

La redondez de este mundo autónomo me proporcionó un tipo único de protección, la seguridad de retirarse hacia una intimidad al mismo tiempo extraña y muy mía, un lugar donde los objetos y la atmósfera se convirtieron en la continuación de un paisaje interior estático.

Celeste Olalquiaga, 2002

Olalquiaga introduce la figura del acuario para referirse, en primer lugar, a un espacio que produce un atractivo inusual, seguido de la sensación de identificación personal con una criatura y su paisaje circundante miniaturizado. Reconoce la artificialidad de su entorno, sin embargo, la inmersión en este mundo construido es más fuerte, más atractiva y, de alguna manera, aparentemente auténtica. ¿Cómo puede un objeto tan evidentemente artificial producir este tipo de conexión? ¿Qué tipo de necesidad satisface el acuario?

En el presente texto, el acuario será abordado como un objeto que tiene la capacidad de contener en su interior un espacio—tanto real como virtual—que materializa un paisaje que refleja los anhelos y deseos de quien lo consume. De este modo, en primer lugar reflexionaré sobre la manera en que la transparencia—como materialidad constructiva—cambia la forma de mirar de una sociedad, es decir, me remitiré al momento de origen de los acuarios; y al mismo tiempo cómo esta transparencia dará la posibilidad de construir, en el interior de ellos, la ilusión de ser mirillas hacia otros mundos, con el fin de llenar el vacío dejado por una “nostalgia colectiva”. Por último, haré hincapié en las formas en que las mismas sensibilidades que impregnaron a los acuarios en su origen siguen marcando su agencia en la actualidad constituyendo una estrategia crítica, lúdica y sensible para repensar

nuestro mundo. En este punto recurro a dos artistas contemporáneos: Mariele Neudecker y Pierre Huyghe.

Mediante este breve repaso histórico de los acuarios y estas prácticas contemporáneas, se planteará cómo este objeto—este dispositivo expositivo—ha servido para crear paisajes que reflejan nuestras ansiedades y temores como sociedad. Particularmente hoy, en tiempos del Antropoceno.

EL ORIGEN DEL ACUARIO

El acuario doméstico, el más familiar para nosotros, se popularizó por primera vez en la Europa del siglo XIX, particularmente en la Inglaterra victoriana. Si bien ya desde el siglo XVIII existían algunos casos aislados de este dispositivo que contiene paisajes acuáticos, su masificación se produce en este momento. La explosiva popularidad que alcanza se puede explicar bajo el contexto de una sociedad colonialista en un momento histórico marcado por un cambio de mirada, como consecuencia de la revolución industrial. Esta revolución no solo alteró la manera de producir y consumir objetos, sino también la manera de entender y vincularse con la naturaleza y el paisaje.

Esta nueva cosmovisión cultural comenzó a formarse por la jamás antes vista reproducción mecánica de objetos y su rápido



Fig. 1. Mariele Neudecker, *Things Can Change in a Day*, agua, resina, sal y lámparas de mercurio, 82 × 117 × 212 cm, 77 × 107 × 221 cm (cada tanque), Tate Britain, (2001)

consumo, y con ello, la pérdida de su singularidad. Simultáneamente a este proceso, varios campos de investigación científica realizados durante este tiempo abrieron las puertas para imaginar un mundo nuevo. Entre ellos la naturaleza y el cuerpo humano se llegaron a conocer como nunca antes, y gracias a la fotografía se pudo observar lugares lejanos que antes solo existían en relatos o ilustraciones fantásticas.

En esta misma lógica, la popularización de nuevas formas de construcción arquitectónica, utilizando vidrio y metal—que permitieron la creación de amplios espacios translúcidos y vitrinas en los primeros museos modernos siguiendo la lógica del espectáculo y el voyeurismo—, instauraron la creencia en el progreso y un entusiasmo hacia las novedades que éste traería.

