



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

Exploraciones artísticas posthumanas.
Disputas por la empatía en devenires
y manifestaciones sensibles tecnocientíficas

Tesis presentada por

Yhaira Lizzet González-Avilez

para obtener el grado de

DOCTORA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2022

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora de Tesis: Dra. Olga Lidia Olivas Hernández

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. Dr. Juan Antonio del Monte Madrigal, Lector interno
2. Dra. Gemma Argüello Manresa, Lectora externa
3. Dra. Marlene Celia Solís Pérez, Sinodal
4. Dra. Alina Peña-Iguarán, Sinodal

A César y Andrea, por la vida que se abre camino.

Agradecimientos

Doce años atrás, escribía los agradecimientos y la dedicatoria del texto de tesis a las personas con las que, de forma tan cercana, había colaborado; amigas y amigos cuya lucha contra la violencia, frente a la desigualdad y en defensa de la dignidad de su reclamo por la vida, motivaban a la organización y a la escritura. Entonces, caminaba con ellas y ellos.

En los años recientes, en los que se enmarca el estudio de este programa y la escritura de la tesis, la atención fue distinta. Después de estar inmersa en una serie de situaciones que de manera particular me colocaron en un lugar profundamente vulnerable, la vuelta a la comunidad ha sido distinta. Esta vez, se trató de un regreso a una comunidad más próxima y conocida, que desde dinámicas cotidianas que parecían tan ajenas a ‘aquello de lo que hablaba este trabajo’, hilaban de cerca, cada vez con mayor claridad, los lugares de la diferencia, los sentidos del cuidado, de la amistad, de la escucha, de poner el cuerpo; de reconocernos en *nuestro lugar* y de enunciarnos desde ahí, de defender la vida de la alegría, pese a todo, y de la denuncia, pese a todo, tomando la forma de nuestra voz. Esta vuelta a esa primera comunidad, la de mi familia, las amigas, los amigos, no sólo incidió en sostener este trabajo, sino en provocarlo.

Agradezco entonces a mi familia, por esos gestos que sonriendo me quitaron tantas veces las palabras, por las palabras, por los cuidados, por la dulzura de su amistad y la inspiración de su fuerza. Agradezco a mis amigas, a mis amigos, por hacer casa, por quedarse, incluso en los silencios; por el cuidado, por todas las veces en que pensamos juntas y juntos, en que nos pensamos y en que escribimos. A Lola y Amparo, a José y Luciano, les agradezco los pájaros que pintaban y el caminar, la música y los libros, la defensa del respeto y la dignidad. A Juno y a todos los verdes. Y a las que se levantan, a las que mientras insisten en compartir el valor de su historia, nos enseñan a compartir la nuestra. A los que acompañan, a las y los que imaginan distinto. A quienes luchan. Gracias.

Y es que el esfuerzo devuelto en la cantidad de cuerpo regalado a esta escritura no tendría sentido sin todas ellas y ellos, y tampoco habría sido posible sin el apoyo de tantas otras personas que también pusieron su cuerpo para sostener este trabajo y para tejerlo conmigo.

A Max, Olga, Gemma, Juan, Alina y Marlene, les agradezco la amistad, el diálogo abierto y sincero, el tiempo y la empatía, la imaginación, las preguntas, la provocación, la apertura respecto a las condiciones de vida compartidas. Max, gracias por todas esas conversaciones y esos textos tan interesantes, que verdaderamente disfruté leer; gracias por recordarme la importancia de la politización de nuestros afectos desde su vinculación con la potencia y la creatividad. A Gemma, por la calidez del acompañamiento, por la invitación a posicionarme segura y a imaginarme en otros espacios, envueltos en la diversidad de sensibilidades. A Juan, por la disposición horizontal, por la franqueza, por insistir en la atención al contexto apuntando en los matices históricos y geopolíticos de las diferencias. A Marlene, por la confianza de su escucha, por esa forma de figurar el trabajo reflexivo como filigrana, por dialogar con el espacio de las tensiones producidas por el texto, en un giro hacia las dinámicas de la reflexión entre el capital, la vida y la razón sensible. Las gracias a Alina, por colocar en medio la radicalización de la ternura, la tregua inmersa en las

dinámicas sin tregua, el espacio seguro para pensarnos desde la apertura y las preguntas. Y a Olga, gracias por el compromiso dispuesto en las formas de tu entrega, por sentarte a pensar estos temas conmigo, por la calma, por las palabras, por ayudarme a pasar por esto, por invitarme a que hablara desde mi lugar, a que defendiera eso y a que no soltara el programa cuando más quise hacerlo. Gracias.

Y a todas las pensadoras y pensadores aludidos en este escrito, gracias por su insistencia en cuestionar las producciones antropocéntricas de relacionalidad, gracias por su defensa por la vida, por problematizar las dimensiones en que el poder encuentra nuevas formas de reproducción, y la crítica, nuevas formas de imaginación.

A El Colegio de la Frontera Norte y a CONACYT, gracias por la beca y por permitirme haber sido parte de este programa de estudios.

Resumen

Este trabajo se dedica a pensar las formas en que la jerarquización de la dicotomía Hombre / Naturaleza, heredada de la modernidad/colonialidad, cuestiona sus límites en el contexto de las reflexiones sobre las dimensiones globales de la crisis climática. El análisis de la imaginación crítica de los proyectos artísticos analizados por la tesis coloca su atención en el empleo de la visualidad, las prácticas, la elaboración discursiva de las posiciones y algunas de sus materializaciones, situadas en los trabajos de Quimera Rosa y de Špela Petrič. Esta atención permitió reconocer las formas de una crítica postantropocéntrica que recurre a prácticas antropocéntricas – aunque escapar de esto sea su deseo – para restaurar su valor. Esta es una apreciación en la que profundicé en este trabajo, pero no reduce ni representa las posibilidades abiertas desde las preguntas colocadas por las artistas, sino que, al contrario, aporta a situar los anclajes de esa imaginación que está siendo producida, sobre todo en un contexto que universaliza sus posiciones.

Desde aproximaciones artísticas posthumanas, posicionadas, concretamente, en términos postantropocéntricos, los proyectos de investigación artística de Quimera Rosa y de Špela Petrič, se incorporan a la crítica de la dicotomía Hombre/Naturaleza, desde la práctica artística tecnocientífica, inmersa en las mediaciones del bioarte, y el arte *cyborg*. Buscando problematizar las posibilidades de la construcción de relaciones que sean distintas a las de la modernidad/colonialidad – con animales y plantas– las propuestas de estos trabajos remiten a la necesidad de imaginar ontologías relacionales ‘distintas’, que afirmen el nomadismo, el devenir, la indeterminación, el movimiento, la intercognición y la hibridación; el problema es que, al hacerlo, recurren todavía a referentes científicos y técnicos eurocéntricos de imaginación.

A lo largo de estas páginas se reconoce también cómo el proceso del análisis regresó su atención a la propia forma de problematizar y de posicionar los sentidos en el texto, localizando así, también, una serie de rasgos de ese proceder colonial eurocéntrico. Hacer esto, me permitió entender que, para abordar críticamente la dicotomía jerarquizada del Hombre utilizando a la Naturaleza como recurso, es necesario preguntarnos también por las formas instituidas de pensar, de ‘conocer’ y problematizar desde formas coloniales de producción de la alteridad y de relación con la dicotomía Sujeto-Objeto vinculada a la dicotomía Hombre/Naturaleza. Reconocer la forma en que estas producciones científicas de valoración se insertan en nuestros modos académicos de proceder y de proceder con respecto a las producciones de la diferencia, nos enfrenta a la necesidad de revisar las prácticas que siguen otorgando sentidos, desde regímenes epistémicos anclados en la visualidad, el racismo, el género y el proceder fálico colonial.

Palabras clave: Críticas postantropocéntricas, Posthumanismo, modernidad/colonialidad, reflexividad metodológica, crisis global

Abstract

The dissertation works around Man/Nature dichotomy and the problematizations of its limits in the context of global climate crisis reflections. The hierarchy of Man over Nature, inherited from epistemic modernity/coloniality logics, supposes one of the recurrent power dynamics that constantly are being questioned in this scenario. The analysis of the critical imagination of the artistic projects located in the works of Quimera Rosa and Špela Petrič, attended by the thesis, places its attention on visibility and discursive practices of positions, resistances, tensions, problematizations and their products. This attention made possible to recognize forms of post-anthropocentric critiques immersed in anthropocentric practices. And even though this appreciation does not reduce nor represent the possibilities opened from the questions posed by the artists, it contributes to localize recurrent practices of imagination that are being produced in a context that universalizes their positions.

Quimera Rosa and Špela Petrič's works, as a posthuman post-anthropocentric approach, incorporates the criticism of Man/Nature dichotomy through their artistic practices, immersed in bioart and cyborg art. Seeking to problematize the possibilities of building other relationships from those of modernity/coloniality, the proposals seek the intention to imagine different relational ontologies which affirms nomadism, *becoming with* animals and plants, indeterminacy, movement, intercognition and hybridization; and the problem, among others, is that by doing so, their work legitimate Eurocentric, scientific and technical coloniality references.

Throughout these pages, it is also recognized how the process of analysis returned its attention to the very way of problematizing and positioning meanings in this dissertation, thus also locating a series of features of Eurocentric colonial practices of meaning and imagination. Thinking about these procedures allowed me to understand that, to critically address the hierarchical dichotomy of Man relating to Nature as a resource – an imagination practice that is related with Subject/Object dichotomy –, it is also necessary to ask ourselves about the instituted ways of thinking in Social Sciences, problematizing and analyzing from colonial forms of production of meaning and alterity, immersed in Subject/Object and Man/Nature dichotomies. Locating the ways in which these scientific productions of value are inserted in our academic practices of productions of difference, confronts us with the need to review our imagination of meaning, deriving from epistemic regimes anchored in visibility, racism, gender and phallogocentric colonial practices.

Keywords: Post-anthropocentric critiques, Posthumanism, Modernity/Coloniality, methodological reflexivity, global crisis

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	1
1. Enfoques de la investigación	1
2. Presentación	2
3. Organización de los capítulos en la tesis	16
4. Preguntas y objetivos de investigación	18
 <i>Capítulo 1. Marco teórico</i>	 20
1. Debates sobre la conceptualización de la crisis global	21
1.1. Antropoceno	22
1.2. Capitaloceno	25
1.3. Chthuluceno	30
1.4. Antropobsceno	34
1.5. Plantaciónoceno	36
2. Posthumanismo y humanismo compensatorio	41
 <i>Capítulo 2. Contexto</i>	 56
1. Bioarte y Arte Cyborg	61
1.1. Bioarte	64
1.2. Arte Cyborg	79
2. Conclusiones	89
 <i>Capítulo 3. Estrategia metodológica</i>	 92
1. Criterios de selección de las obras	92
2. Métodos y técnicas de la recolección de los datos	94

3. Herramientas analíticas	95
3.1. Análisis de fotografías y videos	96
4. Distribución argumentativa en los capítulos de los devenires	105
5. Limitantes y consideraciones éticas del estudio	108
 Capítulo 4. ‘Devenir con’ en la perspectiva de Quimera Rosa	 111
1. Posiciones	112
1.1. Diálogos del proyecto artístico con debates posthumanistas	112
1.2. Inclinationes políticas enunciadas. Críticas, referentes teóricos aludidos y posiciones con respecto al Antropoceno	116
1.3. Posiciones empáticas: Propuestas relacionales y producciones de la convergencia	119
2. Materialización de las posiciones en la imagen	123
2.1. Modalidad tecnológica de la imagen: Recursos de producción y tecnologías de exhibición de la imagen	126
2.2. Modalidad composicional de la imagen: Construcción del espacio visual y formas de la perspectiva producida	133
2.3. Modalidad social de la imagen: Discursividad de los efectos visuales, códigos de montaje y figuraciones recurrentes	137
3. Conclusiones del ‘Devenir con’ en la perspectiva de Quimera Rosa	155
 Capítulo 5. ‘Devenir con’ las plantas en la perspectiva de Špela Petrič	 173
1. Posiciones	177
1.1. Diálogos del proyecto artístico con debates posthumanistas	177
1.2. Inclinationes políticas enunciadas. Críticas, referentes teóricos aludidos y posiciones con respecto al Antropoceno	185
1.3. Posiciones empáticas: Propuestas relacionales y producciones de la convergencia	201

2. Materialización de las posiciones en la imagen	225
2.1. Modalidad tecnológica de la imagen: Recursos de producción y tecnologías de exhibición de la imagen	229
2.2. Modalidad compositiva de la imagen: Construcción del espacio visual y formas de la perspectiva producida	242
2.3. Modalidad social de la imagen: Discursividad de los recursos visuales, significados aludidos (asociaciones)	245
3. Conclusiones del ' <i>Devenir con</i> ' las plantas en la perspectiva de Špela Petrič	252
Conclusiones	260
1. Posiciones reconocidas en las obras	177
Diálogos con debates posthumanistas	265
Inclinaciones políticas enunciadas. Referentes teóricos aludidos, posicionamientos con respecto al Antropoceno y críticas postantropocéntricas al pensamiento binario y la colonialidad	267
2. Materialización de las posiciones en la imagen	272
Modalidad tecnológica de la imagen: Recursos de producción y tecnologías de exhibición de la imagen	272
Modalidad compositiva de la imagen: Construcción del espacio visual y formas de la perspectiva producida	275
Modalidad social de la imagen: Discursividad de los recursos visuales, significados aludidos (asociaciones)	277
3. Formas reconocidas de problematización en las obras	282
Disputas sobre las relaciones con 'lo vegetal'	282
Disputas sobre las relaciones con animales	286
Disputas sobre las relaciones con las máquinas	287
El cuerpo y la imagen como medio	289
4. Consideraciones generales del estudio	291

Contrapunteo 294

Ejercicio 1. Notas del proceso de investigación (Fragmentos del Archivo autoetnográfico) 300

Ejercicio 2. Contrapunteo 319

Pachakuti / Ch'ixi. Palabras de Silvia Rivera Cusicanqui 319

‘Escribir con...’ Palabras de Catherine Walsh 323

Trama y urdimbre. Palabras de María Lugones 325

Identidad, colonialidad y feminismos. Palabras de Ochy Curiel 326

Pregunta de Francesca Gargallo. Respuesta de Breny Mendoza 330

De la desterritorialización. Palabras de Breny Mendoza 331

Hegemonía eurocentrada. Palabras de Aníbal Quijano 332

Feminización, racialización y colonialidad.
Palabras de María Lugones 333

Cuerpos universalizados, cuerpos abyectos y representación.
Palabras de Yuderlys Espinosa-Miñoso 335

Colonialidad, humanización y deshumanización.
Palabras de Karina Ochoa-Muñoz 337

El Caribe, plantaciones y surgimiento de la colonialidad.
Palabras de Ochy Curiel 340

Ego Conquiro. Ego Cogito. Palabras de Nelson Maldonado-Torres 341

Viajes de ‘exploración’. Palabras de María Lugones 343

Visión del mundo, cuerpo y determinismo biológico.
Palabras de Oyèronké Oyěwùmí 345

Universalidad, igualdad y diferencia. Palabras de Diana Gómez Correal 346

Huella ecológica. Palabras de Edgardo Lander 347

Pronunciamento del Feminismo Comunitario Latinoamericano
en la Conferencia de los Pueblos sobre el Cambio Climático 352

Anexos	359
Anexo 1. Implante de chip / Ritual de cambio de nombre (texto)	359
Anexo 2. Difusión y vinculación de las obras. Balance de exhibiciones	362
Anexo 3. Mapa analítico para el estudio de los proyectos artísticos en la tesis	384
Anexo 4. Mapeo lineal de la estructura argumentativa de los capítulos de la tesis	385
 Bibliografía	 388

ÍNDICE DE IMÁGENES, TABLAS Y MAPAS

<i>Introducción</i>	1
Capítulo 1. Marco teórico	20
Mapa 1. Conceptualizaciones europeas y americanas de La Crisis global	39
Mapa 2. Reconocimiento de algunas de las corrientes del Posthumanismo	42
<i>Tabla 1.</i> Devenires en Braidotti.	53
Capítulo 2. Contexto	20
Capítulo 3. Estrategia metodológica	92
<i>Tabla 2.</i> Herramientas para el análisis de fotografías	97
<i>Tabla 3.</i> Herramientas para el análisis de fotografías	98
Capítulo 4. ‘Devenir con’ en la perspectiva de Quimera Rosa	111
Laboratorio Trans*Plant, imagen de Quimera Rosa	111
<i>Tabla 4.</i> Partes del proyecto Trans*Plant de Quimera Rosa	114
Mapa con algunas de las posiciones enunciadas por Quimera Rosa	117
Fotografía de la presentación del proyecto Trans*Plant de Quimera Rosa.	
Fotografía de Amar bemabrouk	124
Escena del video <i>Implante de chip</i> . Imagen de Candela Cuervo	127
Escenas del video <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i>	129
<i>Tabla 5.</i> Secuencias del video: <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i>	130
Escenas 8.2 y 8.4 del video, <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i>	134
Escenas 8.3 y 8.4 del video, <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i>	135

Escenas 8.4 y 8.5 del video, <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i>	136
<i>Tabla 6.</i> Secuencia 8. Cuerpo escrito-leído. Asociaciones por identidad	138
Ejemplos de asociaciones visuales por identidad (escenas 8.1 y 8.4 del video)	142
<i>Tabla 7.</i> Secuencia 8. Cuerpo escrito-leído, Asociaciones por analogía	143
Ejemplos de analogías. Escenas 8.1 y 8.3	145
[Manos.] Escenas 8.2 y 8.4 de <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i>	146
<i>Tabla 8.</i> Secuencia 8. Cuerpo escrito-leído. Asociaciones por contraste	147
<i>Tabla 9.</i> Secuencia 8. Cuerpo escrito-leído. Asociaciones por acercamiento y yuxtaposición	149
Imágenes que ejemplifican las asociaciones por acercamiento	149-150
Imágenes de ratas en la escena 8.5	153
Imagen de las manos en la escena “4. Penetración”	154
“Trans*”, fotografía de Kina presentando <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i> . Fotografía de P. Vanneau	157
Capítulo 5. ‘Devenir con’ las plantas en la perspectiva de Špela Petrič	173
Imagen alusiva al performance Skotopoiesis	173
Montaje de fotografías sobre los proyectos artísticos de Petrič	178
Esquema de Kalevi Kull	188
Imagen de Haeckel, “ <i>Pedigree of Man</i> ”	191
Imagen sobre los experimentos en electrofisiología de Luigi Galvani	192
[Fotografía de un conejo entre plantas]	194
“Skotopoiesis”, esquema elaborado por Špela Petrič para explicar la propuesta biosemiótica de la pieza	196
[Fotografías de ratas en la pieza Solar Displacement de Špela Petrič]	206, 208 – 209
Imagen diseñada por Špela Petrič para explicar los procesos de inter-cognición	219
Fotografía de Miha Fras, Špela Petrič en Skotopoiesis.	228
Serie de fotografías de Špela Petrič en Skotopoiesis	234 - 241

<i>Conclusiones</i>	260
<i>Contrapunteo</i>	294
<i>Anexos</i>	359
Gráficas correspondientes al balance de las exhibiciones (11 piezas artísticas posthumanas)	380
Mapas vinculados a la difusión de las exhibiciones (11 piezas artísticas posthumanas)	383
Anexo 3. Mapa analítico para el estudio de los proyectos artísticos en la tesis	384
Anexo 4. Mapeo lineal de la estructura argumentativa de los capítulos de la tesis	385
<i>Bibliografía</i>	388

Introducción

1. Enfoques de la investigación

El interés de este estudio por atender a propuestas posthumanistas, concretamente postantropocéntricas, de investigación artística, se vincula a una inquietud por reconocer matices en formas de la imaginación tecnocientífica que socializan la defensa de una ruptura con la relación utilitaria de la naturaleza, en el contexto de la crisis ambiental global. La relación que durante la modernidad y el antropocentrismo posicionó a la naturaleza como recurso, consolidando así, la objetivación y colonialidad del proceder capitalista y el saber científicista, es cuestionada por los proyectos que estudiamos aquí, desde técnicas profundamente articuladas con los medios de dicho proceder. Sus propuestas, sin embargo, comparten preguntas sugerentes en el contexto de la problematización de aproximaciones antropocéntricas a la naturaleza.

La atención dedicada a este tipo de propuestas y no a propuestas relacionales con la naturaleza desde otras geografías y otras concepciones que no son tecnocientíficas, reside, justo, en problematizar la herencia de los sesgos capitalistas, patriarcales, científicistas y antropocéntricos reproduciendo sus formas de objetivación de la vida. De ahí que este estudio se abra a reconocer las tensiones y las propuestas imaginadas desde las inquietudes artísticas elegidas. Y esto lo hace mientras permanece en las mismas tensiones que en ellas reconoce, al escribir desde un contexto científicista que regula la producción del texto y, con ello, la producción del documento que queda para la memoria. Cuando la cantidad de preguntas e impresiones reflexivas no alcanza a filtrarse en los términos del medio de producción empleado, las tensiones y las incomodidades emergen. El potencial de estas tensiones es el que me interesa recuperar en este estudio, sumándose a la atención temática por pensar las formas de la relacionalidad que están siendo propuestas en las piezas, con respecto a plantas, animales y técnica, en términos de la problematización y la empatía en el contexto de la crisis global.

La consideración del espacio en este estudio fue un referente problemático, que no se resolvió en términos tradicionales de una asociación, precisamente, geográfica acotando los marcos de las expresiones culturales que están siendo atendidas. Y aunque, desde luego, existe un peso histórico y geopolítico puesto en consideración al reconstruir la alusión al espacio de esta manera, también existen limitantes respecto a la atención de los espacios simbólicos, culturalmente producidos, que se instalan en diálogos que no necesariamente responden a referentes territoriales o nacionales. La disposición de un proceso de localización, sin embargo, se ha llevado a cabo desde un esfuerzo que sí cruza distintas configuraciones del espacio en su imaginación. Entre estas, destacan, a pesar de lo anterior, referencias a territorios y referentes nacionales de producción de las obras, pero también referentes a institutos, academias, festivales, pensadores, artistas, comunidades virtuales y prácticas específicas de problematización e imaginación de las alternativas participando de una disputa planteada en términos de la relación antropocéntrica entre el ser humano y la naturaleza, en lo que ha sido descrito como la crisis global del Antropoceno. En el contexto de estos cruces, vinculados a posiciones y prácticas comunes de problematización objetivante, incidiendo en las producciones de la alteridad, la empatía y las reflexiones sobre la desigualdad, desde el esfuerzo que atiende a formas de la colonización epistémica y la colonización de la imaginación, este estudio se detiene en un esfuerzo de localización construido desde estos referentes. Es como si la consideración del espacio aquí, fuera la de la disputa, la de las prácticas y las tecnologías que la enuncian, la cuestionan y la resuelven, desde lugares epistémicos y relacionales que, de forma muy particular, defienden su lugar en términos globales.

