oscura, invita a imaginar el *mundo sin nosotros* del que proviene, no ya el Edén paradisíaco de la infancia del mundo, sino un mundo ancestral donde existió sin nadie que lo observe o lo nombre, garantía última de un materialismo auténtico. Frente a la pura cosa en el centro, los argumentos filosóficos de una nueva ontología orientada al objeto, que desandan varios siglos de antropocentrismo para atender a las cosas sin la correlación del sujeto que las piensa, resultan menos abstractos y paradójicos. Flotando en la negrura espesa de la sala, el meteorito da a ver también una imagen más sombría: *un mundo futuro sin nosotros*.

El 7 de diciembre de 1972 la tripulación de la nave espacial Apolo 17 tomó una fotografía analógica de la Tierra a una distancia de unos 29.000 kilómetros de la superficie del planeta, que no tardó en convertirse en una de las imágenes más reproducidas en la historia de la humanidad. Por las vetas coloridas que las nubes, los océanos y los continentes dibujaron en la esfera terrestre, se la conoce con el nombre de *Blue Marble* (Canica Azul). En su serie *Planet Stories*, jugando tal vez con esa nutrida historia de reproducciones, Erica Bohm (Buenos Aires, 1976) refotografió con una cámara polaroid otras imágenes de la Tierra vista desde el espacio tomadas de Internet. A diferencia de *Blue Marble*, son fotografías imposibles (la cámara Polaroid se desintegraría en el espacio) y sin embargo consiguen adueñarse de esa práctica exclusiva de los astronautas, convirtiéndola en otra más democrática, obsoleta en la era digital y a la vez actualizada en el presente de las nuevas fotos. Esas imágenes que habrán deslumbrado a los viajeros espaciales son un espejo extraño de nuestro pasado y una pregunta abierta sobre nuestro futuro que las polaroids cumplen en recordarnos. ¿Hasta cuándo se verá así la Tierra desde el cosmos, conmovedoramente azul, verde y blanca?

## DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR  
LUCRECIA PALACIOS

## INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA  
VALERIA INTRIERI  
BELÉN LEUZZI  
CAMILA PAZOS  
AYELÉN VÁZQUEZ

## COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO  
FEDA BAEZA  
GABRIELA CEPEDA  
MARIANA CERVIÑO  
BELÉN COLUCCIO  
GUADALUPE CRECHE  
NICOLÁS CUELLO  
SOFÍA DOURRON  
LEOPOLDO ESTOL  
JIMENA FERRIERO  
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO  
GABRIEL GIORGI  
CARLOS GRADÍN  
CLAUDIO IGLESIAS  
MARCOS KRAMER  
AIME IGLESIAS LUKIN  
FABIOLA ISA  
MARTÍN LEGÓN  
FRANCISCO LEMUS  
MARIANO LÓPEZ SEOANE  
FLORENCIA MALBRÁN  
MARIANO MAYER  
AGUSTINA MUÑOZ  
LETICIA OBEID  
ALEJO PONCE DE LEÓN  
FLORENCIA QUALINA  
NANCY ROJAS  
GRACIELA SPERANZA  
VIVIANA USUBIAGA  
JAVIER VILLA  
ANA VOGELGANG

## EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN  
VALERIA PIRRAGLIA

## TRADUCCIÓN

ANA BELLO  
ALEJO PONCE DE LEÓNDISEÑO GRÁFICO  
Y DE INFORMACIÓNVANINA SCOLAVINO  
CECILIA SZALKOWICZ

## COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD  
ERICA BOHM

## TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,  
A LOS TITULARES DE DERECHOS  
DE AUTOR Y A COLECCIÓN  
OXENFORD