Sin embargo, y paradójicamente, en paralelo a esta nueva forma de vivir, y mientras

el mundo avanzaba hacia las brillantes posibilidades del futuro, surgió simultáneamente una “mirada nostálgica” hacia el pasado. El aumento de la sensación de pérdida de singularidad de los objetos y de las experiencias producto de este nuevo consumismo vertiginoso, se vio acompañado de una nostalgia por la naturaleza, que explicaré más adelante.

En este sentido, el nuevo régimen visual para mostrar objetos usando el vidrio en vitrinas expositivas, se convirtió en una herramienta fundamental para recuperar el *aura* perdida de los objetos—concepto instaurado por Walter Benjamin). Se masificó así el uso en vitrinas y sistemas de exhibición, que antiguamente sólo se usaban para objetos religiosos o sagrados. La limpia transparencia junto con la dureza rígida del vidrio, volvió a entregar el carácter único a los objetos: dejó ver, pero no acceder a ellos,



Fig. 2. Pierre Huyghe, *Zoodram 4* (after Constantin Brancusi 'Sleeping Muse'), (2011). Cortesía del artista; Esther Schipper, Berlin. Fotografía de Guillaume Ziccarelli

separándolos del mundo ordinario a una distancia segura conectada por una ventana y una barrera que los acercaba y, a su vez, los alejaba de nosotros.

Esta nueva forma expositiva fue la que el recién concebido Museo Moderno adoptó, utilizando la transparencia en la exhibición como una estrategia para dismantlar el conocimiento, clasificando y separando física y visualmente las piezas trasladadas de lugares exóticos y lejanos—las colonias en América, África, Asia y Oceanía, para así ofrecerlos a la disposición de una mirada minuciosa. De hecho, los primeros *gabinetes de curiosidades* de coleccionistas particulares, aquellos que reunían objetos “raros”, en lugar de aislamiento contextual, derivaron en las vitrinas de los museos públicos. Estas vitrinas museales tenían un papel muy similar al que las pantallas de televisión o de computador tienen

hoy: abrieron un mundo separado del propio para nuestra contemplación. Acercaron estos objetos de procedencias lejanas y los dispusieron frente al espectador para nuestro escrutinio.

En paralelo con esta nueva forma expositiva, es significativa—en este contexto—la manera en que la naturaleza adquirió popularidad como nunca antes. La naturaleza, si bien comenzó a ser objeto de representación en variadas manifestaciones, se convirtió en el reflejo de un cosmos centrado en el ser humano, tanto en la industria (o la lógica consumista) como en la ciencia; ya sea fosilizada en la historia natural, o abstraída en una búsqueda de la sensibilidad romántica de una espiritualidad inmanente. La naturaleza siempre estuvo subordinada a los caprichos humanos, siendo representada o imitada en diversos objetos decorativos, artísticos o científicos.

El acuario, en este sentido, satisface un deseo fetichista de la época en que nació, encontrándose en un punto medio entre la mirada científica y una función ornamental y creativa, para acercarnos a una versión “ficcionalada” de la anhelada naturaleza. Se convierte en un fenómeno donde un objeto se transforma en el foco de un consumo obsesivo y persistente que, a pesar de su serialidad y multiplicidad, se siente íntimamente personal. El acuario logró crear la ilusión de la singularidad, y constituye una clara manifestación de este intento de reproducir la cualidad sublime y fantástica de la naturaleza.

Los primeros acuarios, entonces, aparecieron al igual que los vidriados gabinetes de curiosidades de los coleccionistas, aquellos que aunaban objetos provenientes de tierras lejanas proponiendo un territorio creado a partir de la yuxtaposición de objetos de diversas procedencias. De tal suerte, los acuarios acercaban la visualización de un idealizado mundo natural, que cada vez estaba más lejano en las crecientes metrópolis industriales. No es de extrañar que la mayoría de ellos haya estado compuesto no sólo por plantas y animales acuáticos, sino también por castillos miniaturizados y piezas exóticas que evocaban dichos territorios. Los acuarios permitían viajar desde la comodidad del hogar a lugares fantásticos y, al mismo tiempo, eran una demostración de las posibilidades tecnológicas de la época para poder crear este universo, esa ventana a otro mundo.