2. Presentación

De acuerdo a la primera entrega del Sexto Informe de Evaluación que se prepara para 2022, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC)¹ comunicó,

¹ El Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) fue constituido en 1988 por la Organización Meteorológica Mundial (WMO) y el Programa Ambiental de las Naciones Unidas (UNEP), actualmente está formado por 195 especialistas, representantes de los gobiernos de 80 países, reunidos cada año con la intención de producir informes sobre las dinámicas del cambio climático, sus impactos y los riesgos a futuro, para orientar las áreas donde la investigación científica se considera necesaria (IPCC, 2021).

el pasado mes de agosto (2021), que se observan cambios en el clima de la Tierra, en todas las regiones y en el sistema climático en su conjunto; datos que estiman la probabilidad de sobrepasar en las próximas décadas el nivel de calentamiento global de 1,5°C o incluso 2,0 °C con respecto a los niveles preindustriales, a menos que las emisiones de gases de efecto invernadero se reduzcan de manera inmediata. De acuerdo con el comunicado de prensa que acompaña este informe, las emisiones de gases de efecto invernadero procedentes de actividades humanas son responsables de un calentamiento de aproximadamente 1,1°C desde 1850 a 1900. A partir de esta dinámica y de resultados recientes en las investigaciones aludidas por el informe, se estima que la temperatura mundial promediada durante las próximas dos décadas alcanzará una sensación térmica mucho mayor, puesto que el calentamiento en la superficie terrestre suele ser superior al promedio mundial, sobre todo en el Ártico, donde el calentamiento es más del doble (Comunicado IPCC, 2021).

“Con un calentamiento global de 1,5°C, se producirá un aumento de las olas de calor, se alargarán las estaciones cálidas y se acortarán las estaciones frías; mientras que con un calentamiento global de 2°C los episodios de calor extremo alcanzarían con mayor frecuencia umbrales de tolerancia críticos para la agricultura y la salud.

Y no es cuestión únicamente de la temperatura. Como consecuencia del cambio climático, las diferentes regiones experimentan distintos cambios, que se intensificarán si aumenta el calentamiento; en particular, [se trata de] cambios en la humedad y la sequedad, los vientos, la nieve y el hielo, las zonas costeras y los océanos. Por ejemplo:

- El cambio climático está intensificando el ciclo hidrológico. Esto conlleva una mayor intensidad de las precipitaciones y las inundaciones asociadas, así como sequías más intensas en muchas regiones.
- El cambio climático está afectando los patrones de precipitación. En las latitudes altas, es probable que aumenten las precipitaciones, mientras que se prevé que disminuyan en gran parte en las regiones subtropicales. Se esperan cambios en las precipitaciones monzónicas², que variarán según la región.
- Las zonas costeras experimentarán un aumento continuo del nivel del mar a lo largo del Siglo XXI, lo que contribuirá a la erosión costera y a que las inundaciones costeras sean más frecuentes y graves en las zonas bajas. Los fenómenos relacionados con el nivel del mar extremo que antiguamente se producían una vez cada 100 años, podrían registrarse con una frecuencia anual a finales de este siglo.

² Se entenderá por precipitaciones monzónicas a los eventos climáticos con vientos estacionales, que se caracterizan por fluir de regiones frías a regiones cálidas, determinando el clima del entorno que afectan. Se representa con nublados intensos, aumentos importantes de la humedad atmosférica, precipitaciones y tormentas eléctricas. (GeoEnciclopedia, 2021).

- Un mayor calentamiento amplificará el deshielo del permafrost, así como la pérdida de la capa de nieve estacional, el derretimiento de los glaciares y los mantos de hielo, y la pérdida del hielo marino del Ártico en el verano.
- Los cambios en el océano, como el calentamiento y la acidificación, el aumento de la frecuencia de las olas de calor marinas, y la reducción de los niveles de oxígeno, están claramente relacionados con la influencia humana. Estos cambios afectan tanto a los ecosistemas de los océanos como a las personas que dependen de ellos, y continuarán produciéndose al menos durante el resto del siglo.
- En el caso de las ciudades, algunos aspectos del cambio climático pueden verse amplificados, en particular el calor (ya que las zonas urbanas suelen ser más cálidas que sus alrededores), así como en las inundaciones debidas a episodios de precipitaciones intensas y el aumento del nivel del mar en las ciudades costeras.” (Comunicado IPCC, 2021).

Incluso en el informe del IPCC en 2007, quince años atrás, las estimaciones señalaron una seria preocupación por el calentamiento antropógeno³ y el aumento del nivel del mar que permanecería durante siglos, debido a las escalas de tiempo asociadas a los procesos y efectos del clima, aún cuando las concentraciones de gases de efecto invernadero pudieran estabilizarse (Informe IPCC, 2007: 46). Este informe enfatizó también las posibilidades de disminución en la productividad de los cultivos en regiones estacionalmente secas y tropicales, incrementando así el riesgo de hambre y padecimiento de estrés hídrico por efecto del cambio climático en poblaciones implicadas, entre 75 y 250 millones de personas; indicador que se sumó a las posibilidades de la reducción de hasta un 50% del rendimiento de los cultivos agrícolas pluviales en algunos países, como países de África donde la producción agrícola y en particular el acceso a los alimentos, se verían gravemente amenazados, precarizando aún más la seguridad alimentaria y la desnutrición. A esto, se sumaba también la exposición de las costas a mayores riesgos como la erosión por efecto del cambio climático, los aumentos en el nivel del mar y la creciente presión ejercida sobre las áreas costeras por la presencia humana; mientras las “industrias, asentamientos y sociedades más vulnerables, se situarían en llanuras costeras y planicies propensas a las crecidas fluviales, así como aquellas cuya economía está estrechamente vinculada a recursos sensibles al clima, y otras ubicadas en áreas propensas a fenómenos meteorológicos extremos, especialmente allí donde los procesos de urbanización

³ Vinculado al cambio climático de origen antropógeno, es decir, vinculado a las consecuencias de las emisiones de gases de efecto invernadero (GEI), “de precursores de GEI y de aerosoles, causadas por actividades humanas. Esas actividades comprenden la quema de combustibles fósiles, la deforestación, el uso de la tierra, los cambios de uso de la tierra, la producción ganadera, la fertilización, la gestión de desechos y los procesos industriales” (Glosario IPCC, 2021: 80)

son rápidos” (Informe IPCC, 2007: 48, 50). Preocupaciones que continuaron con la disponibilidad estimada para 2050 de agua dulce en el centro, sur, este y sureste de Asia, con predicciones de disminución, particularmente en las cuencas fluviales; mientras en el sur de Europa, el cambio climático agravaría las condiciones existentes de altas temperaturas y sequías en regiones vulnerables a la variabilidad climática, reduciendo la disponibilidad de agua, el potencial hidroeléctrico y el turismo de verano; estimando también que a mediados de este siglo en América Latina destacarán los aumentos de temperatura y la disminución del agua en los suelos, dando paso a la disminución en la productividad de ciertos cultivos importantes, aumentando el número de personas amenazadas por hambre, y la sustitución gradual de los bosques tropicales por las sabanas en el este de la Amazonia, donde la vegetación semiárida sería progresivamente sustituida por vegetación de tierras áridas, por cambios en las pautas de precipitación, desaparición de glaciares afectando la disponibilidad de agua para consumo humano, para la agricultura, la generación de energía, y desde luego, pérdidas importantes en la biodiversidad debido a la extinción de especies en numerosas áreas de la América Latina tropical (Informe IPCC, 2007: 50-53).

El Informe Planeta Vivo 2020, anuncia una disminución promedio global del 68% de las casi 21,000 poblaciones estudiadas de mamíferos, aves, anfibios, reptiles y peces entre 1970 y 2016; donde el descenso en Latinoamérica y el Caribe es el mayor de todas las regiones, con una disminución del 94% en las poblaciones de vertebrados estudiados, a causa de las formas de producción de alimentos, la sobreexplotación de especies, el cambio climático y la introducción de especies invasoras. Este indicador se suma a una disminución del 65% en la biodiversidad de África, 45% en el sur de Asia y Oceanía, 33% de la biodiversidad de América del Norte y 24% de la biodiversidad en Europa y el Norte de Asia (WWF, 2020: 7).

Ante la necesidad de una reducción sustancial y sostenida de las emisiones de dióxido de carbono (CO₂) y de otros gases de efecto invernadero, que permitirían limitar el cambio climático, en el marco del neoliberalismo global, vemos entonces surgir una serie de alternativas cuya especificidad en las formas de atender a la problematización de “*La Crisis Global*” apunta a la reconfiguración de relaciones críticas sobre las disposiciones de la

naturaleza como recurso y del sistema antropocéntrico asentado históricamente entre las concepciones de seres humanos y naturaleza.

Como ejemplo de estas discursividades de imaginación antropocéntrica neoliberal en acción, tenemos el caso de desarrollos biotecnológicos involucrados con la industria de la carne desde su vinculación con laboratorios en centros de investigación privada y universidades, con el sector ganadero. Debido a que se culpa a las vacas de la alta producción de metano, su intervención se defiende “justificada”:

“Hay alrededor de 1,400 millones de bovinos en todo el mundo, y cada uno emite el equivalente de 1,5 a 2,5 toneladas métricas de dióxido de carbono cada año, aproximadamente la mitad de las emisiones de un auto estadounidense promedio [...] Si fueran un país, las vacas serían el sexto emisor más grande del mundo, por encima de Brasil, Japón y Alemania, de acuerdo con datos recopilados por *Rhodium Group*, una firma de investigación” (Satariano, New York Times, 2020)

Utilizando entonces bacterias del estómago de ovejas -miembros de la familia de los rumiantes, al igual que las vacas- investigadores de Neem Biotech en 2010, impulsados por una iniciativa de la Unión Europea por explorar las maneras de reducir el metano del ganado en Gales, que habían estudiado las propiedades antimicrobianas del ajo en humanos, probaron ahí el cambio de los niveles de metano con ciertas combinaciones. El riesgo en la dosificación de la alicina (la propiedad existente en el ajo) en las vacas, podría dañar las capacidades en ellas para procesar la comida. La reducción de gases en las vacas fue corroborada con la intervención de este compuesto y aunque aún se trabaja en la fórmula, la participación de actores interesados en el financiamiento de esta alternativa ya comienza a diversificarse. En 2012, Neem fue vendida a una compañía de ciencias biológicas, Zaluvida, dedicada a desarrollar suplementos dietéticos y para alergias; y paralelamente, el proyecto, titulado *Mootral*, ya implica el arrendamiento de tierras de cultivo en provincias chinas de Gansu y Shandong, donde jornaleros recogen el ajo, para embolsarlo, almacenarlo pelarlo, secarlo y molerlo, hasta enviarlo en polvo fino a Alemania y transportarlo a Gales para mezclarlo con otros extractos alimenticios. En 2017, el proyecto solicitó la colaboración de científicos externos para la realización de pruebas, entre los que destacaron investigadores de Dinamarca,

Alemania y Estados Unidos, a través de la Universidad de Purdue en Indiana y la Universidad de California en Davis, que cuentan con el financiamiento de los gobiernos suizo e irlandés. Entre los resultados, no sorprende el beneficio “colateral” del aumento en la producción de leche en las vacas intervenidas con el compuesto, cambio que se adjudica a la posible reducción de energía de los bovinos en la expulsión de metano, a través de gases y eructos (Satariano, New York Times, 2020)

“En el mismo momento histórico, las vacas de Gran Bretaña y de otros países de la Unión Europea eran nutridas con forrajes a base de carne. El sector de la agricultura biotecnológica de los países ultra desarrollados se caracteriza por una inesperada tendencia al canibalismo, desde el momento que *hace engordar* vacas, ovejas y pollos con pienso de base animal. Esta elección ha sido luego estimada la principal causa de la enfermedad letal denominada encefalopatía espongiforme bovina (BSE), habitualmente llamada las ‘vacas locas’, que consiste en la degeneración de la estructura cerebral animal, reducida a papilla.” (Braidotti, 2015: 18)

Siguiendo la reflexión de Rosi Braidotti sobre la cita anterior, el capitalismo avanzado y sus tecnologías biogenéticas “cercenan” toda interacción humana y animal, desde el momento en que la economía global captura a las especies vivas en la dinámica de su engranaje y su proceder:

“El código genético de la materia viva es el capital fundamental. La globalización comporta la comercialización del planeta tierra en todas sus formas, a través de una serie de medios de apropiación interconectados [...] Los animales [como las plantas] proporcionan material vivo para los experimentos científicos. Estos son manipulados, maltratados, torturados y genéticamente recombinados, de modo tal que resulten productivos para la agricultura biotecnológica, para la industria cosmética, farmacéutica y química y para otros enteros sectores económicos. Los animales son incluso malbaratados como productos exóticos y alimentan al tercer mayor mercado ilegal del mundo actual, después de drogas y armas, antes que las mujeres.

Ratas, ovejas, cabras, bovinos, porcinos, pájaros, aves de corral y gatos son criados en granjas industriales, encerrados en jaulas y divididos en baterías por unidades de producción [...] Y la contraparte de esta mercantilización global de los organismos vivos es que los animales mismos están viviendo un proceso de humanización. En los ámbitos de la bioética, por ejemplo, la cuestión de los ‘derechos humanos’ de los animales ha sido planteada precisamente como medio para problematizar estos excesos. La defensa de los animales es una cuestión candente en muchas democracias liberales. Esta mezcla de inversiones y abusos constituye justamente la condición posthumana [y postantropocéntrica] paradójica generada por el capitalismo avanzado.” (Braidotti, 2015: 19)

En la presentación del libro que recoge una serie de reflexiones respecto a Ecologías mutantes en el arte contemporáneo (Alonso, 2019), antología que emerge como resultado de un par de simposios organizados en el marco del proyecto de investigación sobre “Cartografía Crítica de la Visualidad en la Era Global: Metodologías, conceptos y aproximaciones analíticas” de la Universidad de Barcelona, Christian Alonso describe cómo la premisa del cambio climático en el Antropoceno no sólo define las condiciones bio-geofísicas del planeta en las primeras décadas del Siglo XXI, sino que esta noción también remite a “un espacio social y cultural sin precedentes, en el que la crisis ambiental coexiste con, y está relacionada al, desastre humanitario y a una multiplicidad de conflictos geopolíticos a escala global. El capitalismo como forma histórica sostenida en [la confianza en] el progreso, el determinismo biológico y el esencialismo cultural se impone actualmente como meta-narrativa dominante. En este nuevo territorio, que se distingue por las desigualdades estructurales, el aumento de la lógica de la exclusión, la gubernamentalidad de las sociedades mediadas tecnológicamente, de acuerdo con lógicas de gestión de riesgos producidos con economías desarrolladas en la base de un acceso delirante e ilimitado a las reservas naturales, se ignora el impacto de los límites ecológicos del planeta. La comprensión de las implicaciones multifacéticas que estas condiciones implican para el ámbito de las relaciones entre entidades humanas y no-humanas y la configuración de posibles horizontes políticos, sigue siendo un tema elemental para las ciencias humanas y las artes de nuestro tiempo” (Alonso, 2019: 10). Y aquí, me parece, que no es coincidencia que el nombre del proyecto de investigación que reúne estas reflexiones se enmarque en el análisis crítico de ciertos **mecanismos de visualidad** en la era global, incluso desde exploraciones estéticas que implican la incorporación sensorial de otros sentidos que comprometen al cuerpo y la materialidad desde concepciones múltiples situadas en marcos culturales compartidos sobre la relación contemporánea con “lo vivo”, dialogando con los efectos de la crisis global.

Las dificultades hasta este momento aludidas se problematizan con profundidad en los debates dedicados a proponer las prácticas y disputas que englobarán las dimensiones ambientales, históricas, sociales, culturales y económicas que caracterizan *el paisaje* de aquellos lugares en los que se sitúan afectivamente atenciones, deudas, indignaciones y

preocupaciones. Conceptos como el Antropoceno, Capitaloceno, Occidentaloceno, Chtuluceno, Plasticoceno, Plantatioceno y #Misanthropoceno, son sólo algunos de los ejemplos que se han colocado al centro de las discusiones con las que se dialoga en este texto, y que se suman a las de las particularidades en las formas de problemaización de los proyectos artísticos estudiados.

La disputa por las implicaciones analíticas de cada una de estas propuestas es un ejercicio al que se abordará. Por el momento, valga sólo decir que el impacto ambiental de la huella humana, la destrucción de la biodiversidad y las constantes dinámicas económicas, históricas y culturales de despojo, explotación, desprecio y represión -como bien señalan las y los zapatistas-, sumadas a la producción de la alteridad jerarquizada, del desdoblamiento de los alcances en procesos cada vez más diversificados de colonialidad y gubernamentalidad siguiendo la lógica patriarcal del capital, son condiciones que me parece llaman con urgencia al análisis de los ámbitos donde la imaginación figura la empatía, como respuesta a la deuda con todo aquello que se clasificó como objeto de sometimiento, lo que ahora se llama, por algunas de las propuestas postantropocéntricas que abordaré, como el ámbito de lo no-humano. Reflexión que, como Braidotti lo señala, inevitablemente nos vuelve a la disputa por el reconocimiento de todos aquellos grupos humanos que fueron clasificados como alteridad despojada de su humanidad (en palabras de Braidotti, 2015) o en otras palabras, que resuenan con el eco de un sinfín de movilizaciones sociales, como grupos que fueron despojados de la posibilidad de “figuración”-sin explotación, en un orden que constantemente les engulle.

El tema de las “figuraciones postantropocéntricas”, vinculadas a un análisis de la relacionalidad y la visualidad en el Antropoceno y el Capitaloceno, aporta a un reconocimiento de la imaginación y las ecologías afectivas que están siendo movilizadas desde las dimensiones de una problematización de la crisis global en las prácticas artísticas de tres proyectos, vinculados a las propuestas de Quimera Rosa, Špela Petrič y Sofía Crespo. Estas dimensiones incorporan la crítica a concepciones modernas del paisaje natural, que opuso al ser humano con respecto a *lo natural*, en una relación caracterizada por la posesión del segundo por el primero, relación que se intenta superar, desde la reflexividad estética por la relación con el

ejercicio de la intercognición inter-especie, la producción quimérica y postnatural. Aquello puesto en relación en estos ejercicios críticos y creativos, implica inevitablemente una práctica de reclasificación del cuerpo, lo orgánico y la materia, “lo natural”, como referentes antropocéntricos de “lo vivo”, pero también como espacios sujetos a la convergencia, la disputa de las concepciones de gubernamentalidad y las imágenes figuradas sobre la resistencia. El detalle, de nuevo, vuelve a ser aquí el de las implicaciones políticas situadas en la materialidad implicada en esta serie de disputas. Disputas sobre la diversificación de escenarios en resistencia ante la crisis global, inmersos en los efectos coloniales de un proceder habitual en activación.

Entonces, diversas problematizaciones suelen coincidir en la crisis del Antropoceno. Algunos de los movimientos que enmarcan la producción de los proyectos artísticos en cuestión, convergen en una serie de aproximaciones agrupadas bajo el término: Posthumanismo. A través del concepto, siguiendo a Francesca Ferrando (Universidad Abierta, Noviembre 2020), se alude a la convergencia de reflexiones asociadas al Nuevo Materialismo Feminista, al Metahumanismo, el Antihumanismo, el Marxismo antihumanista, el Transhumanismo (democrático, libertario, extropiano, singularista), así como a las vertientes del Posthumanismo crítico, el Posthumanismo cultural y el Posthumanismo filosófico, entre otros. Y aunque cada una de estas aproximaciones mantiene posicionamientos políticos, ontológicos, epistémicos, críticos y estéticos particulares, de acuerdo a Ferrando, coinciden en: a) la concepción de *lo humano* “conectado” al impacto que tiene en la biósfera, b) la crítica a la concepción moderna de *lo humano* y la reconfiguración de esta noción a partir de figuras como “lo abierto”, el movimiento, la conectividad, relacionalidad, fluidez e hibridación, c) la atención a los efectos derivados de la globalización y el aumento de la migración del Sur al Norte Global, d) la atención puesta a los desarrollos tecnológicos, la interconectividad vinculada a la *World Wide Web* y la lógica cultural de sus interacciones, centralizando cada vez más el lugar de la virtualidad y las modalidades de la co-presencia como reconfiguraciones de lo social.

Las exploraciones estéticas que se atienden en este proyecto de investigación responden a dicha convergencia, implicando posicionamientos diferenciados entre sí, respecto a su vinculación con el posthumanismo y, concretamente, con el posthumanismo postantropocéntrico. De ahí que las reformulaciones estéticas de la crisis, aludida por las obras, impliquen de un análisis detenido, capaz de reconocer matices dispuestos en las formas de su relacionalidad.

De este modo, el interés de esta tesis es el de analizar formas de relacionalidad propuestas en el marco de tres exploraciones estéticas que emergen en prácticas del Arte de los Nuevos Medios, el Bioarte y el Arte Cyborg, como respuesta a una crítica antropocéntrica de relación con la naturaleza. Los proyectos de Quimera Rosa, Špela Petrič y Sofía Crespo, serán colocados en este estudio como espacios de reflexión e imaginación postnatural, quimérica e intercognitiva que problematiza los medios de la relacionalidad y la empatía cuando las dimensiones ontológicas de “lo natural” son cuestionadas en un ánimo de ruptura, al punto de proponer, en estos contextos, la desaparición de sus referentes, al ser acusados como los medios de un proceder con prácticas antropocéntricas, modernas y coloniales de imaginación dicotómica y jerarquizada sobre “lo real”. En este esfuerzo de vinculación de los proyectos, con aquello despojado de tener otra posición en la jerarquía de los seres, que con la modernidad occidental posicionó al Hombre por encima de mujeres, comunidades y naturalezas entre las que se nombran plantas, animales, bacterias y máquinas, resultando en el desastre ecológico de “la crisis global”, las propuestas coinciden en una desaparición de la centralidad del sujeto humano que se resuelve en las figuraciones de *devenires con* (plantas, máquinas y animales), que, siguiendo a Haraway, sean capaces de producir nuevos parentescos.

Ahora, varias complejidades son las que emergen en los contextos de estas prácticas en producción, abriendo los medios de problematización sobre el Antropoceno/Chthuluceno desde un posthumanismo postantropocéntrico en las apuestas, que cruza prácticas artísticas de investigación con prácticas científicas y tecnológicas de producción. Y no es sencillo que desde posiciones que aluden a términos como la empatía, la colonialidad y la relacionalidad reparadora, en términos de justicia ante el daño antropocéntrico, la apuesta se oriente hacia la

invisibilización del resto de seres humanos cuyas vidas fueron atravesadas por el despojo, la explotación, la colonización y el ultraje del modelo capitalista antropocéntrico. Las resoluciones y las posiciones respecto a lo que se problematiza por cada proyecto estudiado son diferenciadas, aún cuando comparten ciertos rasgos. De ahí que el abordaje que este estudio comparte es el de un ejercicio de mapeo y reconocimiento sobre las posiciones que son compartidas en cada uno de los proyectos y las formas de la materialización de las posiciones en la imagen.

El análisis de la imagen como registro de las prácticas artísticas organizadas, se valora también, en este trabajo, como un recurso de documentación histórica de los procesos, que abre sus propias formas de relacionalidad con lo que muestra. El análisis de las formas de relacionalidad en posiciones y materialización de las posiciones en las imágenes de las obras artísticas producidas, es el medio de esta reflexión.

Y debido a que la indagación a partir de la complejidad de las propuestas estéticas implica diversas formas de imaginación, el interés de este estudio es indagar: ¿Cómo se organiza la problematización de la crisis y la reformulación de la empatía a través de las propuestas de relacionalidad científica y tecnológica, dispuestas en las expresiones artísticas postantropocéntricas estudiadas? Y en términos de relacionalidad, ¿en qué consisten las figuraciones quiméricas y de intercognición posthumana, dispuestas en las exploraciones artísticas analizadas? En términos de la empatía, ¿cuáles son las formas del cuidado, el reconocimiento y la horizontalidad postantropocéntrica, que están siendo posicionadas desde las exploraciones artísticas recuperadas? Y a través del análisis de las obras, ¿cómo son las formas estéticas de las posiciones, de su materialización en las imágenes y de la problematización con respecto a la crisis del humanismo en el Antropoceno? Es decir, ¿cómo son las críticas de las obras al antropocentrismo, a los dualismos de la Modernidad, a las producciones de la alteridad, la desigualdad, el poder y la colonialidad? ¿Cómo se sitúan las rupturas, las críticas y los cuidados propuestos? Atender a estos temas desde el reconocimiento de las formas de relacionalidad, que articula arte, ciencia y tecnología en propuestas artísticas posthumanas que problematizan el Antropoceno, es la intención del presente estudio.

Entre los supuestos iniciales del estudio, se posiciona el argumento que sostiene que existen diferencias en los procesos regionales de incorporación a las tendencias tecnológicas que están siendo globalizadas desde la imaginación y organización de estas obras. Los efectos de la crisis derivada por el capitalismo y la lógica cultural antropocéntrica que le configuró han tenido implicaciones distintas dependiendo de los territorios y de las producciones de alteridad que han sido impuestas. Por lo tanto, las problematizaciones de la crisis que se universalizan en el imaginario comparten preocupaciones situadas en proceso de legitimación, preocupaciones que no necesariamente corresponden a la recuperación de los efectos multisituados y diferenciados, que desde la desigualdad y no el privilegio, atienden a la problematización del modelo capitalista global, que se coloca al centro de la discusión crítica del humanismo y el desastre ambiental. En este sentido, en el caso específico de las propuestas estéticas por analizar, desde un posicionamiento postantropocéntrico que derroca las posiciones de la humanidad al centro de las preocupaciones, la empatía y los cuidados se administran con relación a la biósfera, las bacterias, los animales, las plantas, las máquinas y la Inteligencia Artificial, sin contemplar en la problematización la devastación territorial diferenciada que ha implicado también el daño a comunidades humanas enteras que han sido obligadas a participar, desde el despojo, la explotación o la destrucción, en el proceder colonial del capitalismo global.

Desde el Posthumanismo, la apuesta es la de sustituir las formas de la antigua relacionalidad humanista, que opuso sujeto-objeto, ser humano - animal, y ser humano - naturaleza. Y lo paradójico es que en el devenir de los procesos creativos de las exploraciones estéticas posthumanas por estudiar, lo que destaca es justo el énfasis por posicionar una nueva relacionalidad que articule al ser humano con la naturaleza y con las nuevas tecnologías, detonando al mismo tiempo los supuestos heredados en la constitución de los imaginarios dicotómicos que constituyeron estos campos clasificatorios. El tema es que, al hacerlo, al permear las fronteras de esta categorización, a través de las figuraciones y los paisajes sobre la fluidez, la hibridación, la conectividad y la multiplicidad en las formas de devenir

relacionadas con la biósfera, se reconfiguran las herramientas categóricas para politizar la discusión.

Recordemos cómo en el proceso de civilización, los efectos derivados del Hombre sometiendo a la Naturaleza y sometiendo a toda alteridad marcada como cognoscible, conquistable, rentable y descartable; estuvieron mediados por las formas (de su corporalidad y su tipificación, por ejemplo), por las secuelas de sus tecnologías (en sentido técnico, pero también foucaultiano) y por el supuesto de que el análisis de estos regímenes no se hacía posible sino por el carácter de oposición, diferenciación y jerarquización que las fronteras sugerían en el efecto de su producción de alteridad. La producción de la diferencia era la clave de aquellas propuestas analíticas, a pesar de su multiplicidad. Y el tema que hoy enfrentamos con varias de las problematizaciones posthumanistas, es justa y paradójicamente, la multiplicación de las diferencias y la apuesta por la desaparición de las mismas, desde las figuras de la convergencia, la mezcla y la hibridación. La disputa es tan relevante social, política y culturalmente, como categórica, ontológica y epistémicamente.

Y el lugar de la forma es aquí relevante. De ahí que la atención a la estética me resulte inevitable. El espacio de la forma es el de la tipificación. La paradoja es la de enfrentarnos a posiciones que han sido críticas al proceder moderno y a los privilegios compartidos por occidente, a las formas coloniales de relacionalidad, sin hablar (con excepción de algunos casos que analizaremos) de colonialidad y hacerlo, desde la defensa de las posibilidades de la técnica como mediación para imaginar las salidas a la crisis, las modificaciones de la relacionalidad, los alcances de la crítica y el despliegue de vinculaciones otras con entidades cuyo carácter ontológico en el espectro de los seres y de la vida, está siendo redefinido, como digno de reconsideración y de empatía. Entre estas entidades se identificará la revalorización de la tierra, el agua, las plantas, los animales y las máquinas, mientras en algunos casos se sintetizará la figura del ser humano al referente de su denominación genérica indistinta (como especie) sugiriendo su superación, y en otros, sugiriendo su desarticulación como un referente identitario, casos en los que no necesariamente, como ya se ha dicho, aparece en la reflexión

el lugar de las comunidades que siguen sobreviviendo a la crisis derivada del proyecto neoliberal, desde el lugar de la exclusión y el despojo.

Como ya se ha mencionado, mi interés aquí es reconocer cómo un problema tan profundamente politizado con los costos de la modernidad y los sistemas económicos, políticos, sociales e ideológicos que le constituyeron, como el capitalismo, la colonialidad, la heteronormatividad, el cientificismo falocéntrico y el patriarcado, están siendo cuestionados por la imaginación crítica que les hace frente desde otro juego de tensiones políticas, que sinceramente a este estudio le intriga reconocer, en tanto que siguen siendo posiciones situadas en Europa, las que abiertamente enuncian su preocupación por los efectos de la crisis del Antropoceno, que sin duda ha implicado procesos de colonialidad que parecen ser obviados en algunas de las apuestas políticas analizadas en este estudio, aún cuando se muestra el interés por resarcir el daño que insiste en describirse en términos globales. La atención a expresiones así situadas en el proceso de configuración de las implicaciones y salidas a “La Crisis Global”, en marcos científico-tecnológicos de producción de las explicaciones, la alteridad y los discursos sobre “El curso de La Historia” (en distintas ocasiones aludido en términos evolucionistas), es relevante por el bagaje histórico que estas narrativas han tenido en términos de la colonización de los imaginarios sobre las concepciones de la vida, los territorios, los cuerpos, las formas, las voces y los saberes que se defienden o no.

Atender a esta escucha desde el posicionamiento crítico que reconoce el carácter social y geopolítico de estos posicionamientos, aporta a la deuda histórica de pensar la difusión de estos imaginarios desde contrapunteos, desde las concepciones de la vida que se defienden en la historia del despojo, con relaciones otras con la tierra, con animales y otros, que no requieren de la mediación científico-tecnológica de la producción y sus explicaciones para “conectar”. Con los medios de un proceder reflexivo académico recurrente y occidentalizado, a través de las formas del proceder mismo de esta investigación y sus medios discursivos, en el presente estudio llevo a cabo este análisis con el contrapunteo latente, motivando la escritura.

Analizar las formas de relacionalidad y las figuraciones resueltas en las propuestas artísticas postantropocéntricas, precisa abordar distintas discusiones que van desde las convergencias de los debates posthumanistas a las discusiones sobre el humanismo compensatorio y las formas de nombrar la crisis del Antropoceno, inmerso en las características de la Cuarta Revolución Industrial, las relaciones de la modernidad y la posmodernidad con las figuraciones del espacio y del espacio intervenido; así como las relaciones entre las dicotomías modernas, las concepciones en la modificación del ambiente y la naturaleza, implicando el lugar del arte en procesos ontológicos de categorización; esto sin olvidar, las tensiones epistémicas, políticas, históricas y culturalmente situadas, sobre la articulación entre arte, ciencia y tecnología en los procesos de la convergencia y la hibridación.

3. Organización de capítulos en la tesis

A partir de esto y con el ánimo de sobrevivir en un marco institucionalizado de producción discursiva, esta tesis se sujeta a la organización específica de los siguientes capítulos: Introducción, Marco teórico, Contexto, Metodología, los capítulos de ‘Devenir con’ en Quimera Rosa y Devenir con las plantas en Špela Petrič, cerrando con un capítulo de Conclusiones.

El primero de estos capítulos, denominado “Marco Teórico” por tradición, se dedica a la recuperación de algunas discusiones vinculadas a la conceptualización de “la crisis global”. Entre estas, destacan los términos propuestos con relación al Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno, Antropobsceno, #Misanthropoceno, Plantationoceno y Plastinoceno. Asimismo, se incorpora una aproximación al cruce entre posthumanismo y humanismo compensatorio, siguiendo notas del posthumanismo crítico de Rosi Braidotti (2015) y las figuras vinculadas, que recupera a partir de Gilles Deleuze & Félix Guattari, correspondientes a los procesos de devenir tierra, devenir animal y devenir máquina.

La elaboración del capítulo de Contexto, por su parte, se caracterizó por construirse en términos de una discusión sobre el tipo de prácticas artísticas implicadas desde los debates del Arte de los Nuevos Medios, el Bioarte y el Arte *Cyborg*, sobre la concepción de la naturaleza en disputa, desde convergencias biomediales, híbridas y quiméricas. El abordaje recupera datos sobre el surgimiento de estas prácticas, desde algunos de sus exponentes.

La reflexión metodológica, en el cuarto capítulo, por su parte, abordará la discusión de los ejes de la cartografía de Braidotti (2019) para analizar discursos y prácticas atendiendo a las relaciones de poder desde las relaciones discursivas y materiales, la producción de documentos, la responsabilidad asumida y la resistencia propuesta. Ejes que se detallarán en el marco de la organización propia de estas herramientas, incidiendo en la organización de dos grandes ámbitos analíticos. El primero de ellos, descrito como el reconocimiento de *las posiciones* y el segundo, como el reconocimiento de la *materialización de las posiciones* en la imagen. Estos dos ámbitos organizarán cada uno de los capítulos correspondientes al estudio de los proyectos artísticos seleccionados, es decir, organizarán los siguientes tres capítulos de la tesis, contemplando otros criterios que les constituyen.

En el marco de los criterios que constituyen el análisis de “las posiciones” en las obras, se destaca el reconocimiento de diálogos con debates posthumanistas, las inclinaciones políticas enunciadas (críticas, referentes teóricos aludidos y posiciones respecto al Antropoceno) y las posiciones empáticas reconocidas (propuestas relacionales y producciones de la convergencia). Y en el contexto de “la materialización de las posiciones en la imagen”, se trata de la puesta en práctica de un análisis audiovisual constituido, principalmente, por recursos analíticos de Gillian Rose (2001), entre los que destacan: la modalidad tecnológica, la modalidad composicional y la modalidad social de la imagen, desde algunos de los indicadores propuestos por su trabajo, que más adelante se precisarán. De este modo, pretendo aproximarme al reconocimiento de los ejes cartográficos evocados por Braidotti (2019): Desde una atención a las formas de la producción de la imagen como medio de prácticas de significación y memoria, que aportan a posicionar las propuestas del proyecto artístico en socialización, atiendo a la producción de documentos; mientras desde el análisis de las

imágenes y de las posiciones, atiendo también al lugar de las responsabilidades asumidas, las resistencias propuestas y las relaciones discursivo-materiales en socialización. Estos son los criterios que organizan los capítulos ‘Devenir con’ en Quimera Rosa y Devenir con las plantas en Špela Petrič.

Y por último, el capítulo de Conclusiones, se dedica a recuperar las reflexiones de cierre del estudio, desde la pregunta principal de la investigación: ¿Cómo se organiza la problematización de la crisis y la reformulación de la empatía a través de propuestas de relacionalidad tecnológica en las expresiones artísticas postantropocéntricas estudiadas?

La tesis se cierra con un apartado que he titulado Contrapunteo y una sección de Anexos. En el contexto del Contrapunteo incluí dos ejercicios que me pareció importante situar en el contexto de producción de la tesis, el primero remite a algunas de las notas del archivo etnográfico y el segundo, a ‘un tejido de otras voces’, que desde espacios feministas latinoamericanos, caribeños y autónomos de enunciación, comparten otros recursos para repensar las dimensiones históricas y sociales del proceder epistémico moderno/colonial inmerso en la dicotomía Hombre/Naturaleza.

4. Preguntas y objetivos de investigación

El interés de este estudio es indagar: ¿Cómo se organiza la problematización de la crisis y la reformulación de la empatía a través de las propuestas de relacionalidad científica y tecnológica, dispuestas en las expresiones artísticas postantropocéntricas estudiadas?

Como objetivo general de este estudio, interesa entonces atender a estas preguntas desde el reconocimiento de las formas de relacionalidad, que articulan arte, ciencia y

tecnología en propuestas artísticas posthumanas que problematizan el Antropoceno, es la intención del presente estudio.

Y en el contexto de los intereses u objetivos particulares, interesa también estudiar formas de relacionalidad y empatía, propuestas por las posiciones estéticas y críticas de las obras en el marco de su reflexión sobre el lugar de la naturaleza en el contexto de la crisis global.

De esta forma, la pregunta que orienta la reflexión en términos de la relacionalidad es: ¿En qué consisten las figuraciones quiméricas y de intercognición posthumana, dispuestas en las exploraciones artísticas analizadas?

En términos de la empatía, la pregunta es: ¿Cuáles son las formas del cuidado, el reconocimiento y la horizontalidad postantropocéntrica, que están siendo posicionadas desde las exploraciones artísticas recuperadas?

Y a partir del análisis de las propuestas de las obras elegidas para el estudio, ¿cómo son las formas estéticas de las posiciones, de su materialización en las imágenes y de la problematización con respecto a la crisis del humanismo en el Antropoceno? Es decir, ¿cómo son las críticas de las obras al antropocentrismo, a los dualismos de la Modernidad, a las producciones de la alteridad, la desigualdad, el poder y la colonialidad? ¿Cómo se sitúan las rupturas, las críticas y los cuidados propuestos?

Capítulo 1:
MARCO TEÓRICO

En el presente capítulo, nos dedicaremos a explorar conceptos y discusiones que aportan a producir un marco teórico de contextualización para algunas de las posiciones recurrentes en las figuraciones artísticas posthumanas, que estamos por analizar. Estas prácticas serán puestas en diálogo con las problematizaciones dispuestas en las conceptualizaciones de la crisis global, los diálogos con el posthumanismo y las inclinaciones del humanismo compensatorio, descrito por Rosi Braidotti, con relación a las figuraciones del *devenir-con*.

El motivo de la selección de estas discusiones en el presente apartado remite sólo al ánimo de presentar de manera breve algunas conceptualizaciones del término ‘devenir con’ [otr*s] para situarle en el marco interpretativo crítico de las vertientes postantropocéntricas del posthumanismo, que denuncian la dicotomía Hombre/Naturaleza. En el contexto de la diversificación de las problematizaciones de esa dicotomía, me detengo a nombrar y detallar aproximaciones a la crisis global que, situadas desde otras perspectivas eurocéntricas y norteamericanas, incorporan variables críticas en las imágenes que se producen de la crisis, a partir de las relaciones Hombre/Naturaleza, perpetuadas por la modernidad occidental. Este ejercicio se cruzará con otras dinámicas de problematización que, desde latitudes distintas a las perspectivas nordeuropeas y norteamericanas aludidas, aportan a complejizar críticamente las dimensiones de las crisis, a partir de esa dicotomía en particular. En el contexto del análisis de las relaciones del Hombre con la Naturaleza en la modernidad/colonialidad, se instalan las revisiones de las producciones artísticas estudiadas por este trabajo y las reflexiones propias de este proyecto de escritura.

Para Braidotti, la adaptación del humanismo en el humanismo compensatorio se caracterizará por surgir, precisamente, en el contexto de una crisis global, justificando la urgencia de replantear los términos de la relacionalidad entre: grupos humanos y no-humanos, entre el ser humano y otras especies, y con respecto a la concepción moderna de la naturaleza, que le produjo, histórica y culturalmente en Occidente, como un objeto de consumo para el sujeto humano. Las manifestaciones de la transformación de estas propuestas en los casos que analizaremos en este proyecto tomarán la forma de un *devenir-con*, gesto descrito por Braidotti a través de tres figuraciones: *devenir planta/tierra*, *devenir animal* y *devenir máquina*. De este modo, abordaremos su propuesta en el contexto de la disputa por los devenires, la vuelta hacia las modificaciones de la relacionalidad desde la empatía y la problematización de la crisis global desde estos referentes.

Para continuar con este abordaje, el capítulo se ha dividido en dos partes: 1) Debates sobre la conceptualización de la crisis global, y 2) Posthumanismo y humanismo compensatorio.

1. Debates sobre la conceptualización de la crisis global

En el marco de las disputas por la conceptualización de la crisis ambiental y las dimensiones sociales a esta vinculadas, las propuestas han sido diversificadas, dependiendo de los aspectos que en este contexto pretenden enfatizarse como los rasgos característicos de la crisis global. De este modo, los términos que al día de hoy, este trabajo ha identificado, remiten a las propuestas categóricas del Antropoceno, el Capitaloceno, Chthuluceno, Antropobsceno, Plantacionoceno y #Misanthropoceno, entre otros. A continuación, me detendré en caracterizar estas propuestas conceptuales brevemente, puesto que cada una de ellas aporta a complejizar la figuración de la crisis global desde múltiples matices de problematización que nos interesa retomar para el análisis posterior.

1.1. Antropoceno

Formulado originalmente en el año 2000 por Eugene Stoermer y Paul Crutzen, el concepto de Antropoceno procede de una posición que asume que la biósfera y su tiempo geológico han sido fundamentalmente transformados por la actividad humana. Como concepto geológico, el Antropoceno, escribió Crutzen, “podría decirse que comenzó en la última parte del Siglo XVIII, cuando los análisis del aire atrapado en el hielo polar mostraron el comienzo de concentraciones globales crecientes de dióxido de carbono y metano” (en Kolbert, 2010). De acuerdo a la descripción de Donna Haraway (2019: 80) sobre esta postulación de Crutzen y Stoermer, el impacto de las actividades humanas en el planeta requería de un nuevo nombre para la nueva era geológica que sustituiría al periodo del final del Pleistoceno y posglacial del Holoceno, hace aproximadamente unos doce mil años. El impacto ambiental asociado a la actividad humana señaló los costos de la máquina de vapor desde mediados del Siglo XVIII y el explosivo uso del carbón, modificando el planeta, sumado a “un excepcionalismo humano más profundo” con la profunda división entre naturaleza y cultura (Haraway, 2019: 269), costos que actualmente se han materializado en la atmósfera, las aguas y las rocas.

La concepción del Antropoceno sugiere así un concepto que entrelaza la historia humana con la historia natural. Y aunque el empleo del término se ha popularizado en las últimas décadas, al grado en que podría significar cualquier cosa, “el argumento remite a la acción humana que al cruzarse con la naturaleza, resulta en la crisis planetaria” (Chakrabarty y Steffen en Moore, 2016: 18).

Elizabeth Kolbert (2010) recordará el artículo de la revista *Environmental Science and Technology*, y su debate sobre el concepto del Antropoceno. En aquella ocasión, un grupo de especialistas en Geología se encargó de enumerar una serie de procesos impulsados por seres humanos con rastros irreversibles, muy duraderos en el planeta. La recuperación a estos procesos de daño posiblemente requeriría decenas de millones de años. Entre los procesos, destaca la destrucción del hábitat y la introducción de especies invasoras, ambas causando extinciones generalizadas; también la acidificación de los océanos cambiando la composición

química de los mares, la urbanización aumentando enormemente las tasas de sedimentación y erosión, y entre otros procesos, la actividad humana en general alterando el planeta en una escala comparable a la de algunos de los principales eventos del pasado antiguo, con cambios que ahora se consideran permanentes, incluso en una escala geológica de tiempo.

Francisco Serratos (2020) también discute el concepto, destacando que cinco han sido las extinciones masivas identificadas por la Geología, en la historia del Planeta Tierra. Dos de las extinciones ocurrieron en el Paleozoico, dos en el Mesozoico y la extinción masiva del Pérmico, la más grande todas, situada entre el Paleozoico y el Mesozoico, la frontera entre dos periodos de la prehistoria, “entre la nada biológica y la aparición de los organismos más grandes: los dinosaurios. Comparar las primeras cuatro extinciones con la pérmica es como comparar el tamaño de la Tierra con la del Sol. La devastación fue tan inmensa que eliminó entre el 90% y 95% de la biodiversidad de la Pangea” (Serratos: 2020:11). Esta fue la última extinción registrada por la Geología hasta ahora, y ocurrió hace 250 millones de años. El escenario contemporáneo del Antropoceno se une, con la Sexta Extinción Masiva de las Especies, a la actualización del recuento histórico aquí citado. Y lo hace con una variante: la responsabilidad del ser humano en este proceso de daño, desde las repercusiones derivadas de modelos socioeconómicos e ideológicos imperantes, y el implemento de tecnologías específicas que organizaron, justamente, formas específicas de relación con el ambiente y la biodiversidad.

En la misma discusión, Jason Moore en *Anthropocene or Capitalocene? Nature History and the Crisis of Capitalism* (2016), sostiene que el “tiempo” [zeitgeist] del Siglo XXI está profundamente permeado por un sentido de urgencia entre ciudadanos, activistas y académicas/os/es. En “este tiempo” los límites planetarios han sido cruzados de múltiples maneras y las condiciones de vida en el planeta están cambiando, rápida y fundamentalmente.