ACUARIOS HOY

Podemos ver cómo las características que tenían los acuarios en el momento de su popularización todavía están activas hoy en día. La lógica del espectáculo, junto con el uso de nuevas tecnologías para explorar nuevas formas de exhibición, se pueden ver en muchas manifestaciones de este objeto en la cultura de masas. Así, emergen los museos de acuarios, o los centros y atracciones turísticas, todos ellos realizando un despliegue complejo de tecnología y naturaleza mediante el uso de luces, formas y ambientes logrados por avances tecnológicos. Ejemplos de aquello son la *Eco Edo Nihonbashi Art Aquarium* o los *acuarios de Barcelona* (España), *Oregon Coast* (EEUU) y *Checheng Township* en Taiwán, entre muchos otros.

Los acuarios domésticos constituyen versiones reducidas de estas nuevas posibilidades de contención, y construcción, de entornos deslumbrantes y exóticos de fácil acceso. Los acuarios

se emplazan en casa o salas de espera como una evasión, a través de la contemplación, al tedio y al ritmo acelerado de la cotidianidad.

Como alternativa al uso tradicional de este objeto, también podemos encontrar otro tipo de manifestaciones en las que se impregnan las fantasías utópicas, o a veces distópicas, de nuestro tiempo. Un ejemplo es el trabajo de Takashi Amano, creador del movimiento *aquascaping*, el que ha inspirado a otras personas a utilizar el medio del acuario como una forma de arte; como una disciplina. Alternativamente a la espectacularidad de los ejemplos anteriores, *aquascaping* constituye una especie de escapismo más conectado a una contemplación romántica de la naturaleza, diferenciándose de la experiencia casi frenética propuesta en museos y exposiciones de acuarios.

El lenguaje visual del *aquascaping* está compuesto por un cambio óptico de escala que genera la ilusión de amplitud —lograda por el uso purista de pocos y selectos elementos naturales (rocas y pastos marinos vivos) en una magnitud desolada— y la presencia, por lo general, de pequeños peces que acentúan la percepción de escala de los elementos anteriores. Como resultado, la visión producida es la de un paisaje natural plácido, anterior o posterior a la presencia humana.

Ya sea en contemplación pacífica o como increíbles vistas de mundos extravagantes, lleno de recuerdos de épocas pasadas, tierras extranjeras y elementos fantásticos miniaturizados, el acuario se convierte en lo que Foucault llamó “heterotopía”, es decir, un lugar que contiene muchos otros lugares: el pasado, el presente y el futuro. En otras palabras, el acuario se convierte, al mismo tiempo, en un espacio real y virtual. Mientras experimentamos en presencia directa el acuario y todos sus componentes, nuestra percepción se aleja a tiempos y lugares que no se presentan en la realidad, pero que son constantemente traídos de vuelta en la forma en que experimentamos el “objeto acuario” en sí mismo.

Otro enfoque para expresar esta cualidad es a través del término *kitsch*, como menciona Olalquiaga: “Kitsch no es un producto activo ingenuamente impregnado con el deseo de una imagen de deseo, sino más bien un producto fallido que continuamente habla de todo lo que ha dejado de ser: una imagen virtual, que existe en la posibilidad de ser completamente” (Olalquiaga, 1998). Así el acuario refiere a un paisaje natural que ha dejado de existir desde el momento en que se aíslan las especies para construir ese paisaje

artificial, que se impregna de la visión de quien lo construye.

Para ello, la sensación de ausencia es esencial en la construcción y percepción de los acuarios. La confusión en el cambio de escala de los objetos, el punto de vista único o frontal, hacen que los elementos se aislen de la vida cotidiana, para comenzar a componer en cambio universos teatrales y alternativos, tornando más ambiguas las relaciones espaciales, lo que está presente y lo que no.