“Las crisis no son fácilmente comprensibles por aquellos que las están viviendo. Las filosofías, conceptos, e historias que utilizamos para dar sentido al presente global

incierto y explosivo en aumento, casi siempre, son ideas heredadas de otros tiempos y lugares. Y el tipo de pensamiento que ha creado la turbulencia de la actualidad global, es poco probable que pueda ayudarnos a resolverla. Los modos de pensamiento son tenaces, no son más fáciles de trascender que los modos de producción que ellos reflejan y que ayudaron a crear.” (Moore, 2016: 15)

Algunas de las preguntas que el texto de Moore posiciona respecto al concepto de Antropoceno, uno de los conceptos más influyentes en los estudios ambientales de la primera década del Siglo XXI, son: ¿Cómo es que los humanos encajan en la red de la vida? ¿Cómo es que varias organizaciones humanas y sus procesos -Estados, imperios, mercados globales, urbanización, etc.- reconfiguran la vida en el planeta? (Moore, 2016: 15)

Los dualismos Naturaleza/Sociedad se señalan por algunas de las reflexiones recientes sobre el Antropoceno como parte del problema, en tanto que son fundamentales para el pensamiento que ha llevado al planeta a su transición actual hacia un mundo menos habitable. Son justo las categorías dualistas del eurocentrismo, racismo, sexismo, naturaleza y sociedad, las que han estado directamente implicadas, de acuerdo a Moore, con el mundo moderno de violencia, desigualdades y opresión. Para él, el argumento contra el dualismo implica algo abstracto (nociones como “la Naturaleza / la Sociedad”, por ejemplo), “que es bastante material, porque la abstracción Naturaleza/Sociedad se ajusta históricamente a una secuencia aparentemente interminable de exclusiones humanas, sin contar las disciplinas racionalizantes y las políticas de exterminio impuestas sobre las naturalezas extra-humanas. Estas exclusiones corresponden a una larga historia de subordinación de las mujeres, poblaciones colonizadas y personas de color, humanos que raramente han sido incluidos en la sociedad civilizada de Adam Smith” (Moore, 2016: 17).

El historiador (me refiero a Moore), reconocerá que la problematización de las opresiones vinculadas a la política-económica del capitalismo, sobre la que descansa la estrategia de la acumulación, es la *naturaleza barata*. Esta se entenderá por el capitalismo en un doble sentido: a) para abaratar los elementos de la naturaleza, y b) para abaratarla,

degradarla e inferiorizarla en un sentido ético-político que, eventualmente, reafirma que la naturaleza es barata en precio. Y estos dos momentos se han articulado en cada instante de los procesos de mayor transformación capitalista, por los últimos cinco siglos. De ahí que la salida a la crisis del capitalismo, desde el posicionamiento de este autor, no pueda crearse a partir de los dualismos que han sido una parte inmanente del desarrollo capitalista que ha provocado la crisis.

El argumento del Antropoceno, en este sentido, muestra el dualismo Naturaleza/Sociedad en su etapa más alta de desarrollo. Y como concepto histórico, más que como argumento geológico, siguiendo a Moore, demanda de urgente atención.

1.2.Capitaloceno

La crítica que Jason Moore (2020) extenderá al concepto del Antropoceno recae en la asociación recurrente del término a Inglaterra en los albores del Siglo XIX como origen del mundo moderno, consolidado por la revolución industrial de la fuerza motriz del carbón y el vapor como medio del cambio histórico. Para Moore, la interpretación del Antropoceno no recupera el valor de la clase, el capital, el imperialismo, las desigualdades, las formaciones raciales, el patriarcado o la cultura, en la raíz del problema que se coloca en los alcances de una crisis global. La diversidad de matices constitutivos de la actividad humana se posiciona desde aquel concepto, a través de la figura de la Humanidad como una noción abstracta, un todo indiferenciado que no atiende críticamente a las desigualdades naturalizadas o a las violencias implicadas en las relaciones estratégicas de poder, inmersas en la producción de la modernidad. Así, “el Antropoceno contribuye a una historia fácil” (Moore, 2020: 202), la de una problematización global sin desigualdades. Posición que resulta en una narrativa engañosa del sentido común, al reactivar nuevamente la dicotomía de “una naturaleza en la que la ‘empresa humana’ se opone a ‘las grandes fuerzas de la naturaleza’” (Moore, 2020: 202).

Y el problema aquí, como lo reconoce Moore, es la periodicidad con que se asocia o delimita la crisis global, así como los medios y los alcances de su problematización, desde este mecanismo geológico de periodicidad. Delimitación que no sólo compete al ámbito geológico, sino histórico y político, pues reconoce una serie de relaciones diferenciales *interespecie* e *intraespecie* producidas por dinámicas de valor, poder y riqueza, incidiendo en la configuración de la historia. Para él, la naturaleza es una relación histórica y, por lo tanto, la atención debería desplazarse de las consecuencias medioambientales a la relación productor/producto. Esta aproximación al problema permite entonces analizar una periodicidad distinta y compleja, que se remonta al mundo Atlántico del Siglo XVI con los orígenes del mundo moderno en el auge de la civilización capitalista posterior a 1450, donde se posicionó la naturaleza como externa a la actividad humana y se movilizó el trabajo de las naturalezas humanas y extrahumanas al servicio del avance de la productividad del trabajo, en el marco de la producción de mercancías, estrategias de conquista global, mercantilización insistente y un proceso implacable de racionalización. Estos acontecimientos constituyen el inicio de la periodicidad que Moore propone como el Capitaloceno, conceptualización que supone priorizar las relaciones de poder, de capital y naturaleza que permitieron el desarrollo de un capitalismo con enorme alcance de destrucción desde sus inicios.

“La manera de conceptualizar los orígenes de una crisis tiene mucho que ver con cómo elegimos responder a esa misma crisis. La cuestión de cómo y cuándo trazar las líneas de demarcación [anclajes] de las eras históricas no es por consiguiente una cuestión menor. [...] El modo en que se periodiza la historia conforma fundamentalmente la interpretación de los acontecimientos y la elección de las relaciones importantes. Pongamos por caso el reloj en 1784, al lado de la máquina de vapor de James Watt, y obtendremos una visión muy diferente de la historia —y una visión muy diferente de la modernidad— de la que extraemos si comenzamos con las revoluciones agrícolas de Inglaterra u Holanda, con Colón y la conquista de América, o con las primeras señales de una transición histórica hacia la transformación del paisaje a partir de 1450. ¿Estamos realmente viviendo en el *Antropoceno*, con su vuelta a una visión curiosamente eurocéntrica de la humanidad, y su confianza en las agotadas nociones de recursos y determinismo tecnológico? ¿O estamos viviendo en el *Capitaloceno*, la era histórica configurada por relaciones que privilegian la acumulación sin fin del capital? El modo en que se conteste a estas preguntas históricas dará forma al análisis de la crisis del presente —y a cómo se responde a ella—.” (Moore, 2020: 205).

El capitalismo, para Moore (2020), como proyecto y como proceso, se desenvolverá a través del *oikeios*⁴, que alude a una relación creativa, generativa y multidimensional de las especies y el medio ambiente. Su propuesta analítica distinguirá entre los procesos de capitalización (reducción del tiempo de trabajo socialmente necesario a través de la mercantilización) y apropiación (maximización del trabajo no remunerado al servicio de la capitalización) como modelos y reglas de reproducción del valor y el poder dispuestos en la trama de la vida⁵. Capitalización y apropiación permitirán identificar y explicar los modelos de creación de *oikeios* con sus configuraciones específicas de riqueza, poder y naturaleza, a través del capitalismo histórico de larga duración.

Y en este contexto será necesario reconocer dos ámbitos más propuestos por el autor: el régimen de trabajo social abstracto y los regímenes de naturaleza social abstracta configurados por la modernidad, haciendo posibles nuevas zonas de apropiación y movilización de las fronteras del capitalismo y de las relaciones de valor configuradas como naturalezas históricas. Moore explicará este proceso a partir de la forma en que las relaciones de valor estarán vinculadas a la articulación poder-naturaleza-capital, a la dialéctica de la capitalización y apropiación, y al rasgo histórico de las sucesivas configuraciones de trabajo abstracto y naturaleza abstracta.

La década de 1450 marcará así el inicio de una serie de movimientos de despojo e incremento de la productividad, poniendo en marcha un nuevo modo de organización de la naturaleza donde la riqueza ahora se basaba en la productividad del trabajo, más que en la productividad de la tierra. Este giro en la ley del valor permitiría la apropiación de la naturaleza al alcance del capital, con el fin de incrementar la tasa de explotación. Y debido a que la acumulación sin fin del capital implica la internalización sin fin de la naturaleza, según Moore,

⁴ El término *oikeios* nombra la relación a través de la cual las personas actúan en la creación del medio ambiente y a través de la cual toda la naturaleza actúa sobre ellas (Moore, 2020:19)

⁵ Para Moore, la trama de la vida refiere al sistema-mundo moderno que pasa a ser considerado como la ecología-mundo capitalista, caracterizada por la acumulación capitalista, la producción de la naturaleza y la búsqueda de poder en una totalidad con múltiples determinaciones (Moore, 2014).

estos modelos de creación de medio ambiente recurrieron a nuevas formas de expansión geográfica, que implicaron la movilización de las fronteras.

“El capitalismo se define por el movimiento de frontera. La presunción de las revoluciones cartográficas de la Edad Moderna consistió en concebir la tierra como espacio abstracto más que como geografías concretas. Estas últimas, abolidas en teoría, se reafirmarían continuamente, desde el momento en que ciertas particularidades geográficas (climas, suelos, topografías, enfermedades) entraron en tensión dinámica con las ilusiones burguesas del espacio abstracto. La gran ventaja de cartografiar el mundo como una cuadrícula, y la naturaleza como un objeto externo, era que uno podía apropiarse del trabajo de la naturaleza de manera totalmente eficiente para la acumulación del capital. El mismo dinamismo de la producción capitalista es impensable en ausencia de *las apropiaciones de fronteras* [...]. Esta incesante reducción del tiempo de trabajo solo ocurre en la medida en que puedan asegurarse los Cuatro Baratos [alimentos, fuerza de trabajo, energía y materias primas de bajo costo, constituyendo una ley de Naturaleza Barata] por medio de la apropiación. Esto requiere la continua ampliación de las áreas geográficas para tales apropiaciones. Así es como se unen el capital y el poder capitalista en la coproducción de Naturalezas Baratas [...] Dicho de forma sencilla, la Gran Frontera que inauguró la época capitalista puso, de forma más o menos barata, los dones gratuitos de la Naturaleza —y también las naturalezas humanas— a disposición de aquellos con capital y poder.

La Gran Frontera estaba dentro y también fuera. [...] [Por ejemplo,] las apropiaciones de fronteras ocurrieron no solo en los límites exteriores del capitalismo, sino también en el eje ‘vertical’ de la reproducción socioecológica, en el mismo corazón de los centros mercantiles. [...] Aunque los momentos horizontal y vertical de estas apropiaciones de frontera se desarrollaron en distintas zonas geográficas, con específicas inflexiones socioecológicas, actuaron al unísono en su relación con el proceso de acumulación. Las fronteras mercantiles funcionaron tanto en los centros urbanos como en los entornos rurales apoderándose y transfiriendo trabajo no remunerado desde las zonas de apropiación, centradas en las relaciones de reproducción, hacia las zonas de mercantilización. En los centros urbanos, la apropiación del trabajo no remunerado de las mujeres fue central para la reproducción barata de la fuerza de trabajo; en los entornos rurales, la apropiación de naturalezas extrahumanas (bosques, suelos, yacimientos minerales) fue a menudo de suma importancia. El secreto de la ley del valor radica en esta síntesis histórica de la explotación de la fuerza de trabajo y la apropiación de trabajo/energía no remunerada. El régimen de trabajo social abstracto —basado en el tiempo de trabajo socialmente necesario— surgió históricamente y se reestructuró acumulativamente por medio de la formación de regímenes de naturaleza social abstracta que hicieron legibles nuevas zonas de apropiación.

Dicha naturaleza social abstracta —constelación sistémica de procesos dirigidos a la racionalización, simplificación, normalización y cartografía del mundo como un objeto externo— es directamente constitutiva de la Naturaleza Barata. Desde el Siglo XVI, los procesos convergentes y en cascada de la mercantilización, la acumulación del capital y la innovación simbólica constituyeron el círculo virtuoso del desarrollo del mundo moderno.” (Moore, 2020: 346-349)

En Moore, la crisis actual del Capitaloceno, comúnmente atribuida al Antropoceno, recae en que actualmente el capitalismo está agotando su régimen ecológico de larga duración. Esta situación, sin embargo, no compromete necesariamente a la crisis en la forma de la organización que desde el Siglo XV ha priorizado la acumulación por apropiación. Este será un detalle particularmente relevante en nuestro estudio porque en los esfuerzos por problematizar las secuelas de las crisis del Capitaloceno/Antropoceno, las modalidades relacionales con respecto a lo que Moore reconoce como naturaleza abstracta, serán cuestionadas, pero sin implicar precisamente el cambio en la prioridad de la apropiación, la exploración y la intervención. Estas prácticas serán características de una modalidad moderna y capitalista de producción del espacio abstracto, caracterizada por una relación de control sobre lo dispuesto como la naturaleza objeto de su exploración, intervención y apropiación.

En este estudio, más adelante, podremos reconocer cómo la naturaleza abstracta socializada desde la ley del valor instaurada cinco siglos atrás por el capitalismo, sigue haciéndose presente aún en las inclinaciones que se dedican a revisar críticamente a la modernidad y sus alcances en las formas de organización interespecie, aún cuando las prácticas no destacan, necesariamente, por el ánimo de la acumulación.

Entonces, aquí las observaciones de Moore resultan particularmente pertinentes para este estudio. Como él lo reconocerá, las transformaciones de la Edad Moderna que modificaron la productividad del trabajo sobre la productividad de la tierra, se manifestarían no sólo en las prácticas del mercantilismo imperialista europeo, sino también en la disposición socializada de una producción de la naturaleza que resultaba imposible sin la prioridad que se colocó sobre el acto de la mirada y el recurso de la cartografía como apropiación de mundo, o como una nueva forma de ver y ordenar la realidad: “Sólo se puede conquistar el globo si este se puede ver” (Moore, 2020: 222).

Este elemento de la visualidad, asociada al saber, al poder y a la producción abstracta del espacio, la naturaleza y sus fronteras, es sin duda un criterio que orienta el interés de la

aproximación particular de la tesis. Interés que busca tejer los alcances de su problematización no sólo desde un marco geológico o histórico de periodización, sino también desde el ánimo de un análisis cultural audiovisual que, con las dificultades de escapar a las secuelas epistémicas de la modernidad en la imaginación (desde el esfuerzo cartográfico de situar posiciones), procura reconocer los anclajes, las figuraciones y la materialización de las posiciones asumidas por las obras, desde la relacionalidad dispuesta en sus producciones y en la imaginación vinculada a las rupturas con la concepción de naturaleza en la modernidad.

1.3.Chthuluceno

Donna Haraway (2019) discutirá críticamente las concepciones del Antropoceno y el Capitaloceno, y posicionará la conceptualización de la crisis global desde el término Chthuluceno. Para Haraway, este concepto remite a una temporalidad en curso que resiste a la figuración y datación, mientras se compone de dos raíces griegas, que son: *khthôn* y *kainos*, “juntas nombran un tipo de espaciotiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con respons-habilidad en una tierra dañada” (Haraway, 2019: 20). Se trata de un tiempo de continuidad y comienzos, “lleno de herencias, de memorias y también de llegadas, de criar y nutrir lo que aún puede llegar a ser [...] como una presencia continua, densa, con hifas infundiendo todo tipo de temporalidades y materialidades” (Haraway, 2019: 20)

La propuesta parte de la concepción de una tierra herida y vulnerable, que apunta a la recuperación de historias “tan llenas de muerte como de vida, tan llenas de finales, y hasta de genocidios, como de principios” (Haraway, 2019: 32), donde no hay interés ni de restauración ni de reconciliación, sino del compromiso profundo con las posibilidades del entendimiento mutuo y la recuperación parcial. Entendimiento mutuo dispuesto en relaciones multi-especie cohabitando el daño derivado del Antropoceno y el Capitaloceno.

Vivir-con y morir-con, de manera recíproca, en Haraway se colocan como respuesta. Y desde esa posición, la urgencia de estos tiempos es la de la necesidad de pensar, figurar y contar historias que defiendan la inspiración, la esperanza, la resignificación, el florecimiento y “la posibilidad de la vida en las ruinas capitalistas”, por emplear la frase de Anna Tsing aludida por Haraway (2019: 68).

De ahí que, una de las figuraciones recurrentes en esta forma de la problematización, es la de la ciencia ficción (“SF”), la fabulación y el feminismo especulativos. Se trata de una figuración posicionada en un triple sentido: a) como método de rastreo, b) como cosa en cuestión, como patrón y ensamblaje que requiere respuestas, y c) como práctica y proceso, como hacer y deshacer, como devenir-con de manera recíproca y en relevos. Estas son figuras de la continuidad en el Chthuluceno, que Rosi Braidotti recuperará en el seguimiento que hace de Haraway con la propuesta cartográfica para analizar políticamente discursos y prácticas, propuesta analítica a la que volveremos más tarde en este capítulo.

La propuesta conceptual de Haraway con el término Chthuluceno, se burla de la fe en las soluciones tecnológicas mientras acusa la actitud derrotista y condenatoria del Antropoceno y el Capitaloceno. Aunque reconoce la sensación y no sólo la predicción de que la cantidad de humanos estará a punto de superar los once mil millones de personas en 2100, cifra que representa un incremento de nueve mil millones de personas en el margen de los últimos 150 años, que van de 1950 a 2100 (Haraway, 2019: 23), con consecuencias enormes de desigualdad impuestas para personas y sobre la Tierra, desde pocos sectores de la población; el escenario catastrófico en su narrativa se comprende, pero no basta para vivir con el problema.

Haraway describirá cómo el discurso del Antropoceno parece condenar la imaginación a una situación imposible de cambiar, saboteando así las posibilidades de otras formas de imaginación y cuidados de mundos, que existen de manera precaria o que es necesario traer a la existencia en alianza con otras especies, honrando pasados, presentes y futuros de recuperación, que aún se proponen como escenarios posibles: “Necesitamos otra figura, mil

nombres de algo más, para salir con fuerza del Antropoceno hacia otra historia lo suficientemente grande” (Haraway, 2019: 91).

En el caso del término “Capitaloceno”, la crítica de Haraway se orientará de forma similar, pero con sus precisiones. Para ella, en la medida en que este concepto es explicado con el lenguaje marxista fundamentalista, cargado de trampas de Modernidad, Progreso e Historia, sus posibilidades no sólo se sujetan a las mismas críticas, sino que destacan por “volverse Demasiado Grandes” (Haraway, 2019: 88). Ante este rasgo, la alternativa propuesta por el Chthuluceno es la de heredar su ánimo valiente y riesgoso en la capacidad de contar historias lo suficientemente grandes, pero hacerlo sin apelar al determinismo, la teleología o la planificación.

“Las configuraciones de mundos relacionales históricamente situadas se ríen de la división binaria de naturaleza y sociedad, de nuestra esclavitud del Progreso [...] y la modernización. El Capitaloceno fue creado de manera relacional [...] y debe ser deshecho de manera relacional [...] [Es como si] un oscuro y hechizado compromiso con el aliciente del Progreso (y su polo opuesto) nos amarra a infinitas alternativas infernales, como si no tuviéramos otras maneras de regenerar el mundo, reimaginar, revivir y reconectar recíprocamente en un bienestar multiespecie. Esta explicación no nos exime de hacer mejor muchas cosas importantes, más bien al contrario [...] refrenda colectivos sobre el terreno, capaces de inventar nuevas prácticas de imaginación, resistencia, revuelta, reparación y duelo, así como de vivir y morir bien. Nos recuerda que el desorden establecido no es necesario; otro mundo no sólo es urgentemente necesario, sino también posible, pero sólo si no sucumbimos al hechizo de la desesperación, al cinismo o al optimismo y al discurso de la creencia y la incredulidad del Progreso.” (Haraway, 2019: 88-89)

Otra diferencia importante del Chthuluceno con el Antropoceno y Capitaloceno, es que el primero no supone que los seres humanos son los únicos actores importantes, sino que el riesgo es compartido con el resto de seres capaces de reaccionar. El Chthuluceno está constituido de prácticas multiespecie en curso, de “*devenir-con*” en tiempos de riesgo. Las “historias demasiado grandes” del *Anthropos* y el Capitalismo, descritas así por estas propuestas, invitan a la desesperanza apocalíptica desde denuncias desconectadas, “incapaces de responder a prácticas amables de pensamiento, amor, rabia y cuidados”: “El Chthuluceno [...] debe recolectar la basura del Antropoceno, el exterminismo del Capitaloceno; trozar,

triturar y apilar como un jardinero loco, hacer una pila de composta mucho más caliente para pasados, presentes y futuros aún posibles” (Haraway, 2019: 98).

La propuesta conceptual de Donna Haraway en el marco de este estudio resulta relevante en tanto que constituye un referente teórico para algunas de las exploraciones artísticas que analizaremos, como es el caso de Quimera Rosa. Generar parentesco en el Chthuluceno será una iniciativa que resultará en múltiples figuraciones de lo que significa *devenir-con*, en un sentido inter-especie de recuperación del vínculo que se asume dañado en el contexto de la crisis global. Las formas de estas figuraciones y las reflexiones con respecto a la relacionalidad que proponen, será sin duda otro eje de nuestra atención.

De esta propuesta, recuperaremos también el esfuerzo por destacar la importancia de la producción de lugar, desde un ejercicio de relacionalidad que busque ser situado, constantemente. Asimismo, la atención a los cuidados multi-especie, el compromiso mutuo por la recuperación (aún cuando sea parcial); la reflexión, figuración y narración de historias que relaten el resurgimiento y la posibilidad de la vida en un contexto de crisis, serán actitudes que resuenan en varias de las exploraciones estéticas posthumanas por estudiar.

La crítica al Capitaloceno no será descartada completamente, en tanto se sujeta a la reproducción del binomio moderno: sociedad-naturaleza. Un binomio que, como el resto de dicotomías de la modernidad, se abre a múltiples problematizaciones, en términos de la imaginación y la disposición ontológica que supone. Sin embargo, en el caso de nuestro estudio y este parecer, el anclaje que representa la reflexión de Moore sobre la ley del valor en la constitución de una naturaleza social abstracta en la modernidad encontrará su extensión en el esfuerzo de una reconfiguración abstracta “posthumana” o “posterior” a la modernidad, desde la producción de un espacio híbrido de convergencia entre naturalezas. La relación de los anclajes dispuestos en la reconfiguración híbrida como naturaleza (es decir, desde su constitución por las prácticas de configuración de un espacio abstracto sujeto a la exploración, apropiación e intervención), es la que resulta relevante en términos de su figuración

posthumana, su posicionamiento y producción discursiva. Después de todo, desde un ejercicio antiuniversalista de problematización, siguiendo a Rosi Braidotti y Judith Butler (en Schrift, 2010: 307), se trata aquí del análisis de las condiciones culturales e históricamente situadas de posibilidad del discurso.

1.4. Antropobsceno

La propuesta de este concepto remite a la contribución teórica de un análisis geológico de la cultura mediática. El término Antropobsceno es propuesto por Jussi Parikka (2015) para describir el carácter poco sostenible, política y éticamente dudoso, de las prácticas que mantienen las redes corporativas y la cultura tecnológica. Parikka pondrá atención en las disposiciones materiales que hacen posible la cultura mediática, como la obsolescencia programada de los medios electrónicos, los costos energéticos de la cultura digital y los arreglos neocoloniales de la extracción material y energética global. Siguiendo a Jennifer Gabrys, el autor recuperará la posición de que la Tierra es parte de los medios, como recurso y como transmisión, de ahí la necesidad de reconocer el peso que representan los desechos electrónicos como la materialidad de la cultura mediática.

El aspecto terrestre, el que no es terrestre y es subterráneo de la infraestructura mediática condicionan lo que es visible y lo que no lo es.

El ejemplo del texto (Parikka, 2015) es el caso de Brasil, país sujeto a la vigilancia secreta de Estados Unidos, debido a la disposición física del cableado submarino que conecta redes de América del Sur con África y Europa, permitiendo que exista un nodo de interrupción crucial de transferencia de voz y datos de Internet, antes de que los datos puedan llegar a tierra. Con la infraestructura de líneas submarinas creadas por más de veinticinco compañías de telecomunicación, Brasil representa uno de los centros de telecomunicaciones más importantes

a nivel global (Parikka, 2015: 15; Lizza, 2013)⁶. Otro ejemplo de la materialidad de la infraestructura y las relaciones de producción invisibilizadas que condicionan las tecnologías mediáticas digitales desde su extractivismo geológico, se reconoce en el caso de los celulares iPhone. Estos objetos han sido producidos por una multiplicidad de infraestructuras situadas globalmente: pedazos de coltán provenientes de África con materiales de minas de plomo y zinc en Alaska, que luego son refinadas en Canadá. Y esta breve descripción de Parikka, remite sólo a una pequeña parte del proceso, que suele participar de otros espacios como Corea del Sur, Bélgica, Rusia o Perú, donde el material gradualmente se convierte en medios.

Las formas de desterritorialización de la Geología y la materialidad de la infraestructura tecnológica parecieran desplazarse por la figura de la inmaterialización de la digitalidad, que es dispuesta como un servicio ofrecido en *La Nube*. El problema es que las relaciones de producción que constituyen la digitalidad siguen generándose en condiciones específicas, multi-situadas, de explotación. Siguiendo a Seb Franklin, Parikka destacará cómo en este tiempo es necesario posicionar un nuevo vocabulario político que atienda a la doble relación, entre la materialidad de la técnica y la inmaterialidad conceptual, que está siendo defendida desde el posicionamiento de los nuevos medios.

De esta manera, el concepto del Antropobsceno resulta pertinente al momento de recordar las dimensiones de la crisis global. El carácter material de la producción discursiva de una nueva naturaleza abstracta (por recordar a Moore), desde la figuración de hibridaciones postnaturales en expresiones artísticas posthumanas (atravesadas por la cultura mediática, las prácticas del bioarte y el arte *cyborg*, como prácticas posicionadas como rupturas de las violencias de la modernidad), nos vuelve al análisis que no puede olvidar el lugar de las condiciones de producción que las hace posible.

⁶ Para seguir con el ejemplo, se sugiere consultar el siguiente mapa interactivo con la cartografía global del sistema submarino de cables de telecomunicación: AquaComms (2022), “Submarine Cable Map”, <https://www.submarinecablemap.com/>

1.5. *Plantaciónoceno [Plantationocene]*

La propuesta de este concepto, remite a las reflexiones de la colaboración entre Donna Haraway y Anna Tsing (2019) problematizando la conceptualización del Antropoceno.

Desde el posicionamiento de Anna Tsing, el empleo del término Antropoceno no debiera ser del todo descartado, pues después de todo permite una conversación interdisciplinaria entre científicos naturales y humanistas. Sin embargo, las distancias con el empleo del término también deben contemplarse debido al peso de su legado ilustrado, que apela a una concepción homogénea del falso universal “Hombre”, posicionada desde la vinculación con el hombre blanco, cristiano y heterosexual como base del universal. Para Tsing, este aspecto, paralelamente abrirá otras posibilidades de reflexión, si ponemos atención a lo que ocurre globalmente a partir del legado ilustrado. Por ejemplo: Esta reflexión permite cuestionar por qué los proyectos de modificación del paisaje se organizan sin considerar sus efectos en las personas que viven alrededor de estas ecologías locales. Estas prácticas apuntan a los costos del legado ilustrado haciéndose presente en la producción de condiciones de desigualdad de los problemas ambientales planetarios.

En este sentido, Haraway coincide con la recuperación del concepto del Antropoceno desde la postura de Tsing, resaltando el carácter paradójico, posibilitado por el término, de la convergencia entre Ciencias Naturales y Humanidades. Esta convergencia, explicará Haraway, a diferencia del concepto de Capitaloceno que es excluyente en los alcances de su problematización para investigadores de las áreas naturales (no humanistas, por ejemplo), coloca un espacio común de problematización. Y este espacio común, precisamente, resulta problemático porque supone que el cambio climático y los términos a este asociados son traducibles de la misma manera en todas las partes del mundo, incluso cuando el fenómeno en cuestión se experimenta y se enuncia de forma diferenciada localmente. Para Haraway, además, la referencia al Antropoceno resultará un acto especista, que no es colocado en su dimensión histórica.

De este modo, Haraway conceptualizará un término propuesto con Tsing, *Plantaciónoceno*, desde una preocupación genuina por las plantas y “sus compañeros humanos y no-humanos” (Haraway & Tsing, 2019). Para ellas, el término posiciona su atención en el sistema de las plantaciones como un sistema de explotación sostenido por el trabajo forzado, la aceleración del tiempo de la germinación y crecimiento de las plantas por las prácticas de la agricultura. La plantación trastorna los tiempos de interacción humana y no-humana en el proceso, reorganizando la vida, al favorecer la proliferación de ciertos cultivos y la eliminación de otros seres vivos valorados como plagas. De este modo, el sistema de plantación requiere del genocidio, de algún modo de cautiverio, del reemplazo de mano de obra local por trabajo forzado del exterior en condiciones de desigualdad en la contratación y de condiciones de esclavitud laboral de humanos y no-humanos (máquinas, plantas, animales y microbios).

Tsing aclarará cómo el término *Plantaciónoceno* también evoca el conjunto de historias implicadas en los procesos de captura y esclavitud de personas africanas después de la invasión europea del Nuevo Mundo, para garantizar mano de obra condenada al trabajo agrícola. Y así, la plantación constituye la coyuntura de plantas y humanos, sujetos a la lógica de producción.

Los aportes de esta conceptualización en el marco del presente estudio permitirán no sólo complejizar las dimensiones de la crisis global, sino reconocer prácticas de disciplinamiento en plantas, en escenarios distintos al de la plantación, como es el caso de los laboratorios de hibridación. Estos escenarios, aunque no remiten directamente a las condiciones humanas de explotación en los campos y las dinámicas de la agricultura, sí reproducen el proceso de administración de “naturalezas” sujetas a un valor de inferiorización.

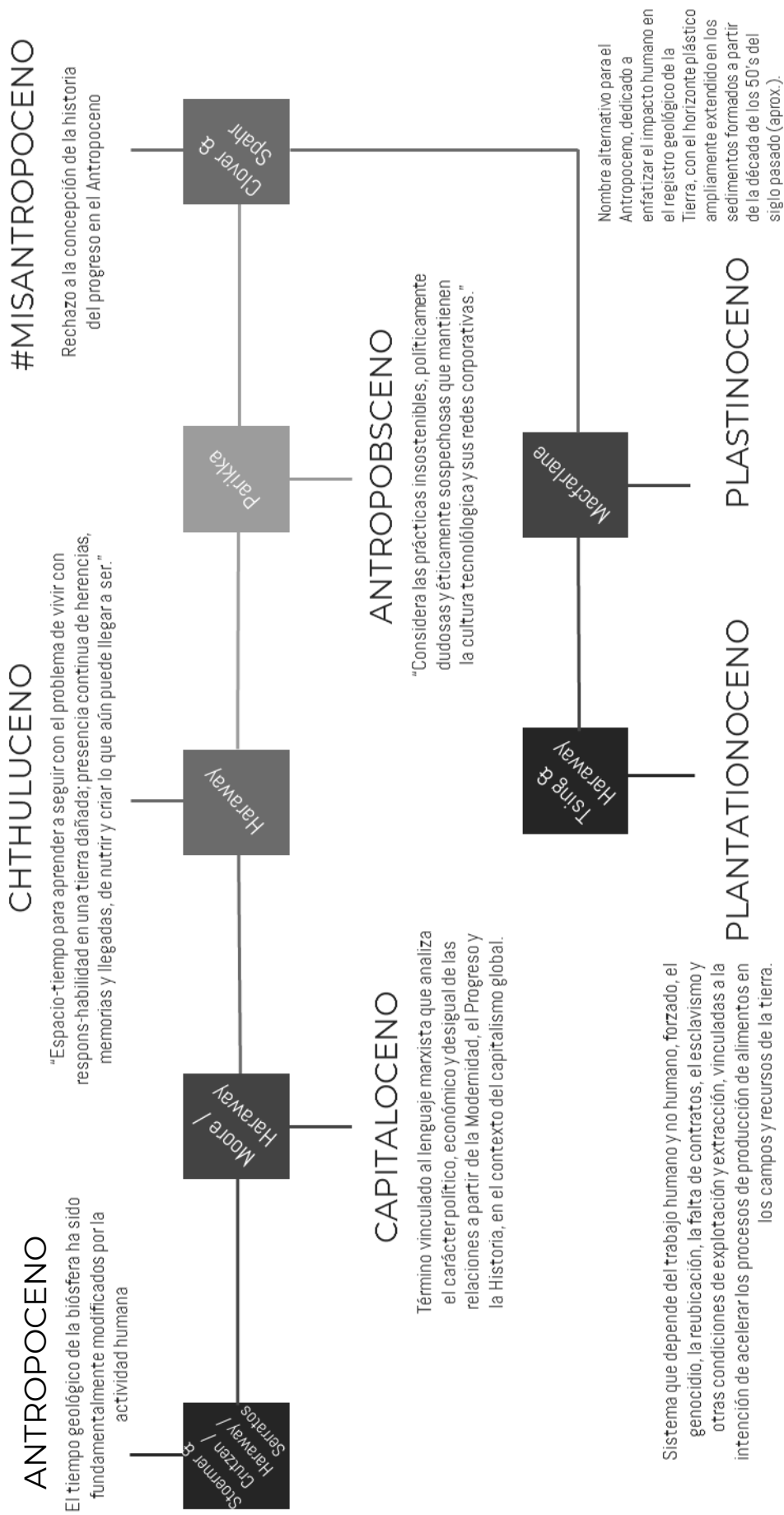
Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno, Antropobsceno y Plantaciónoceno son sólo algunos de los conceptos que hasta aquí hemos abordado para conceptualizar la crisis global, pero estas propuestas de ninguna manera agotan la totalidad de disputas abiertas para concebir, nombrar o problematizar las alusiones múltiples a la referencia de una crisis global.

Además de estas propuestas, en la disputa por las conceptualizaciones de la crisis global aparecerán otros términos como el de Occidentaloceno, (propuesto por Christophe Bonneuil, apuntando al carácter de responsabilidad del cambio climático, acotada a los países occidentales industrializados y no a los países con menos industrialización), el Plasticoceno (propuesto por Robert Macfarlane para proponer una alternativa al Antropoceno, desde la atención al impacto humano en el registro geológico de la Tierra, caracterizado como un horizonte plástico extendido en sedimentos formados a partir de 1950, aproximadamente); el #Misanthropoceno (término propuesto por el manifiesto de Juliana Spahr y Joshua Clover a través de sus 24 tesis difíciles de describir en pocas líneas⁷), el Plantantropoceno (propuesto por Natasha Myers y descrito como una episteme pero también como un modelo aspiracional, como escenas de justicia social y decolonización, donde las personas han aprendido a conspirar con las plantas para crecer en mundos cada vez más vivibles), entre otros.

En la siguiente cuartilla: Mapa 1. Conceptualizaciones europeas y americanas de La Crisis global.

⁷ Se sugiere consultar la versión original del texto en: Clover, Joshua & Spahr, Juliana (2014), “#Misanthropocene 24 Theses”, Commune Editions: Oakland, versión electrónica disponible en https://communeeditions.com/wp-content/uploads/2014/06/misanthropocene_web1.pdf

O consultar la versión del texto en español en: Clover, Joshua & Spahr, Juliana (2016), “#Misanthropoceno 24 tesis”, Traducción de David Rojas Azules, <https://rojasazules.wordpress.com/2016/11/24/misanthropoceno-24-tesis/>



La producción discursiva de la conceptualización de los términos descritos hasta ahora contempla la producción de trabajos académicos situados geográficamente en Francia, Finlandia, Inglaterra, Países Bajos y Estados Unidos, desde disciplinas como la Química, Historia, Sociología, Geología, Antropología, los Estudios sobre Cultura y estéticas tecnológicas y la Literatura. En este recuento de las problematizaciones de la crisis global, varias faltas destacan. Se trata de las reflexiones críticas de reflexiones latinoamericanas o de otras latitudes, de las enunciaciones derivadas por movilizaciones sociales, territorios en resistencia y otros saberes que con distintas historias de vinculación ante el despojo, y sin el privilegio discursivo de lenguajes científicistas y academicistas, reconocen ya las dimensiones vividas y localizadas que dimensionan la globalización de una o múltiples crisis en articulación.

Ahora, no es interés de este trabajo invisibilizar el carácter necesario de atender y pensar con estas últimas aproximaciones, que debieran ser las primeras, en la problematización de los alcances de la crisis global. Al contrario, el esfuerzo de recuperación de algunas de las propuestas posicionadas desde estas experiencias históricas de la desigualdad motiva el interés de la tesis. Pretendo atender a estas posiciones en la parte final de este trabajo, apartado que, más allá de ser posicionado como un cierre, me gustaría imaginar también como una apertura, necesaria ante los marcos de problematización que se estarán abordando.

El empleo del término Antropoceno, que se podrá identificar como recurrente en esta tesis, remitirá de aquí en adelante a la complejidad de disputas que brevemente hemos descrito en las últimas páginas. Decidimos acotarnos al empleo de este término en el texto, sólo porque es así la referencia en la mayoría de las propuestas artísticas, a las que este estudio se dedica.

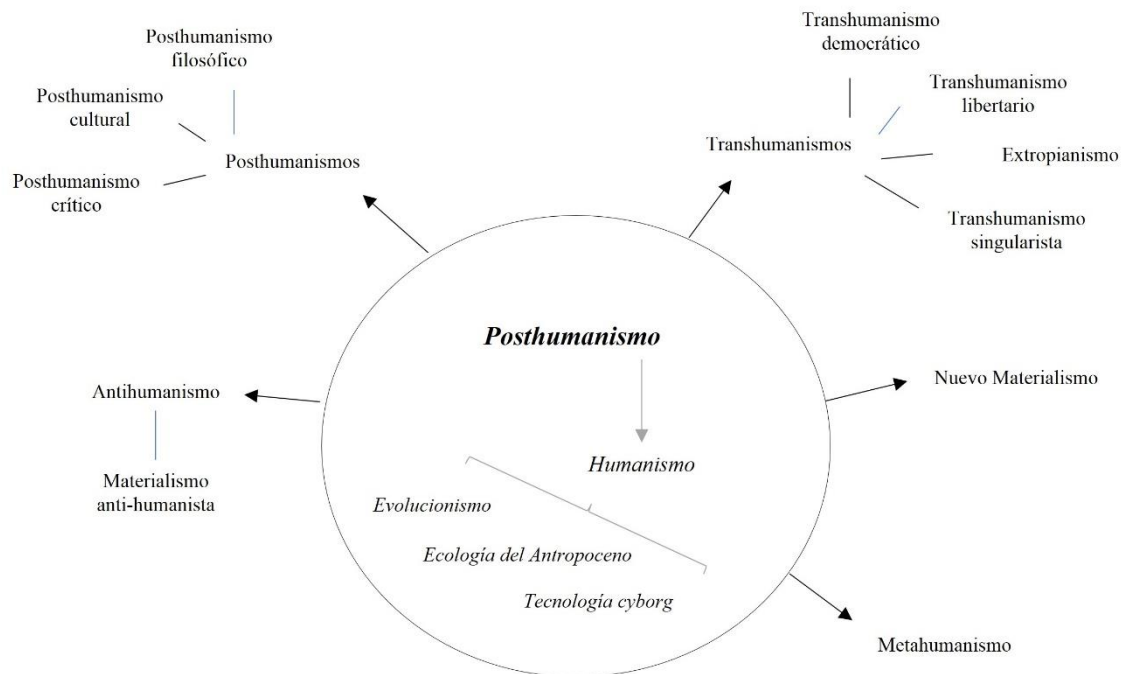
2. Posthumanismo y humanismo compensatorio

Ahora, se ha especificado que las exploraciones artísticas por estudiar se caracterizan por integrar una serie de debates vinculados al posthumanismo, al humanismo compensatorio y a las discusiones sobre las figuraciones de devenires postantropocéntricos o disposiciones de *devenir-con* otras especies, en intensiones que resuenan con las problematizaciones del Chthuluceno de Haraway y el seguimiento imaginado por Braidotti. De esta forma, procederé en este apartado a discutir brevemente algunos elementos que aportan a contextualizar teóricamente las disputas recuperadas por los proyectos artísticos en cuestión.

El posthumanismo surge como un concepto en el que convergen distintas aproximaciones políticas, filosóficas, ontológicas, estéticas, críticas y de análisis cultural. Siguiendo a Francesca Ferrando⁸, el posthumanismo alude a la forma en que la noción de lo humano está siendo redefinida en el Siglo XXI, a partir del contexto de los desarrollos tecnológicos de lo que se ha llamado la Cuarta Revolución Industrial, el desastre ambiental en el Antropoceno y la Sexta Extinción masiva de especies animales y plantas. Siguiendo a Ferrando, el concepto se ha debatido desde escuelas de pensamiento vinculadas al Nuevo Materialismo Feminista, al Metahumanismo, el Antihumanismo, el Marxismo antihumanista, el Transhumanismo (democrático, libertario, extropiano, singularista), así como al Posthumanismo crítico, el Posthumanismo cultural y el Posthumanismo filosófico, entre otros. Cada uno de estos marcos de aproximación mantiene posicionamientos epistémicos, políticos, ontológicos y estéticos particulares, pero coincide, siguiendo a Ferrando, con la crítica a la concepción moderna de *lo humano* y la reconfiguración de esta noción a partir de figuras como “lo abierto”, el movimiento, la conectividad, la relacionalidad, la complejidad, la fluidez, la hibridación y el desdibujamiento de los límites claros. Para Ferrando, en la era del Antropoceno la idea de “lo humano” se entenderá desde su impacto y conexión con la biósfera, y este es un ejemplo del carácter relacional otorgado por estas formas de problematización.

⁸ Información recuperada a partir del curso “Introducción al Posthumanismo”, impartido por Francesca Ferrando en *Open University*, octubre 2020.

Las reconfiguraciones de la fluidez, la hibridación, la conectividad y la relacionalidad, abrirán otras reflexiones sobre “lo real”, llegando para sustituir las dicotomías cultura/naturaleza, hombre/mujer, cuerpo/mente, razón/emoción, etc. Dicotomías que, como otras críticas a la modernidad ya lo han señalado –recordemos el posmodernismo o el postestructuralismo–, retan los alcances dualistas de imaginar, políticamente, la relación del ser humano con la naturaleza.



Mapa 2. Reconocimiento de algunas de las corrientes del Posthumanismo. Diseño de Francesca Ferrando, notas del curso: *Introducción al Posthumanismo* (Universidad Abierta, Noviembre de 2020)

Como Francesca Ferrando, Rosi Braidotti (2015) también aportará a la caracterización del posthumanismo, reconociendo la convergencia entre los problemas derivados por el Antropoceno, la Sexta Extinción Masiva de las especies y el desarrollo tecnológico sin precedentes. La convergencia de las aproximaciones que en el posthumanismo se disputan, resulta también de la crisis del paradigma humanista a partir de la posguerra. Para ella,

Humanismo y Posthumanismo se dedican a pensar los vínculos del ser humano con el mundo. Mientras el primero se constituye por la Ilustración, colocando en el centro de la escena a la representación renacentista del hombre vitruviano, el segundo lo hace derivado del conflicto, con el surgimiento del pensamiento antihumanista, que encontraría sus ecos en las apuestas postestructuralistas y las reflexiones de Foucault, Deleuze y Guattari. “El recorrido por lo posthumano es a la vez un recorrido por la transformación, deformación, y multiplicación del hombre vitruviano en una serie de híbridos que se relacionan con su entorno...” (Sobre Braidotti, Sued, 2017: 102). Braidotti (2015) también explicará cómo el posthumanismo se deriva del encuentro entre los modos capitalistas de producción científico-tecnológica, las teorías monistas de las Ciencias Sociales (a partir del trabajo de Bruno Latour) y la crisis del pensamiento político, sustituido por la acción directa.

Entonces, frente a la perspectiva posthumanista, varias preguntas se detonan en el proceso de esta escritura. Si la dicotomía cultura-naturaleza se anula en sus posibilidades heurísticas, en el marco de un análisis cultural, ¿cuáles serían los horizontes ontológicos que están siendo imaginados y defendidos desde las figuraciones de la hibridación? Y más allá de la metamorfosis quimérica o híbrida, ¿de qué maneras, en el Antropoceno, están siendo articuladas las relaciones con la naturaleza abstracta, en el sentido de aquel espacio abstracto sujeto a prácticas de exploración, apropiación e intervención? ¿En qué lugares está ocurriendo esta discusión y cuáles son sus implicaciones? Si en el posthumanismo dejan de ser válidas las identidades cerradas y acabadas, como la noción de “Hombre” o de “Naturaleza”, asociadas a supuestos de la lógica moderna, colonial, antropocéntrica, occidental y blanca, ¿cuáles son las relaciones que ahora apuestan por la horizontalidad de las relaciones “humanos / no-humanos”? ¿Desde qué posicionamientos se sostienen estas nuevas relaciones? Y, ¿cómo es que se materializa la deseada “horizontalidad” de aquella relación “humano / no-humano”, desde posiciones posthumanistas?