AUSENCIAS CONTEMPORÁNEAS

Sin embargo, es relevante preguntar en este punto: ¿Qué tipo de ausencia o nostalgia tenemos hoy en día? Nuestra generación nació con la integración de la reproducción mecánica de objetos e imágenes —y ciertamente su rápido consumo—, que no sólo no se ha detenido, sino que se ha reinventado en cada momento en diferentes posibilidades. Por lo tanto, hablar de un anhelo por la autenticidad ya no parece ser tan relevante.

No obstante, nuestra generación aún puede apreciar un profundo sentimiento de nostalgia. Quiero proponer que esta nostalgia no se define por la falta de singularidad material o experiencial, sino preponderantemente por falta de un futuro optimista. El daño irreparable, ineludible y creciente al medio ambiente, y con él, la imposibilidad de imaginar un futuro optimista, es en cierto modo equivalente a la pérdida de aura en nuestro tiempo. Comenzamos a perder —o anhelar— el equilibrio ecológico en el momento que nos dimos cuenta de que ya había sido destruido irremediablemente; y con su destrucción, cualquier fe optimista en un posible cambio político o social que podría deshacer este daño, también desapareció.

Esta nostalgia en torno a la pérdida de equilibrio ecológico y el miedo a sus consecuencias desconocidas es lo que examina la teoría del Antropoceno, estudio propuesto en el año 2000 por Paul Crutzen y Eugene Stoermer, y que define el tiempo presente como un nuevo período geológico infligido por invenciones humanas sobre la naturaleza.

Se suele considerar el inicio de la construcción de esta nueva capa geológica —por la mayoría de los investigadores del antropoceno— hacia finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, es decir, junto con la revolución industrial y la invención del primer motor; a saber, al mismo tiempo

que los cambios sociales descritos anteriormente. Desde entonces, el proceso se ha incrementado hasta el día de hoy, con las consecuencias cada vez más claras para nuestra percepción.

Como dice Bill McKibben: “El Antropoceno se puede enmarcar como la condición global de haber nacido en un mundo que ya no existe” (McKibben, 2015). Podemos decir, por tanto, que esta “nostalgia contemporánea” se expresa en una generación nacida después que ya han sido establecidos los cambios sociales, y económicos, para la materialización de la ineludible destrucción ambiental. En la misma línea, Deborah Bird Rose declara que todos “estamos siendo superados por procesos que están deshaciendo el mundo que ninguno de nosotros alcanzó a conocer” (Ídem). Un anhelo de algo que nunca estuvo realmente para nosotros, que se convierte en una forma estética para percibir nuestro mundo.

No es de extrañar que actualmente haya un aumento de la presencia de problemas ambientales y la creación de ficciones de universos alternativos escapistas en diferentes medios culturales, como el cine, la literatura, las artes visuales o el antes mencionado *aquascaping*. El fenómeno está impregnado en nuestros sentidos, tanto así, que determina nuestras percepciones y también las artes. En este sentido, pueden convertirse en una forma de sintonía con las nuevas realidades.

Como se sugiere en *Arte en el Antropoceno*, esta nueva condición climática exige un nuevo tipo de estética, diferente de la valorización modernista del principio de choque. Como señaló Susan Sontag, el shock puede familiarizarse y desaparecer. Sobre todo hoy con la exposición permanente a imágenes e información catastrófica, nuestra capacidad de asombro, impacto e involucramiento emocional frente a este material de alarma se ha visto reducida.

Adhiriendo a la necesidad de construir otros tipos de estética que difieran de la lógica del choque, me interesa ver cómo esta percepción del daño ecológico aparece como una “capa subliminal” de diferentes manifestaciones artísticas. En este propósito, el uso del acuario que realizan algunos artistas contemporáneos se puede enmarcar dentro de esta sensibilidad, ya que permite a través de un formato seductor —ubicado ambiguamente entre lo científico y lo ornamental— la construcción de imaginarios de lo posible, lo presente y lo ausente.