En el caso de las estéticas posthumanas que estudiamos, se reconocen respuestas que atienden a posicionamientos ontológicos específicos, insistiendo en la crítica al antropocentrismo y reclamando el regreso a la biósfera desde la reivindicación política de las

modificaciones con la relacionalidad y la hibridación con lo no-humano, entre lo que destacan: animales, plantas, bacterias, sustancias, máquinas, etc.

En el contexto del capitalismo industrial, la vida no tiene solamente un valor biológico sino mercantil, posible en la estructura tecnocientífica que mercantiliza toda forma de vida. Braidotti discutirá cómo es que en estas condiciones, la vida no es el “derecho” inalienable de una sola especie (humana) sobre el resto de las especies. Sino que, en el Posthumanismo, la crítica que se coloca es la de la crítica a la universalidad del Hombre como *Anthropos*, fundada en la hipótesis del animal racional y los ideales de la masculinidad blanca, europea, heteronormativa, productiva, joven y sana. Y así, la subjetividad postantropocéntrica, que se inclina por la reivindicación de esa crítica, para Braidotti (2015), encontrará una forma dinámica en el encuentro de tres devenires, que son: *devenir tierra*, *devenir animal* y *devenir máquina*.

En este marco, el imaginario que define *lo contemporáneo* como el momento histórico en el que la constante es el cambio, reconoce un desafío en la reflexividad sobre los procesos, más que sobre los conceptos (Braidotti, 2005). Desafío que coloca el interés no tanto en “saber quiénes somos, [sino] en qué queremos convertirnos” (Braidotti, 2005: 14). Y aunque aquí la alusión al “nosotros, nosotras, nosotrxs”, no especifique sus referentes situados y sea, inevitablemente problemática, interesa, por el momento, en el sentido de reconocer la atención de Braidotti sobre las disposiciones “contemporáneas” por la mutación, la transformación y el futuro. Su interés por las mutaciones se concreta en la recuperación de frases como la siguiente: “En la actualidad, las ganas son más importantes que las formas de ser” (Laurie Anderson en Braidotti, 2005: 14).

Y aunque no sostendría que una posición es más importante que la otra, valoro la atención de Braidotti al respecto, puesto que en su ánimo de atender a la producción de subjetividades nómadas “contemporáneas” y posthumanas, ella propone un ejercicio que coincide con el interés de este trabajo, sólo en el sentido de atender a las figuraciones o lo que

en otros momentos llama “esa especie de mezcla híbrida en la que estamos⁹ en proceso de devenir” (Braidotti, 2005: 14).

“Las figuraciones no son modos de pensar figurativos sino, antes bien, formas de trazar mapas más materialistas de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas. Una cartografía es una lectura del presente basada en la teoría y marcada por la política.

Con el término figuración, hago referencia a un mapa, no políticamente neutro, que deslinda nuestra propia perspectiva situada. Una figuración convierte nuestra imagen en términos de una visión descentrada y estratificada del sujeto, en una entidad dinámica y cambiante. La definición de la identidad de una persona se establece entre la naturaleza y la tecnología, lo masculino y lo femenino, el negro y el blanco, en los espacios que fluyen y que generan conexiones entremedias de dichas categorizaciones. Vivimos en un constante proceso de transición, de hibridación y de nomadización, y estos estados y etapas intermedias desafían los modos establecidos de representación teórica.

Una figuración es un mapa vivo [...] y no una metáfora [...] Las figuraciones intentan trazar una cartografía de las relaciones de poder que definen esas respectivas posiciones [...] y, de este modo, también pueden servir para identificar los posibles lugares y estrategias de resistencia [...] La búsqueda de las figuraciones [...] desafía la separación entre la razón y la imaginación.” (Braidotti, 2005: 15-16)

El pensamiento nómada de Deleuze y Guattari será retomado por Braidotti críticamente para referir a la fuerza imaginativa de la figuración nómada, que ella localiza en coincidencia con la marca del movimiento transnacional en la coyuntura histórica contemporánea. El estilo nómada, desterritorializador y rizomático, buscando escapar al logocentrismo, aparecerá como un elemento integrado en el concepto de *devenir*, tanto en Deleuze y Guattari como en Braidotti.

“ ‘*Devenir*’ guarda una relación con la repetición, pero también con recuerdos que se sustraen a la dominación. Tiene que ver con las afinidades y con la capacidad, tanto para mantener como para generar interconectividad. Los flujos de conexión no conllevan necesariamente un elemento de apropiación, aunque sean intensos y en ocasiones puedan ser violentos. No obstante, marcan procesos de comunicación y de contaminación mutua de estados experienciales. En este sentido, los pasos del ‘devenir’ no consisten en reproducir ni imitar sino, más bien, en establecer una proximidad empática y una interconectividad intensa.” (Deleuze y Guattari en Braidotti, 2005: 21)

⁹ Una vez más, la noción al “nosotrxs” en esta aseveración es problemática, si se emplea sin situarse.

“El estructuralismo no explica devenires, puesto que está hecho precisamente para negar, al menos desvalorizar su existencia: una correspondencia de relaciones no constituye un devenir. Por eso, cuando el estructuralismo encuentra esos devenires que recorren en todos los sentidos una sociedad, ve en ellos fenómenos de degradación que desvían el orden verdadero [...] Sin embargo, Lévi-Strauss no cesa de cruzar en sus estudios de los mitos, esos actos rápidos gracias a los cuales el hombre deviene animal al mismo tiempo que el animal deviene... (¿Pero qué deviene? ¿Deviene hombre o deviene otra cosa?). La tentativa de explicar esos *bloques de devenir* por la correspondencia de dos relaciones siempre es posible, pero indudablemente empobrece el fenómeno considerado. ¿No hay que admitir que el mito como marco de clasificación no es muy capaz de registrar esos devenires, que son más bien como fragmentos de un cuento? ¿No hay que dar crédito a la hipótesis de Duvignaud según la cual las sociedades están atravesadas por fenómenos ‘anómicos’, que no son degradaciones del orden mítico, sino dinanismos irreductibles que trazan líneas de fuga, e implican otras formas de expresión que las del mito, incluso si éste las repite por su cuenta para detenerlas? [...] Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación [...] Devenir no es progresar ni regresar según una serie [...] Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, *el bloque de devenir*, y no los términos supuestamente fijos en lo que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como *devenir-animal*, sin que tenga un término que sería el animal devenido.” (Deleuze y Guattari, 2002: 244)

A partir de esta concepción del devenir como un modelo ateleológico, antidesarrollista y antihegeliano (porque no incluye una concepción dialéctica), Braidotti (2005) reconocerá cómo en la teoría nómada del devenir la crítica se articula contra el discurso dominante de lo Mismo y de lo Uno. Los procesos de devenir en Deleuze y Guattari aluden más bien a la concepción de un sujeto que no es unitario, sino multi-estratificado y dinámico, suponiendo así una aproximación posthumanista a las diferencias. Devenir-mujer, Devenir-animal o Devenir-tierra, en este caso, aluden al afecto que fluye consolidando su localización desde la construcción necesaria en el encuentro con los otros, encuentro que Braidotti también denominará como “composición”.

Este ejercicio, desde la aproximación de nuestro estudio, se articulará con el reconocimiento de figuraciones y prácticas de *devenir-con* dispuestas, más que en subjetividades nómadas, en posicionamientos de proyectos artísticos materializando las dimensiones de su devenir con otros. Un ejercicio que, desde la perspectiva propia, activa dinámicas de producción de alteridad que, aunque en Deleuze y Guattari no se reconozcan como tal, debido al posicionamiento de un devenir que se imagina escapando a prácticas de

semejanza, asociación, imitación o identificación, en nuestros casos, la activación de estas prácticas de atribución de sentido se reconocen de manera inevitable. La materialización de la relacionalidad dispuesta y disputada por cada uno de los proyectos artísticos discutidos en este estudio, se juega en los procesos de consolidar “mezclas híbridas” y en el deseo de devenir-con otros. Lo que ahí se hace visible y lo que no, en términos del mapeo de relaciones de poder en disputa, desde las producciones de la alteridad y la convergencia, la problematización y la empatía, es lo que nos interesa pensar con detenimiento en los próximos capítulos. Para abordar las prácticas de, composición, localización y figuración híbrida, en este capítulo se acudirá a la propuesta cartográfica de Rosi Braidotti (2005; Braidotti, Utrecht, 2021), desde una articulación de sus criterios con la propuesta de un análisis audiovisual.

La invitación crítica de Braidotti consistirá en elaborar cartografías de las relaciones de poder en prácticas y discursos desde: a) las relaciones discursivas y materiales (materialmente incrustadas, teóricamente orientadas y políticamente informadas); b) desde la atención a monumentos y documentos que aluden a “aquello que se hace presente”; c) desde la atención a la responsabilidad asumida; y d) desde la atención a las resistencias propuestas. Abordaremos estos criterios en los futuros capítulos, dedicados a la particularidad de las propuestas artísticas. La incorporación de los primeros dos criterios (*a* y *b*) se desplegará, desde el análisis audiovisual, en lo que se ha denominado en esos capítulos como “*la materialización de las posiciones*”¹⁰; mientras la incorporación de los últimos dos criterios (*c* y *d*) se organizará en los capítulos con la agrupación de “posiciones” que apuntar a discutir los términos del devenir, las figuraciones híbridas, la empatía y las problematizaciones estéticas sobre la crisis global del Antropoceno. En el abordaje de la crisis se reconoce implícita la problematización sobre la serie de alteridades producidas y desplazadas por el pensamiento moderno antropocéntrico. Las reflexiones de las obras sobre las alteridades desplazadas por el proyecto moderno, mantienen el rasgo común de dirigir su atención (posthumanista) hacia entidades no humanas como las plantas, los animales y las máquinas. Los grupos humanos despojados de su humanidad y colocados en el ámbito de lo no-humano por el proceder colonial moderno, no aparecerán en los términos de estas problematizaciones de la crisis global. Y es justo, la

¹⁰ Materialización que, desde luego, no se agota en la representación audiovisual de los proyectos.

presencia de esta ausencia la que motiva el interés de nuestro estudio, enfocado a las formas de la problematización y politización de la empatía desde escenarios que, inmersos en dinámicas artísticas y tecnocientíficas privilegiadas, se valoran como medios de la ruptura con los costos de la modernidad.

En su reflexión sobre el capitalismo contemporáneo, Rosi Braidotti (2015), problematizará el proceso de neutralización de las diferencias que se detona a partir de la relación que se establece con los dualismos de la modernidad. Para ella, el *humanismo compensatorio* emerge como parte de este proceso con respuestas diferenciadas, complejas y contradictorias.

“El postantropocentrismo está marcado por el surgimiento de la política de la vida (Rose, 2008). La vida, en vez de ser definida como propiedad exclusiva y derecho inalienable de una sola especie, la humana, sobre todas las demás, en vez de ser santificada como una tesis predeterminada, es entendida como proceso interactivo y sin conclusiones. Esta aproximación vitalista a la materia elimina los confines binarios entre aquella parte de vida, sea orgánica, sea discursiva, tradicionalmente reservada al *anthropos*, es decir, el *bios*, y la parte más amplia de la vida animal y no-humana, también conocida como *zoe*.” (Braidotti, 2015: 77)

En el marco del postantropocentrismo del capitalismo avanzado, encargándose de la reproducción del mecanismo mercantilista de la vida, Braidotti se preguntará:

“Una vez que tales prácticas matizan los confines cualitativos no sólo entre las diversas categorías (hombre/mujer, negro/blanco, humano/animal, muerto/vivo, centro/margen), sino también en el interior de cada una de ellas, lo humano es subsumido en la red global de control y mercantilización que ha hecho de la Vida su objetivo principal. El concepto mismo de humano, tiene en consecuencia, graves problemas. Donna Haraway lo explica así: ‘Nuestra autenticidad está garantizada por una base de datos del genoma humano. El archivo molecular está conservado bajo la forma de propiedad intelectual legal, en la base de datos de un laboratorio nacional que tiene el mandato de hacerlo públicamente disponible para el progreso de la ciencia y el desarrollo industrial. Éste es el hombre tipo taxonómico transformado en el hombre marca de fábrica’ (Haraway, 2000).” (Braidotti, 2015: 82)

Las dificultades aquí posicionadas por la economía política y global del postantropocentrismo, descrito por Braidotti, se extiende, no sólo al imperativo del mercado sino a las repercusiones de sus excesos en el marco de la sostenibilidad ambiental, efecto que

apunta justo al de una relación, que aunque procura posicionarse desde una reconfiguración horizontal de las formas de la empatía con lo que la modernidad clasificó en algún momento como jerarquía (el hombre en el control de la naturaleza, los animales y las plantas, por ejemplo), ahora se reconoce por ella como una relación paradójicamente negativa, que nos sitúa en el escenario de la emergencia ambiental actual (Braidotti, 2015: 80). Es justo esta situación la que coloca la discusión por la tierra en términos de prioridad política.

“Una vez desafiada la centralidad del *Anthropos*, un cierto número de confines entre el hombre y los otros de sí comienza a caer, con un efecto en cascada que abre perspectivas inesperadas. De este modo, si la decadencia del humanismo inaugura lo posthumano, exhortando a los humanos sexualizados y racializados a emanciparse de la relación dialéctica esclavo-amor, la crisis del *Anthropos* allana el camino a la irrupción de las fuerzas demoníacas de los otros naturalizados. Animales, insectos, plantas y medio ambiente, incluso planeta y cosmos en su conjunto, son ahora llamados a juego. Esto pone otra carga de responsabilidad sobre nuestra especie, que es la causa principal del desastre ecológico.” (Braidotti, 2015: 83)

Braidotti se concentra en los aspectos productivos de la condición posthumana en la medida en que ésta abre perspectivas para la transformación afirmativa de la estructura de la subjetividad, así como de la producción de teoría y conocimiento. Siguiendo a Deleuze, ella denominará estos procesos como *devenir animal*, *devenir tierra* y *devenir máquina*.

Y es en el contexto de la disposición postantropocéntrica que es crítica a los efectos del Antropoceno, que la perspectiva geocentrada y planetaria emerge, para ella, como un acontecimiento y como escala importante en el ámbito de las ciencias humanas y el pensamiento crítico. El texto que procura aproximarse a la reflexión sobre las subjetividades nómadas descentradas en transición hacia dinámicas geocentradas como alternativas para la renovación de la subjetividad (Braidotti, 2005), parte del supuesto de que “estamos”¹¹ viviendo un *continuum* naturaleza-cultura que es tecnológicamente modificado, globalmente difuso y potencialmente contradictorio.

¹¹ Con precisiones del lugar, que habrá que situar.

Continuum que es contradictorio, puesto que la teoría dualista del sujeto, que desconoce la dimensión ecológica, ya no tiene cabida, y la teoría de la subjetividad aún no puede dar por descontados los fundamentos naturalistas.

Continuum naturaleza-cultura que es globalmente difuso en su falta de precisiones y localizaciones porque, como el texto lo recuerda, aludiendo a Dipesh Chakrabarty, si se considera, por ejemplo, la diferencia de la producción de anhídrido carbónico entre las naciones más ricas y las más pobres, “¿es de verdad justo hablar de la crisis del cambio climático como de una preocupación humana en común?” (en Braidotti, 2015: 106).

Y *continuum* naturaleza-cultura que es tecnológicamente modificado, porque la relación con los artefactos tecnológicos se ha vuelto tan íntima y próxima como la relación con la naturaleza, una intimidad compleja y productiva, vinculada a la extensión prostética y mecánica derivada de la modernidad.

Esta nueva idea de la subjetividad geocentrada como compuesto que engloba agentes no humanos, en Braidotti, implicará entonces el supuesto de una subjetividad que no es propia del *anthropos*, que no está ligada a la razón trascendental (esta es una crítica a Kant), que es independiente de la dialéctica del reconocimiento (crítica a Hegel) y que está basada en la inmanencia de las relaciones. El fin del binomio entre naturaleza y cultura empuja a la creación de nuevas figuraciones para referir a la subjetividad posthumana, integrada y encarnada.

“En la era del Antropoceno, el fenómeno conocido como geomorfismo es, de costumbre, expresado en términos negativos, como los de la crisis medio ambiental, el cambio climático y la sostenibilidad ecológica. Sin embargo, hay también una dimensión positiva en el sentido de la reconfiguración de la relación con nuestro complejo hábitat, que solemos llamar *naturaleza*. La tierra, o la dimensión planetaria de la cuestión medio ambiental, no representan un área de interés similar a las otras. Ésta es más bien la cuestión inmanente a todas las otras, desde el momento que *la tierra* constituye nuestra base general y común. Es el medio ambiente [*milieu*] para cada uno de nosotros, habitantes humanos y no humanos de este particular planeta, en esta particular era. La dimensión planetaria se abre a aquélla cósmica en una perspectiva inmanente y materialista.” (Braidotti, 2015: 99)

Se trata del punto de partida colocado en la imagen de que “todos somos parte de la naturaleza” (Lloyd en Braidotti, 2015: 99) y de la visualización del nuevo sujeto como entidad transversal que comprende a lo humano, a los animales y a la tierra en su conjunto. Entre las vertientes de este “abrazo transespecie”, Braidotti reconocerá un proceso de humanización del medio ambiente, que reduce a todas las especies al mismo grado de vulnerabilidad. A esta disposición, que critica y califica como reminiscencia del sentimentalismo romántico de la cultura europea, la denominará una manifestación del humanismo compensatorio. Humanismo que critica, siguiendo a Val Plumwood, como una ecología que malinterpreta el nexo tierra-cosmos, limitándose a reproducir actitudes de interés personal y egoísmo posesivo en un gesto de inclusión de agentes no-humanos.

La paradoja que Braidotti reconoce en el abrazo transespecie en la era del Antropoceno se funda en la noción de catástrofe inminente, que implica la cuestión de la crisis ambiental, el calentamiento global y la militarización del espacio, que reducen a todas las especies al mismo grado de vulnerabilidad. El problema con esta posición es que promueve la humanización del medio ambiente, a pesar de que ha sido el humanismo el causante de la crisis. Es decir, se convierte en “una especie de residuo de magnánima normatividad antropomórfica, aplicada a los agentes planetarios no-humanos” (Braidotti, 2015: 104-105). Denominará esta figuración como: ***devenir tierra***.

Debido a que el postantropocentrismo destituye el concepto de jerarquía entre las especies y el modelo singular y general del *Hombre* como medida de todas las cosas, el texto reconoce cómo el vacío ontológico, así abierto, es llenado rápidamente por la llegada de nuevas especies.

El modelo heredado por la modernidad consolidando la relación humano-animal como jerarquía del primero sobre el segundo, se articula en el posthumanismo avanzando hacia una inflexión zoe-igualitaria, que procura invitar a establecer relaciones más equitativas con los animales (Braidotti, 2015: 87, 89).

En el contexto de la figuración *devenir animal*, “lo posthumano, en su variante postantropocéntrica, sustituye el esquema dialéctico de oposición, reemplazando los dualismos predeterminados por el reconocimiento de un profundo zoe-igualitarismo entre humanos y animales. La vitalidad de sus vínculos se basa en el compartimiento del planeta, los territorios y el medio ambiente, en términos que ya no son claramente jerárquicos y auto-evidentes.” (Braidotti, 2015: 90)

A partir del ejemplo de la clonación de la oveja Dolly, sujeta a la taxidermia, a ser embalsamada y expuesta en un museo como objeto de investigación científica después de su muerte, Braidotti reconoce el carácter problemático de la reconfiguración de la relación con los animales, ahora situada en el contexto del capitalismo avanzado. Esta relación, para ella, se caracterizará por “una doble mordaza”: “Por un lado, los animales, hoy más que nunca son ejemplo de una explotación inhumana y, por el otro, son aprovechados de formas de humanización reparadora” (Braidotti, 2015: 92).

Por último, el proceso de *devenir máquina* atiende justo a la figura del *cyborg*, aludida por Rosi Braidotti dialogando con Donna Haraway.

“Como en el caso de la relación humano-animal, la exigencia crítica es ir más allá de la metamorfización. La función de metáfora o analogía que las maquinarias han asumido en la modernidad, en calidad de dispositivos antropocéntricos que imitan las capacidades encarnadas humanas, es hoy sustituida por una economía política más compleja que conecta cuerpos y máquinas de manera más íntima, a través de simulaciones y modificaciones recíprocas. [...] Las actuales tecnologías de la información y la comunicación exteriorizan y duplican electrónicamente el sistema nervioso humano. Esto ha provocado un cambio en el campo de las percepciones: los modelos visuales de representación han sido sustituidos por modelos sensoriales-neuronales de simulación. Como afirma Patricia Clough, nos hemos convertido en cuerpos biomediados¹².” (Braidotti, 2015: 108).

¹² Pondría especial atención a la alusión al “nosotros”, implicada en la frase: “nos hemos convertido”, correspondiente al comentario de Clough. Situar los contextos de las producciones discursivas sobre el “nosotros”, me parece que sigue siendo tarea necesaria.

En general, estas breves notas de Braidotti aluden a la economía política que establece una conexión cualitativa entre la materia orgánica y los artefactos tecnológicos y maquínicos. La nueva capacidad de las máquinas de devenir creadoras les redefine, tanto como inteligentes como generadoras y con temporalidad propia, situación que nos empuja a replantear “la subjetividad mediada, transversal y tecnológicamente” (Braidotti, 2005: 113)

“Las máquinas actuales no son metáforas, son motores, dispositivos que, al mismo tiempo, capturan y desarrollan fuerzas y energías, promoviendo las interacciones, las conexiones múltiples y los ensamblajes. Estas se distinguen tanto por la relacionalidad radical y la alegría como por la productividad. El devenir máquina interpretado de este modo indica y actualiza las relaciones de poder de un sujeto que ya no está encerrado en el contexto dialéctico, pero que goza de un vínculo privilegiado con los múltiples otros y que se funde con el medio ambiente planetario tecnológicamente modificado. La fusión de humano y tecnológico se concreta en un nuevo compuesto transversal, un nuevo tipo de unidad ecofilosófica, no distinta de la relación simbiótica entre animal y hábitat planetario.” (Braidotti, 2015: 111)

<i>Devenires en Braidotti (2015)</i>	
DEVENIR TIERRA ● Reconfiguración de la relación con el hábitat ● La tierra es la dimensión inmanente y material, base de las otras ● Paradoja: Humanización del medio ambiente, a pesar de que el humanismo ha causado la crisis	DEVENIR ANIMAL ● Inflexión zoe-igualitaria ● Vitalidad de los vínculos no-jerárquicos ● En común con animales, se comparte el planeta, territorios y medio ambiente
DEVENIR MÁQUINA ● Exigencia crítica: Ir más allá de la metamorfización ● Cuerpos biomediados: Tecnologías de la información interviniendo el cuerpo ● Cambio en las percepciones: Los modelos visuales de representación sustituidos por modelos neuronales de simulación.	