Fig. 3. Takashi Amano, *Forests Underwater*, (2015). Oceanario de Lisboa. Música instalación por Rodrigo Leão. Fotografía por Antonia Bañados

ACUARIOS Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Existen sin duda muchos artistas que se han apropiado del formato acuario, por ejemplo en cajas vidriadas a modo de vitrinas para contener objetos o animales en un espacio expositivo. Los casos más conocidos pueden ser el gran tiburón taxidermizado suspendido en una gigantesca caja de vidrio de Damien Hirst, quien posteriormente realizó múltiples obras con animales –peces, vacas y más tiburones– contenidos en formatos similares; o las múltiples obras de Jeff Koons, en donde traslada objetos comunes –tales como pelotas de basquetbol– a vitrinas de vidrio, para entregarles un estatus –siguiendo una estrategia pop ligada a las vitrinas museales descritas anteriormente.

Sin embargo, estos dos artistas –y otras obras en este línea– no se ajustan realmente a la sensibilidad propia de los acuarios domésticos, pues no construyen paisajes en el interior de estos contenedores. Estas obras se vinculan más directamente con la tradición del *ready-made*, la puesta en valor de los objetos o introducción de la cultura popular en el arte. Los objetos y animales son mostrados de manera clínica y espectacular, pero

no tienen relación con la sensibilidad propia del paisajismo de los acuarios.

En oposición a esta lógica, y utilizando el objeto expositivo del acuario más cerca de un discurso íntimo –refiriendo a la agencia de los acuarios domésticos o los gabinetes de curiosidades previos a la instauración del concepto actual de museo–, podemos ver el trabajo de Mariele Neudecker, una artista contemporánea alemana que vive en Bristol (Reino Unido), que utiliza peceras, entre otros medios, tales como video, sonido y grandes instalaciones expandidas en el espacio expositivo, para crear una tensión lúdica entre las representaciones históricas del sublime paisaje y nuestra percepción, nuestra imaginación y nuestra memoria de experiencia, introduciendo el sentir actual del paisaje.

De tal suerte, Neudecker usualmente usa la capacidad virtual de la tecnología para reproducir una experiencia aumentada del paisaje, sin embargo, abordando la condición subjetiva y mediada de cualquier primer encuentro. Para ella, la tecnología limita la percepción y experiencia del mundo que habitamos, e incluso no la permite

Y si bien sus trabajos con peceras no contienen animales vivos, entran en la lógica que originó este objeto, a saber, la construcción de paisajes acuáticos. Sus trabajos con el formato de acuarios construyen paisajes esculturales que son vistos a través de fluidos, suspensión de los mismos que emula climas románticos con neblinas, nubes y brumas.

Su trabajo utiliza este dispositivo para crear en su interior una ficción, un ambiente, un paisaje que se construye tanto físicamente—por la presencia de elementos como montañas miniaturizadas, agua, gases que generan movimiento, y en algunos casos vegetación; como virtualmente, pues la percepción de este paisaje excede los límites de sus dimensiones físicas. El paisaje termina de construirse en la mente del espectador, quien completa lo no visible de este espacio contenido, y quien además debe someterse a un acto de credibilidad para penetrar este nuevo paisaje. Seduce al ser contemplado.

La entrada a la sala de exhibición es descrita por el artista como una “rebanada a través de mi trabajo tanto como a través del espacio geológico”. Su obra no sólo construye representaciones e imágenes, sino que el espacio se transforma en un verdadero ambiente que traslada, y sumerge, al espectador. En estos ambientes, es posible ver la utilización de imágenes oníricas que se juxtaponen con ansiedades ecológicas, construyendo lugares desolados que remiten a la tradición pictórica romántica de la representación del paisaje, pero que representan entornos frágiles y en riesgo de desaparición. Algunas de sus obras contienen, por ejemplo, versiones miniaturizadas de glaciares, que en la realidad, están en proceso de desaparición por el derretimiento producto del alza de las temperaturas del océano. Títulos como *I Don't Know How I Resisted the Urge to Run* (“No sé como resistí la tentación de correr”), o *Things Can Change in a Day* (“Las cosas pueden cambiar en un día”), igualmente sugieren un estado anímico ligado con el cambio y el horror.

El cambio de escala de la calidad del material de los objetos presentados, el proceso en el que un volumen—que no supera el tamaño de una mochila— puede percibirse como una montaña con árboles, neblina y aire frío; aquellos son ejemplos claros de la manera en cómo se usa este formato, no sólo como un frío objeto que simplemente aísla cosas para una observación clínica. Existe una transformación de lo que se presenta dentro del tanque en un espacio más amplio; un

espacio virtual construido exclusivamente sobre la percepción de la obra. A pesar del hecho de que no hay vida real o criaturas que habitan su trabajo, la sensación atmosférica es tan profunda, que da la sensación de conservación de un paisaje vivo. Está construido, como si el paisaje mismo respirara, como si fuera una entidad en sí misma.

Hace unos años el ayuntamiento de Monza, Italia, prohibió a los dueños de mascotas mantener peces en peceras redondas. El promulgador de la medida la explicó esta razón en parte diciendo que es cruel mantener un pez en una pecera con lados curvos porque, al mirar hacia afuera, los peces tendrían una visión distorsionada de la realidad. Pero, ¿cómo sabemos que tenemos la verdadera imagen no distorsionada de la realidad? ¿No podríamos nosotros también estar dentro de una gran pecera y tener nuestra visión distorsionada por un lente enorme? La imagen de la realidad es diferente de la nuestra, pero ¿podemos estar seguros de que es menos real? (Hawking y Mladinow, 2010).

De una manera diferente, pero que también aborda cuestiones ambientales, el trabajo del connotado artista francés Pierre Huyghe, intenta romper o cambiar la relación de la audiencia con la obra de arte, a través del uso de acuarios vivos, o como él los define, ambientes “biosemióticos”.

Al igual que Neudecker, Huyghe no se limita a este formato en su obra y trabaja con una multiplicidad de medios y estrategias. De entre ellas, videos que registran el comportamiento de animales o personas, intervenciones en el espacio público e instalaciones en espacios expositivos consensuado. Sus ecosistemas vivos—para el caso de estudio de este texto—son una profunda y fresca manifestación del cómo todas las características de los acuarios anteriormente descritas, se manifiestan de manera activa en una obra de arte contemporáneo.

La pieza que se muestra a continuación llamada *Recollection (Zoodram 4 after “Sleeping Muse” by Constantin Brancusi)*, por ejemplo, construye dentro de una pecera un ecosistema marino que imita la superficie geológica de Marte. Habitando el espacio se observa un cangrejo ermitaño, animal que usa un molde de bronce de la cabeza de Brancusi en lugar de un caparazón. El espacio virtual y el campo de fantasía al que Olalquiaba se refería anteriormente, en relación con los acuarios y el kitsch, se expresa muy bien

en este trabajo, que, como reflejo de su contexto, refleja el imaginario de las ansiedades científicas y la historia del arte.

En una entrevista realizada en 2011, Huyghe explicó:

"(...) los acuarios se relacionan con el hecho de que los signos, los símbolos o los arquetipos tienen una existencia, aparecen, desaparecen y al mismo tiempo trato de mantener ese ritmo en una forma de permanencia. Me interesa la condición en la que algo llegó y estableció estas condiciones que son construidas y ficticias, no obstante, la relación entre estas entidades es real".

El trabajo, en ese sentido, da las condiciones –a modo de guión– para el desarrollo de las cosas, sin embargo, los animales y la naturaleza tienen una autonomía propia. La pieza se vuelve independiente de su autor y no hay un final programado: tal como un jardín, crece independientemente después de ser plantado. Para Huyghe, el trabajo intenta ver cómo una exposición se puede convertir en una expedición real, en la que el público es visto como testigo de un evento en movimiento. Como testigo, éste tiene la oportunidad de hacer un informe de lo que ha visto, y este informe constituiría una traducción de su experiencia de una manera subjetiva.