Tabla 1. Devenires en Braidotti. Elaboración propia

Para Braidotti, el posicionamiento de un sujeto posthumano debiera adquirir una dimensión planetaria que vaya más allá de los límites del antropocentrismo y el humanismo compensatorio, implicando flujos abiertos de devenir, que sean interrelacionales, multisexuados y transespecie, a través de la interacción con los múltiples otros, mientras resisten a la neutralización de las diferencias, un “fenómeno inducido por la materialidad perversa y la movilidad tendenciosa del capitalismo avanzado.” (Braidotti, 2015: 99)

Ahora, una anotación de Braidotti (2015), con la que la organización de este trabajo coincide, es el énfasis puesto al *lugar*, desde una aproximación política feminista: Cuando se habla del *nosotros* en este cambio “contemporáneo” de parámetros, ¿quién es exactamente el *nosotros* que problematiza la crisis y comparte estas dudas en términos de las urgencias de una preocupación global?

En *Metamorfosis*, Braidotti (2005) reformula la aproximación de manera autorreflexiva y cartográfica. Con alusión a sus lectoras y lectores, se pregunta: “¿Compartimos la visión de la cultura postindustrial que ofrezco en estas páginas? ¿Vivimos en el mismo mundo? ¿En las mismas zonas temporales? Actualmente, trazar esta cartografía es el comienzo del debate.” (Braidotti, 2006: 19). Recuerdo que al leer estas líneas el ánimo se alegró por el espacio abierto desde semejantes preguntas, a las que la respuesta inmediata e inevitable al interior del lugar situado que me representa, emergió como un: *No*, no vivimos el mismo mundo, no compartimos la misma visión de la cultura postindustrial que se analiza o los medios de nuestra localización geopolítica, ecológica y temporal. Los medios de la problematización no son los mismos, pero dialogan en las posibilidades de su preocupación.

Así, en la configuración concreta de estas nuevas ontologías respecto a las potencialidades imaginadas en las relaciones propuestas: ¿Cuál paradigma es el que pretende

romperse? ¿Cuál paradigma es el que se instaure? ¿Qué concepción de la técnica se contempla? Y ¿qué relación con la técnica le define?

En las representaciones híbridas de los cuerpos biomediados, en la materia orgánica intervenida por procesos derivados de la técnica contemporánea, se teje la disputa histórica, occidental, colonial y dualista, entre naturaleza y cultura organizadas. En este contexto, una reflexión sobre la cultura material, sobre la cultura de la innovación vinculada a los discursos del desarrollo, la ruptura, la crisis global y la relación con los objetos que aportan a la configuración de una noción de mundo desde territorios específicos con discursos dominantes en socialización, se vuelve un ejercicio necesario para la defensa de prácticas decoloniales dedicadas a la reflexión de las politizaciones de la crisis en sus dimensiones materiales, afectivas y epistémicas, ontológicas y relacionales.

El proyecto de investigación aquí propuesto se une a esfuerzos críticos insertándose en discusiones que tocan reflexiones culturales, filosóficas, políticas y estéticas, que precisamente se vinculan a prácticas políticas ontológicas específicas, pero que no por eso se suman a ellas. La intención es estudiar estas propuestas, reconocer sus formas de proceder y escuchar sus posibilidades en el marco de la multiplicación de las formas de la biopolítica contemporánea, de la promulgación de los medios categóricos para pensar otras formas de relacionalidad y del lugar de la técnica en marcos de producción y disputa por la vida.

Capítulo 2:

CONTEXTO

La revisión del contexto en este trabajo se dispone a partir de una revisión estética de la ontología naturalista hacia una concepción del proceder postnatural, como aquello que se hace presente en las críticas artísticas tecnocientíficas y contemporáneas que se recuperan en el presente estudio. Así, se pretende aportar a enmarcar el proceder epistémico, ontológico, metodológico y, desde luego, histórico, localizado y cultural, que estas prácticas activan en su devenir. Prácticas inmersas en disputas críticas situadas sobre un proceder antropocéntrico que se reconoce filtrado en los costos climáticos y ambientales de la crisis global, problematizada por el Antropoceno y por otros de los conceptos asociados a su complejización. En este escenario, el proceder de las obras que discutiremos aporta a reconocer reflexiones, preocupaciones estéticas híbridas, postnaturales y quiméricas, en proceso de socialización, que están siendo propuestas como medios de la problematización y como alternativas relacionales postantropocéntricas, imaginadas ante la crisis global. Salidas que implican procesos de reordenación y figuración de posiciones que, en contextos discursivos específicos, como los que trataremos, se insertan también en la disputa respecto a la noción entendida de *la naturaleza* como recurso.

Si los marcadores usuales del contexto en trabajos académicos de investigación suelen remitir a puntos de referencia espacio-temporales, situando la problematización que está siendo posicionada por el estudio, este trabajo recupera también brevemente esos recursos, mientras los suma a un esfuerzo de localización del complejo de discursos que aparecen siendo reactivados. Este es el caso, por ejemplo, de las discusiones vinculadas a la relación antropocéntrica entre cultura, ser humano, y naturaleza.

Cuando los procesos estéticos de clasificación y puesta en relación se colocan en el marco de la imaginación crítica de propuestas posthumanas y postantropocéntricas, emergiendo de tradiciones críticas de la modernidad, pero tecnocientíficas y biológicas de imaginación, siendo posicionada con respecto a la crisis ecológica actual, el interés que intriga y orienta este trabajo se dispone entonces a la escucha, estudio, mapeo, reconocimiento y reflexión crítica a partir de lo propuesto por dichas exploraciones artísticas de investigación. Estas prácticas asumidas en mi trabajo de investigación, tejiendo una relación específica con el trabajo de investigación de los casos analizados, remite a otra relación profunda cimentada en el proceder relacional, académico y cientificista, aprendido y no por eso, menos colonial. Observación, reconocimiento, mapeo y clasificación, se instalan en el presente escrito como medio de sobrevivencia de la reflexión crítica en un contexto institucional así organizado, pero también, como marco de la imaginación abierto al cuestionamiento. En este proceso crítico de relación con las propuestas defendidas por las obras en cuestión, la preferencia será la de rastrear las preguntas que están siendo posicionadas y multiplicarlas.

Como ha sido el trabajo de tres artistas, el que se ha elegido para dedicar la atención de este estudio, la elaboración del contexto ha contemplado sólo un criterio de relacionalidad como marco general de la aproximación. Este criterio remite a las discusiones de la ontología naturalista cuestionada desde el proceder postnatural que se ha dispuesto en la modalidad de prácticas artísticas específicas, como el *Bioarte* y el *Arte Cyborg*, prácticas por las que las obras estudiadas se caracterizan. A lo largo de este capítulo, se detallarán algunas de las discusiones recuperadas al respecto, en el ámbito de estas prácticas artísticas específicas.

Antes de proceder con estas discusiones, sólo se ha considerado importante compartir, brevemente, algunas anotaciones que también aportan a situar el ejercicio de contextualización de los casos analizados. Por ejemplo, especificar que los casos implicados en el estudio remiten a los proyectos de *Trans*Plant* por la colectiva Quimera Rosa y de *Confrontando la Otriedad Vegetal* por Špela Petrič.

Ahora, si se trata de contextualizar temporalmente el presente estudio, vale destacar algunos marcadores como el que la producción de las obras remite al 2016 (Quimera Rosa) y 2015-2017 (Špela Petrič). La mayor parte de las referencias aludidas en este trabajo se enmarca en la última década, es decir, de 2010 a 2020-2022. Eventos que emergen como referentes históricos recurrentes en la literatura consultada, remiten al contexto del Antropoceno/Capitaloceno/Chthuluceno como escenario de una crisis global, de aquello que ha sido aludido, incluso por el Foro Económico Mundial (2020), como la Cuarta Revolución Industrial, y en ocasiones, de los efectos por la pandemia por COVID19, de 2019 a 2022. En la literatura aludida, referencias temporales al peso global de eventos catastróficos en Latinoamérica y otras latitudes no-europeas y menos privilegiadas de Europa, con el costo antropocéntrico en disputa, no han sido mencionadas, sólo con escasa excepción en algunas declaraciones de Quimera Rosa y del trabajo de Špela Petrič, con relación al mapeo de las emisiones globales de carbono diferenciadas por regiones.

En cuanto a los marcadores espaciales, que aportan a imaginar matices del contexto, destaca la alusión, muy breve, a Latinoamérica en la denuncia de la explotación histórica transnacional de plantas como el árbol de la Quina en Bolivia, por Quimera Rosa, y pocos referentes de Špela Petrič al trabajo medicinal ancestral con plantas en regiones latinoamericanas. La mayor parte de la literatura citada se ha localizado a manera de selección en cadena, donde una referencia me ha llevado a la otra. Esta literatura suele caracterizarse por remitir a fuentes (textos, artículos, audios, videos, conferencias, festivales) divulgadas en línea, producidas en contextos europeos de discusión, en inglés, la mayoría de las veces y, en alguna ocasión, en francés. La información dispuesta en este estudio parte de un trabajo propio (privilegiado) de traducción, que desde luego implica costos inevitables en los procesos de significación.

Ahora, si el marcador espacial sigue siendo el referente nacional, los países recurrentes en la producción de estas fuentes han sido Países Bajos, Eslovenia, Francia, España y Austria,

entre otros. Todo mi acceso a estas fuentes ha sido virtual. Las piezas vinculadas a las producciones de Quimera Rosa y Špela Petrič, corresponden a Catalunya, Eslovenia / Ámsterdam, respectivamente; con presentaciones o divulgación de su trabajo en Austria, Francia, Eslovenia, España, Grecia, Reino Unido, Brasil, Colombia y México, además de su reproducción diversificada en canales virtuales. En contextos presenciales, las participaciones de estas artistas han variado de su presentación en museos y galerías (*Etopía Centro para el Arte y la Tecnología*, *Kapelica Gallery*, *Transpalette Centro de Arte Contemporáneo*, *Platohedro*, *NUVEM Centro rural de arte y tecnología*, a centros de investigación en universidades (*HANGAR Parque de Investigación Biomédica*), escuelas de arte y otros puntos de encuentro como festivales (*Ars Electronica*, *Fuck You*, *Albedo!*, *Festival Transitio*), así como, en el caso de Quimera Rosa, presentaciones en bares, espacios okupados, calles y salas de concierto.

La incomodidad del carácter colonial inmerso en la práctica de selección de las fuentes con excesiva atención eurocéntrica ha estado latente durante todo el proceso como un problema en el proceder de la investigación. Esta decisión, creo que se suma a otra práctica colonial en donde, por una parte, emerge el eco formativo (que tendríamos que seguir problematizando) de la costumbre de “escribir *sobre* el otro”, definirlo y tipificarlo, (por ejemplo, escribir sobre lo que significan los casos analizados y lo que cada artista “está haciendo” con su producción) desde la costumbre de recuperar los referentes a los que se vincula esa producción discursiva, aludiendo con esto a un modo específico y socializado (académicamente) de dar valor. Entonces, ese rasgo se hace presente. Otro, es el de la intención, que quizá no supe cómo resolver mejor, de decidir no emplear un método científico (que valoro como colonial, en su modo tradicional de objetivar), sobre posiciones que, desde espacios no-eurocéntricos ni académicos, ya reivindican, de forma completamente válida, por sí mismas, sin necesidad de intermediarios (como sería mi lugar ahí, la estudiante, escribiendo académicamente al respecto), el lugar y la defensa de su existencia, la existencia de su lucha, de su decir y de su devenir crítico a los sistemas de opresión colonial. Entonces, el contexto de escritura es el de una tensión, inmersa en la práctica que reproduzco desde los privilegios que la construyen.

La pregunta que me enfrentaba ante esta incomodidad era la de: ¿cuál es el lugar que voy a tomar (porque, incómodamente, tengo el privilegio de elegirlo) con las condiciones de posibilidad que tengo, en términos personales y como estudiante, reconociendo estos mecanismos coloniales de opresión y estando inmersa en la academia? Hay quienes deciden aportar a difundir el alcance de las luchas sociales que se organizan contra esta opresión colonial y ese trabajo es válido y aporta, en términos de la difusión de estas críticas, que sigue siendo tan necesaria; pero desde la posición que habito, con tan poca fe ante el método y el aparato institucional (epistémico) que avala y regula estas formas de producción del decir y del pensar, lo que me inclinó a posicionarme en la dirección elegida fue decir, desde un impulso muy sencillo y otro eco, inevitable, que articula mi percepción (mientras articula la producción, que de ahí se deriva, de otra alteridad): Les estamos viendo. Les estamos pensando. Y aquí hay un regreso a la noción generalizada de un “nosotros”, que insisto en atender a lo largo de la tesis, a partir del uso que el término evoca. En mi caso, la alusión al término es la misma, a un “nosotros”, pero sus referentes son, se sienten, diferenciados. En mi caso, conectan con una serie de movilizaciones dispuestas en favor de la defensa de la vida, de la tierra, el cuerpo y el territorio, de la autonomía, contra el despojo, la precariedad, la explotación y la exclusión del proyecto patriarcal antropocéntrico, eurocéntrico y heteronormado. La inclinación de esta posición ha sido la de sostener que les estamos viendo, que les estamos pensando. Y plagada de un lenguaje academicista sostenido por la indignación, mientras pensaba en la vida de mi abuela y en cómo las palabras de este estudio poco le dirían y poco habrían hecho por ella, el eco seguía siendo estamos pensando la forma en que lo están haciendo, en que siguen problematizando en términos de universales. Y que la forma en que lo están haciendo, no sólo remite a sus prácticas, sino a lo que ha quedado de ellas en las prácticas que desde la ciencia y la academia, compartimos con ustedes respecto a esa naturaleza y esa otredad, que sujetamos y volvemos nuestra. Que la crítica al antropocentrismo es diferenciada, porque diferenciados son los efectos que se están tomando en cuenta como marco de una problematización. Porque trazar el contexto de una relación no es sencillo y hacerlo en los efectos de veinte o treinta cuartillas o en las dinámicas de una pieza que se registra y se comparte como la propuesta de una ruptura, sigue siendo la trampa y, sin embargo, sigue siendo el peso de un registro, de un proceso que documenta el proceder histórico de una validación y una producción de sentido grabada en el tiempo. Porque esta concepción del espacio y de las posiciones en el tiempo son

distintas y sin embargo, comparten las formas de un proceder histórico cultural respecto a las formas en que significamos, repetimos o rompemos y problematizamos. Porque el proceder con el que la crítica tecnocientífica se está construyendo conserva la base del proceder colonial de objetivación de la otredad, como el método científico con que aproximaciones academicistas valoran las prácticas de observar, explorar, delimitar, intervenir, tipificar y producir. Porque efectos de esa relacionalidad se siguen haciendo presentes. Porque la imaginación y otros modos de hacerlo siguen siendo la falta. Este trabajo es la sobrevivencia a este proceder, el registro que pretende aportar a desdoblarse, en los medios de esta relacionalidad¹³.

La construcción del contexto en este capítulo se acota, de aquí en adelante, a la recuperación de discusiones que enmarcan el surgimiento de prácticas como el *Bioarte* y el *Arte Cyborg*, con relación a sus disputas por la naturaleza

1. Bioarte y Arte Cyborg

En *Bioarte, una estética de la desorganización* (2013), Laura Benítez describe la importancia de las pinturas rupestres como una de las primeras manifestaciones estéticas identificadas. Manifestaciones que desplegaron representaciones e interacciones entre humanos y animales, mostrando estrechas conexiones con el medio ambiente. Y este suele ser un hito significativo para la narrativa histórica de la historia del arte pero también para la narrativa histórica de la historia de la ciencia en Occidente. Su argumento alude a las formas en que arte y ciencia evolucionaron paralelamente -desde una narrativa occidental-, y para ejemplificarlo remite a ciertos marcadores temporales de esta narrativa, entre los que destacan los que recupero, brevemente, a continuación, siguiendo a Benítez (2013: 23-27).

¹³ Ver apartado de *Contrapunteos*.

Esta línea temporal, se remonta, por ejemplo, a la búsqueda por la perfección de herramientas y de sus funcionalidades Benítez ubica en el paleolítico inferior, los primeros útiles de piedra, pasando a la Edad de Bronce con la metalurgia, la fundición y la aleación. Estas prácticas intervinieron en la producción de objetos que se utilizaron para acompañar el cuerpo, adornarlo y diversificar los modos de su expresión.

En el Renacimiento, en cambio, cuando emergen las ideas de libertad y autonomía, es la cuestión por la naturaleza del hombre la que une a científicos y artistas. Desde la perspectiva del texto, la práctica de la disección y el estudio de la anatomía se convierten en técnicas fundamentales para ambos campos (ciencia, arte) y la medicina. La representación del cuerpo ganó centralidad, así como la búsqueda continúa de la mejora de las técnicas en estas áreas, para consolidar una representación más precisa (mimética) del cuerpo. Los avances en la técnica modificaron así, formas de la mirada y de la representación de los cuerpos. Por ejemplo: mientras el estudio de las mecánicas de vuelo, permitieron a los artistas mejorar las maneras en que representaban a las aves, el estudio de las corrientes dinámicas aportó a las maneras de pintar el agua. Ambos casos ejemplifican algunos rasgos de la transdisciplinariedad, ya latente en prácticas artísticas en la academia, desde aproximaciones de artistas estudiando múltiples disciplinas.

Con el advenimiento del Siglo XX y la llegada del positivismo en sus primeras décadas, Benítez ubica un punto de inflexión en la relación entre arte y ciencia, que mantuvo algunas de sus secuelas ideológicas hasta nuestros días, sobre todo, en ciertos ámbitos académicos vinculados a la ciencia. El monismo metodológico, implicado por el positivismo desde el enfoque cuantitativo, evolutivo y lineal, confió entonces en las posibilidades de la investigación científica para identificar leyes, tanto en fenómenos naturales como en fenómenos históricos y sociales, generando así una ruptura tajante entre ciencia y arte, así como con respecto a la concepción de la verdad y la representación. El carácter

transdisciplinario se recuperaría, sobre todo, hasta la segunda mitad del Siglo XX, donde ciencia y arte vuelven a aproximarse.

En la revisión específica entre técnica, ciencia y arte, es curioso que Benítez no se detenga en el impacto específico de cada una de las etapas de la Revolución Industrial¹⁴ en el arte y en el contexto de esta convergencia entre ciencia, técnica y arte, relación que me parece necesario contemplar, como parte de las producciones relacionales que están siendo dispuestas en el contexto de las disputas por *lo natural*.

Lo que Laura Benítez sí reconoce es que, a partir de la Tercera etapa de la Revolución Industrial, acontecida en la segunda mitad del Siglo XX, liderada por Europa, Japón y Estados Unidos, y caracterizada por los avances en la informática, la automatización y las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), arte y ciencia se aproximan nuevamente. Esto es a partir de los desarrollos tecnológicos emergentes, entre los que destacan, por mencionar algunos ejemplos, el surgimiento de la fotografía, dando la posibilidad de la reproducción técnica de la obra, y, por otra parte, la teoría molecular del código genético identificando la estructura del ADN, teoría desarrollada por James D. Watson y Francis Crick en 1953 (Benítez,

¹⁴ Por el momento, valga sólo destacar algunos datos que aportan a describir algunos de los desarrollos tecnológicos de la Primera, Segunda y Tercera Revolución Industrial: La *Primera Revolución Industrial*, acontecida entre 1760 y 1840, surge en Inglaterra y se caracteriza por la mecanización, implementada a través de desarrollos técnicos como la máquina de vapor, la energía hidráulica y, propiamente, la mecanización. La segunda etapa o *Segunda Revolución Industrial* acontece, principalmente, en países europeos y se caracteriza por el desarrollo de la electricidad, la producción en masa y la cadena de montaje; ocurre entre 1850 y 1914, aproximadamente. La *Tercera Revolución Industrial* es liderada por Estados Unidos, Europa y Japón y suele situar sus inicios a mediados del Siglo XX y aunque no hay acuerdo sobre su terminación, se asocia al desarrollo de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, así como a las innovaciones que permiten el desarrollo de energías renovables, la utilización de Internet para transformar la red eléctrica a nivel mundial en una red de energía que actúe como la conexión a Internet y la automatización. Por último, el término *Cuarta Revolución Industrial* se comenzó a implementar en 2011 y su surgimiento se vincula a Alemania, con el fenómeno de la industria 4.0, dedicada a las “fábricas inteligentes” (que conectan máquinas, herramientas de trabajo y sistemas, creando redes inteligentes), el desarrollo e implementación de la robótica, el Internet de las cosas, la conectividad en dispositivos, la nube, los sistemas ciberfísicos y la presencia continua en investigación sobre nanotecnología, inteligencia artificial, drones e impresoras 3D (Economipedia, 2021). El impacto situado y el acceso a la serie de desarrollos tecnológicos aquí citados es un rasgo geopolíticamente diferenciado, que no puede perderse de vista.

2013: 24). Estos dos casos incidieron, de nuevo, en el cambio de las formas de la visualidad, la representación y, con ello, la legitimidad de los supuestos positivistas.

A partir de esta línea del tiempo, que facilita algunos de los antecedentes de la emergencia del Arte de los Nuevos Medios, el Bioarte y el Arte Cyborg, a continuación se abordan algunos elementos que contribuyen a caracterizar una primera aproximación a las propuestas de estas modalidades de la creación artística, donde se consolida la articulación entre ciencia, arte y técnica. Articulación que comparte la crítica a las concepciones positivistas y antropocéntricas de *lo natural*, mientras proclama el diseño de nuevos ecosistemas, intervenidos por procesos que implican la mediación biológica, genética y tecnológica en la intervención de cuerpos, vida y materia orgánica. Propuestas que suelen situarse más allá de las concepciones del paisaje natural, enfatizando procesos de relacionalidad, problematización, figuración, politización e imaginación, insertados en procesos culturales específicos en socialización y dialogando con los límites de la disputa por la desaparición de categorías modernas de clasificación, acusadas de responder a un paradigma naturalista y antropocéntrico de imaginación. La complejidad de estas disputas, entre otras cosas, enfrenta el rasgo de suponer, entre esta “destrucción”, el posicionamiento de otra serie de universales. Y si en la apuesta postantropocéntrica de algunas de estas prácticas, lo que desaparece son las categorías modernas y antropocéntricas de “humano”, “naturaleza”, “cultura”, “cuerpo”, otra práctica importante es la de reconocer qué es aquello que desaparece cuando estas categorías desaparecen y qué es aquello que emerge o se posiciona funcionando en su lugar.

1.1. Bioarte

Laura Benítez (2013: 11, 13) introduce al debate sobre la denominación de la práctica artística reconocida como Bioarte, desde dos posiciones enfrentadas: La primera de ellas corresponde a la concepción del Bioarte como aquella práctica que trabaja con la biotecnología como tema central, y desde otra postura, se refiere a quienes trabajan con la biotecnología

como medio que asume el arte como un arte *in vivo*. Esto último quiere decir, siguiendo a Eduardo Kac, uno de los artistas con amplio reconocimiento en la práctica del Bioarte, que se trata de un cambio en el paradigma, que va de la sustitución de la *representación* (de “la vida” como metáfora) al trabajo sobre la vida, con la vida misma como medio y como material artístico. Se trata de la posición en que la vida deja de ser representada para comenzar a ser “creada” y modificada¹⁵.