Volviendo nuevamente a los orígenes de este formato y a las estrategias modernas de exhibición, Huyghe también hace explícita la conexión entre aquellos, diciendo:

"El acuario es un lugar de separación, normalmente una colección de diferentes especies de diferentes lugares alrededor del mundo que se reúne en un sistema que se supone que está en la naturaleza, similar a un museo".

En este punto medio, entre la colección o reunión de objetos diversos y la construcción de un nuevo paisaje, que emerge entre el espacio de conexión entre una pieza y otra, el trabajo de Huyghe. Por tanto su obra parece responder claramente a dicha dualidad de los acuarios, estando en el intersticio entre la observación más científica y la contemplación especulativa y estética, donde un espacio nuevo emerge de entre las cosas.

Los acuarios, de alguna manera, parecen operar como una institución, teniendo sus propias reglas, estructura y agencia, que adquieren autonomía en la forma en que se relacionan y se conectan con las personas. Es interesante ver cómo este lugar, para alcanzar más campos de la realidad, necesita establecer una separación con la realidad, y en ese momento de alejamiento, vuelve a ella.

Quizás la sensación de identificación personal que produce un acuario, descrita al comienzo de este ensayo, esté dada por su autonomía adquirida, la que conduce a una inversión entre el observador y lo observado, convirtiéndonos en el objetivo de una mirada inquisitiva.

El arte real tiene la capacidad de ponernos nerviosos (Susan Sontag, 1966) ●

ANTONIA BAÑADOS

(Santiago, Chile, 1990), es licenciada en Arte de la Universidad Católica de Chile y Master en Práctica del Arte Contemporáneo del Edinburgh College of Art, con Becas Chile. Desde el 2011 ha expuesto colectiva e individualmente en Chile, Reino Unido, España, Portugal y otros países, destacando "Platform: 2015" en el Edinburgh Art Festival; "Water on Mars" en The Number Shop-Edinburgh, "Taxonomías Domésticas" en Galería Bech, la exposición individual "Pauta para el Caos" en Galería AFA (2017) y la individual "Guidelines for Disappearance" en el Museo Geológico de Lisboa (2018). Este año obtuvo un fondo del libro de escritura para la realización de la novela gráfica "Ciudad Translúcida". Actualmente vive en Santiago, Chile.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Prism Key Press, 2010.

Cressey, D. *Framing change*. Nature Vol 497. 2013.

Davis, H and Turpin, E. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015.

Dion, M., Basta, S., Raimondi, C., et Musée océano graphique de Monaco. & Nouveau musée national. *Oceanomania: Des mers mystérieuses: De l'expédition à l'aquarium: Un projet de Mark Dion*. London: Mack. 2011.

Eco Edo Nihonbashi. *Art Aquarium exhibition* Coredo Muromachi shopping complex. Tokyo. 2015.

<http://artaquarium.jp/en/nihonbashi2015/> - outline

Foucault, Michael. *Discipline and punish: The birth of the prison* (Penguin social sciences). Harmondsworth: Penguin. 1979.

Foucault, M. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Architecture/ Mouvement/ Continuité*. October, 1984; ("Des Espace Autres," March 1967 Translated from the French by Jay Miskowic)

Hawking, S., Mlodinow, L. *The Grand Design*. London: Transworld Publishers, 2010.

Mckibben, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open Humanities Press. Open Humanities Press 2015. London.

Noordegraaf, J. *Strategies of display: Museum presentation in nineteenth- and twentieth-century visual culture*. 2004.

Olalquiaga, C. *The Artificial Kingdom: on the Kitsch Experience*. New York: Pantheon Books. 1998.

Pronko L. *Takashi Amano*. Art and science journal. Toronto, 2014. <http://www.artandsciencejournal.com/search/Takashi+Amano>

Sontag, Susan. *Against interpretation*. London: Vintage, 2001.

Steward, S. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham, N.C.: Duke University Press. (1996, 1984)

Van Hoorn, A. *Pierre Huyghe: the moment of suspension*. Domus Magazine. London, 2011.