W.J.T. Mitchell problematiza la concepción del bioarte como medio y no como concepto o tema, preguntándose cómo es posible evaluar las prácticas que utilizan la biotecnología, cuando lo único que tenemos es el acceso a ese registro: “Si de algunas prácticas únicamente nos quedan documentos escritos, fotografías, videos o rumores, donde la imaginación juega un papel fundamental, ¿no acaban siendo estas prácticas algo también conceptual?” (W.J.T. Mitchell en Benítez, 2013:12) Y esta pregunta es clave en nuestro trabajo, puesto que el único acceso a los proyectos, que pretendemos analizar, se condiciona a medios digitales, que corresponden con registros audiovisuales de instalaciones, performances y experiencias multimedia inmersivas.

Siguiendo a Pier Luigi, por otra parte, Benítez explicará cómo las alusiones a *Transgenic Art*, *Genetic Art*, *Life Art* o *Biotech Art*, permiten englobar algunas de las prácticas artísticas del Bioarte. A estos términos, ella suma la propuesta de incluir el campo del *Hybrid Art*. Por *Biotech Art* entenderemos a las prácticas artísticas que utilizan tecnología para manipular organismos vivos (se implica a la reproducción tradicional, la clonación, la ingeniería genética y el cultivo de tejidos y/o intervenciones). Por *Transgenic Art* entenderemos a las prácticas que trabajan con organismos modificados a través de la ingeniería

¹⁵ Al respecto, la clonación de la oveja Dolly y su nacimiento en 1996 en Escocia, caso del que hablaremos más adelante en este trabajo, es un antecedente directo de este tipo de aproximaciones con respecto a la vida, la información y la modificación genética.

Y como lo explica Benítez: “La cuestión no es que debamos hacer ciencia o arte para repensar conceptos como vida o cuerpo, y por tanto cómo estos se pueden ver alterados por las técnicas emergentes en biotecnología. La cuestión es que la ingeniería genética ofrece las herramientas pragmáticas para evaluar cuestiones relativas a la vida desde una praxis artística” (Benítez, 2013: 13). Y aquí vale aclarar que esta posición no es representativa del presente trabajo de tesis, en tanto que no es mi interés atender al problema aludido por esta frase desde la práctica artística, sino más bien, aportar desde la escucha, la atención y el análisis crítico cultural a la reflexión sobre múltiples elementos que están colocándose en el ámbito de la disputa, desde formas de la imaginación artística situadas en expresiones postantropocéntricas con respecto a la crisis del Capitaloceno.

genética, esta práctica se incluye en el *Genetic Art* y el *Biotech Art*. El concepto de *Genetic Art* designará las prácticas artísticas que involucran el ADN y la ingeniería genética en diferentes medios y dispositivos (se incluyen representaciones de cromosomas, eventos evolutivos, simulaciones de procesos genéticos o arte vivo, en el que destacan la genética o los procesos evolutivos). *Biotech Art*, *Transgenic Art* y *Genetic Art*, se incluyen en las prácticas del Bioarte que contemplan al arte creado con organismos vivos no-humanos (Luigi en Benítez, 2013: 14). La concepción de *Hybrid Art* engloba, a su vez, todas las prácticas y conjuntos anteriores.

Desde estas posiciones, el texto defiende cómo el Bioarte genera un debate relativo respecto al enfrentamiento (occidental) con la vida, a través del desarrollo de nuevas técnicas, que a la par cuestionan la distinción entre formas naturales y formas artificiales, vida natural y vida artificial. Sus prácticas remiten a la reivindicación del cuerpo como un lugar artístico, como sucedía en prácticas artísticas precedentes, como el *Body Art* y el *performance*, enfatizando un discurso sobre la especificidad de lo orgánico y la *forma*. La investigación a partir de entidades semi-vivas y prácticas que trabajan con nociones como la del cuerpo-extendido tecnocientífico, como es desarrollada por *The Tissue Culture & Art Project*¹⁶, o al cuerpo constituido por tecnología aplicada a sí mismo, para generar alternativas a las construcciones anatómicas, como es el caso de Stelarc, pero también de otros artistas *cyborg*, supone la revisión de las relaciones dispuestas entre lo orgánico y el concepto de cuerpo. De acuerdo con Laura Benítez, este tipo de prácticas artísticas, ofrecen espacios de reflexión para repensar discusiones ontológicas, como si la vida orgánica puede ser digital o si el concepto de vida es aquel que se hereda de la biología o de la metafísica. De este modo, se trata de la disputa por el lugar de las taxonomías (occidentales) tradicionales, dispuestas para habilitar nuevos discursos colocados sobre una gama de relaciones puestas en consideración. En estos ámbitos, para ella, lo que se pone en juego a través del Bioarte es la dimensión social de la

¹⁶ *The Tissue Culture & Art Project* (TC&A), es una colaboración pionera entre los australianos, Oron Catts y Ionat Zurr, dedicados a la exploración sobre cómo la ingeniería de tejido puede utilizarse como medio para la expresión artística. “Por más de veinte años, el proyecto ha desarrollado obras artísticas, curadurías de exhibiciones, ensayos escritos y performances en distintos países del mundo, que se enfocan en el impacto de la ingeniería de tejido en la sociedad. Sus proyectos han tratado con comida germinada en laboratorios, vestimenta con tejidos de cultivo, esculturas semi-vivas y la relación cambiante entre humanos y no-humanos” (TC&A, 2021).

investigación científica y la investigación artística, sujetas a las implicaciones sociales y biopolíticas de su práctica. Condiciones biopolíticas que son inevitables “aún cuando las intenciones de la práctica artística, se dedique a localizar medidas para un desarrollo sostenible que defienda la responsabilidad inter-generacional y la responsabilidad inter-especie” (Benítez, 2013: 16-17).

Como Stella Veciana se lo preguntará en *Research Arts: La intersección arte, ciencia y tecnología como campo de conocimiento y de acción* (2004), un estudio dedicado a trabajar con proyectos artísticos explorando “la realidad de la naturaleza” a través de prácticas de experimentación científica y tecnológica en contextos multilocales y bidireccionales de tecnologías de Internet, que generan modelos de representación, de simulación, de acción y comunicación (Veciana, 2004:12); la reflexión propuesta es:

“¿Cómo puede distinguirse la actividad del artista que interviene fuera de su propio campo la de otros actores sociales? Cuando el artista acopla su actividad, por ejemplo, a objetivos científicos tales como obtener resultados verificables o el alcanzar índices de citación notables, ¿en qué medida aún se puede diferenciar su actividad de la de un científico? ¿El arte interdisciplinar se disuelve en otros ámbitos de conocimiento o puede constituirse como una nueva vertiente de arte? La cuestión de la incidencia social de una nueva performatividad artística que proviene de la ‘voluntad de actuar en otros campos’ genera la necesidad de redefinir los componentes epistemológicos del arte y repensar sus funciones sociales [...]

Cuando la naturaleza es construida por modelos de simulación científicos, es decir, cuando la naturaleza es clonable y manipulable por el conocimiento científico-tecnológico, ¿esto significa que realmente nos permite conocerla mejor? La promesa de que la manipulación genética o la clonación permiten conocer mejor aquella realidad que el investigador intencionalmente genera parece surgir de la idea de que así ‘comprende cómo ha llegado a ser’. ¿Cómo se redefine la aparente frontera entre el mundo de la naturaleza y el mundo ‘artificial’ humano? Con la simulación visual [...], es posible cuestionar la función de la mimesis de la representación, el problema del rol de la visualización en la ciencia o la credibilidad de la imagen en la producción de conocimiento científico. Los experimentos de la recreación e imitación de representaciones de vida o incluso de sustancias orgánicas no solamente plantean nuestra capacidad de conocimiento y de control anticipado, sino también los problemas éticos con respecto a nuestra intervención en el equilibrio ecológico. Sommerer y Mignonneau nos proporcionan un sugerente modelo interactivo de representación y simulación que investiga las complejas cuestiones relacionadas con el campo de intersección interdisciplinar entre arte, ciencia y tecnología: por un lado, como una ‘práctica heurística’ [que Veciana denomina ‘transepistémica’] que redefine la relación entre la naturaleza, la ciencia y la técnica, es decir, que reinventa el acceso a los denominados mundos reales y virtuales a partir de ‘interfaces naturales’ y, por otro, como una ‘práctica de traducción’ [que Veciana también clasifica como transepistémica] [...]

Esta reflexión de Stella Veciana nos enfrenta a la clonación y manipulación como prácticas tecnocientíficas vinculadas al arte y a concepciones específicamente socializadas y situadas en contextos altamente tecnificados. En el marco de una pregunta que emerge en diálogo con la tradición epistémica occidental, se reconoce pues cómo es que Veciana sitúa “la pregunta” por los alcances de la comprensión en prácticas artísticas tecnocientíficas, desde las referencias a: a) la lógica de la simulación visual, b) la función de la mimesis de la representación; y c) el tema de la credibilidad de la imagen en la producción de conocimiento científico y en el papel social de prácticas artísticas, como el arte de investigación en bioarte, de traducción y explicación transepistémica. Los tres elementos anteriores resultan entonces problemáticos en las disputas por el lugar de la imagen, la mimesis, la representación y la credibilidad. Recordemos que, al menos, en el último siglo, la relación del arte y de la ciencia con “la verdad” y la defensa de saberes específicos, se ha consolidado en Occidente desde el posicionamiento de una epistemología visual que ha primado el lugar de la vista en los procesos de conocimiento. Y en este sentido, arte y ciencia vuelven a encontrarse, desde la función social reiterativamente compartida, del carácter explicativo y heurístico, de posicionar la práctica de *la traducción* (como la refiere Veciana), a partir de la imagen.

Ahora, los criterios respecto a la función de la mimesis de la representación en la simulación visual y el rol de visualización de la ciencia, aludido por Veciana, en el bioarte se complejiza al remitirnos también a la configuración del paisaje postnatural. Jens Andermann (2018a; 2018b), por ejemplo, reconocerá cómo el giro en la reflexión estética va del olvido de una relación con la naturaleza como ideal (desde el arte como mimesis o representación) al paso de una estética de la contingencia de lo natural, que ha descartado la figuración de la naturaleza como ideal para pasar a defender el momento en que el arte cede a la vida del objeto. Así, la interpretación del Bioarte como estética postnatural se complejiza respecto al lugar que mantiene con la representación, la mimesis, la traducción de *lo natural* y su modificación. Cuestión que se problematiza de nuevo cuando, como lo revisamos sólo páginas atrás con W.J.T. Mitchell (en Benítez, 2013), es difícil de imaginar que las prácticas de los Nuevos Medios (entre los que se incluye el Bioarte) escapen a un ejercicio radical de representación

conceptual, puesto que sus procesos de sentido se sujetan al registro de las obras y a una epistemología visual en función, a pesar del carácter *in situ* e incluso “efímero” de las piezas.

De esta manera, en este estudio creemos que el efecto social de la obra y la multiplicidad de las interacciones que a través de ella se procuran, escapa pues a la materialidad de su devenir *in situ*, y se extiende también a las formas de su exhibición. Así, la temporalidad de las obras implicadas en estas prácticas artísticas, también se dispone en un ejercicio de visualidad que incide en su producción, mientras les registra, les conserva, les representa, les exhibe y les vincula. Diálogos y valoraciones que aún tendrían que ponerse en discusión con la propia reflexividad al respecto, de aquello que emerge de la imaginación, situada, de sus creadores.

Continuando con la contextualización de las prácticas del Bioarte, siguiendo a Benítez (2013:15) sus comienzos suelen adjudicarse a Joe Davis, artista e investigador del departamento de biología del MIT y del Laboratorio George Church de la Escuela de Medicina de Harvard, y a George Gessert, uno de los artistas más reconocidos en el ámbito del Bioarte, también considerado como uno de sus fundadores. Y aunque los orígenes sobre el comienzo de este tipo de prácticas no son muy precisos, la temporalidad de su surgimiento suele acotarse a los últimos años de la década de los 90 y la primera década del Siglo XXI. George Gessert reivindica los orígenes de esta práctica, remontándose al trabajo de Eduard Steichen, que en 1936 presentó en el MOMA de Nueva York la exposición denominada *Delphinium*, caracterizada por una selección de plantas cruzadas por Steichen, durante veintiséis años, obteniendo una variante híbrida de *Delphinium*.

Y otro referente importante, todavía siguiendo a Benítez, alude a la primera exposición contemporánea reconocida en el marco del Bioarte, con el título: *L'art Biotech*, resultado de la curaduría de Jens Hauser (escritor, curador de arte y académico alemán, especializado en Estudios de Medios) en Nantes, Francia, en 2003. De acuerdo con Benítez (2013: 11), la exposición supuso el punto de inflexión en la genealogía de los conceptos relativos a esta

práctica y contó con la participación de artistas como George Gessert, *SymbioticA/Tissue Culture & Art Project*, Eduardo Kac, *Art Orienté objet*, Joe Davis, y Marta de Menezes. La descripción de la exposición, por el texto de Patricia Sollini (2003), responsable de artes plásticas en la sede de la exhibición, antigua fábrica de Nantes desde el 2000, *Le lieu unique*, es ilustrativa al respecto. La descripción de Patricia Sollini dice así¹⁷:

“Lo que está ahí.

Dejé en el bar de la antigua fábrica LU [*Le lieu unique*], transformada en fábrica de arte, las sinfonías eléctricas e hipnóticas de Philip Glass; ignoré en la librería los cuentos elípticos de Olivier Cadiot; pospuse la mirada de la obra *Jardinería humana*, escenario de frenéticas batallas del hispano-argentino Rodrigo García; desvié mis pasos de las hibridaciones coreográficas entre cuerpo y objeto del grupo D.A.C.M, y finalmente ingresé a la exhibición ‘*L’art biotech*’.

Marta de Menezes es pintora. Sus medios son el ADN, proteínas, células y organismos. En una pantalla, las mariposas susurran sus alas suavemente. Algunas tienen diseños que nunca existieron en la naturaleza. Obras efímeras que sólo duran lo que dura la vida de una mariposa. A la derecha, imágenes proyectadas de cortes de cerebros activos, dibujan los ‘*Retratos funcionales*’ de los modelos del artista. Me muevo hacia un díptico volumétrico de manchas coloreadas, orgánicas y en movimiento, abstracciones de luz. La misma artista ha pintado patrones en el núcleo de las células humanas. Obras casi intangibles.

Entro por la puerta de las instalaciones de Eduardo Kac, creador de nuevos campos de experimentación. Otra proyección, pero aquí las bacterias de la placa de Petri están realmente vivas. Tres citas fuera de escala cubren los rieles de la imagen, se trata de la frase bíblica, traducida en morse y registrada en el ADN: ‘Que el hombre domine los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se arrastran sobre la tierra’. Todo el mundo está invitado a cambiar la frase provocando mutaciones en bacterias a las que se ha transferido un ‘gen del artista’. Entonces se trata de volver a traducir en la dirección contraria. En el juego de la omnipotencia entre el hombre y la naturaleza, ¿quién tiene realmente la supremacía? La habitación contigua, sumida en la oscuridad, presenta un minúsculo tesoro, una preciosa botella para la reliquia de hoy, la del ADN tan fantaseado, inerte y por tanto inútil sobre su base dorada. ¡Alba libre! El conejo verde fluorescente reaparece en la portada del diario *Le Monde*. ¡Conejo que nunca salió de su laboratorio! Algunos ratones, también de color verde fluorescente, se mueven cerca, filmados durante la última creación de Kac. Un juego de poderes e ideologías dominantes denunciado por el artista-mago Eduardo Kac.

En la guarida del *Art Orienté Objet*, con un ambiente de gabinete de curiosidades, los frascos contienen piezas de piel tatuada, de artistas que ofrecen a los coleccionistas la obra perfecta, el injerto de estos ‘autorretratos biotecnológicos’. Los propios conejillos de Indias, como son o

¹⁷ Traducción propia. Me tomé la libertad de extender la cita debido a la forma en que su descripción evoca la disposición de “un ambiente” propuesto por la especificidad de las piezas que fueron puestas en diálogo en la exhibición, no sólo como una representación de prácticas de bioarte, sino como la representación de prácticas que disputan un lugar o algunas preguntas, respecto a la noción de *lo natural* y *lo natural intervenido*.

fueron otros artistas (Michel Journiac, Orlan, Stelarc ...), ¿estigmatizar el dúo de *Art Orienté Objet* el maltrato patente de los seres vivos y la biodiversidad por las biotecnologías? Un jardín de flores de colores brillantes me da la bienvenida. Forma, textura, fragancia, la imagen es rica. Verdaderos híbridos, estos cóleos cultivados para la ocasión por George Gessert, oscilan entre el artificio y lo salvaje, el hombre dominando la naturaleza o viceversa. Bajo falsos aires de ‘tapiz’, estas creaciones florales vivientes, plantean la cuestión de la evolución y la manipulación. ¿Bajo la seducción, la selección?

Esta vez, entro en el laboratorio, el de los australianos de *SymbioticA / Tissue Culture & Art*. Una suave espiral lleva esculturas semivivas encerradas en tubos. Los *Muñecos de la preocupación*, creados con células vivas que se multiplican, declinan siete grandes preocupaciones (Verdades absolutas, biotecnología, capitalismo, demagogia, eugenesia, miedo, esperanza). Nuevos talismanes, gri-gri biotecnológicos, amuletos del futuro, esculturas que morirán al final de la exposición, durante un ritual de matanza celebrado por los artistas / criadores. Más allá de la temporalidad del arte vivo, son cuestiones de ética, responsabilidad y actitud filosófica, lo que estos artistas científicos ponen en marcha. Bajo una cúpula negra, la experimentación continúa. De una biopsia indolora tomada a una rana, que está presente desde su acuario hasta esta *Cocina incorpórea*, los artistas cultivan el músculo esquelético y el tejido vegetal para el consumo alimenticio. Será la ocasión de una fiesta. Biorreactor, campana estéril y microscopios, son las nuevas herramientas de la creación. El compromiso de estos artistas es total hacia sus creaciones semi-vivas. Abriendo perspectivas paliativas a la reproducción masiva y difuminando las barreras entre especies, entre ser y objeto, *SymbioticA / TC & A* ofrece escenarios de mundos por construir, donde la responsabilidad y la compasión por los demás juegan un papel importante.

Fuera del laboratorio, vuelvo a sumergirme en una forma de arte aparentemente más clásica: la fotografía. Se conoce la referencia: el cuadro *El origen del mundo* de Gustave Courbet. Aquí es donde termina toda relación con un mundo identificado. Las ADNgrafías de Joe Davis utilizan el ADN como una emulsión fotográfica, imágenes microscópicas creadas con un biochip. En *Dando vida* a pedazos de materia, Joe Davis hace realidad el sueño del escultor.

Una sala de estar me recibe exhausta de este viaje al corazón de un arte que ya no es ficticio, sino que está ahí. Vertiginoso en sus propuestas y sus preguntas, el arte de la biotecnología, al apoderarse de tecnologías hasta ahora reservadas a las élites, abre de par en par las puertas a una conciencia, la de mundos en construcción activa donde todos deben estar atentos, responsables y vigilantes.” (Sollini, 2003: 5-6)

Como se puede reconocer, a partir de la cita anterior, las formas específicas de relacionalidad propuestas por las piezas descritas por Patricia Sollini en la primera exposición reconocida en el marco del Bioarte, vinculan prácticas de cultivo, crianza, manipulación, mutación y creación, que implican materialmente a células de distintos organismos, bacterias, piel humana, plantas, flores, conejos, ranas, ratones y tejidos vegetales para el consumo alimenticio; elementos que se suman a las imágenes visuales y conceptuales de insectos, como las mariposas de Menezes, representaciones de la actividad cerebral, de la cadena de ADN y

alusiones al “culto de la diosa madre, a la anatomía de la mujer, la fertilidad, la maternidad y sexualidad” (Davis, 2003: 63), desde la descripción que el propio Joe Davis hace sobre su trabajo, con el giro fotográfico correspondiente a las ADNgrafías, en *Dando Vida*. Todos estos serán antecedentes, referentes, que aportan a comprender por qué desde las revisiones del posthumanismo crítico de Rosi Braidotti (2013), se alude al reconocimiento de rasgos del humanismo compensatorio, vinculados a la propuesta de una relacionalidad compleja y éticamente problemática, que bien pudiera acotarse a la revisión de prácticas específicas del bioarte, mientras busca figurar en las disputas por la responsabilidad interespecie desde las múltiples formas de figurar devenires posantropocéntricos.

En la revisión de obras y artistas latinoamericanos explorando figuraciones del paisaje postnatural desde diálogos con el arte ecológico y el bioarte en décadas atrás, Jens Andermann (2018b) recuerda del trabajo de Luis Fernando Benedit¹⁸ en 1968, en la muestra organizada en la Galería Rubbers de Buenos Aires, con el título: *Microzoo*. Exposición constituida por una serie de hábitats artificiales para seres orgánicos, como hormigueros en vidrio plexi, receptáculos diversos para lagartos, peces y tortugas, así como pequeños viveros para vegetales en distintos estados de germinación. La disposición de comida y la administración de la luz, condicionaba el comportamiento impuesto a plantas y animales en condiciones de naturaleza artificial, “mientras su aprendizaje¹⁹ podía observarse en vivo por los visitantes”. (Andermann, 2018b: 463). La propuesta de esta obra abría el diálogo con la exposición de *Biotrón*, en 1970,

¹⁸ Luis Fernando Benedit fue un diseñador, pintor, artista plástico y arquitecto argentino, con amplia influencia en las discusiones del arte conceptual en este país, durante la segunda mitad del Siglo XX. La relación de Benedit con la arquitectura, sin duda incidió en la imaginación de su obra posterior (Rizzo en Andermann, 2018b: 463). Aunque la mayor parte de su trayectoria acontecería en Buenos Aires, Benedit vivió en Madrid de 1963 a 1966, donde participó en distintas exposiciones y en 1967 se traslada a vivir a Roma, becado para estudiar arquitectura paisajística. Su vinculación con Europa en este proceso formativo pareciera reflejar el eco de algunas de sus discusiones posteriores.

Aunque exploró en la pintura, a partir de 1968, su obra plástica participa de la exploración con la apropiación de materiales y técnicas de la biología. Entre sus obras destacan: *Arte y cibernética* (1969), *Biotrón* (1970), *Arte de sistemas / Laberinto invisible* (1971), *Fitotrón* (1972), entre otras. A partir de 1978 asume temáticas vinculadas a la identidad nacional, al campo y la relación con herramientas y animales en contextos agroganaderos de La Pampa; con el tiempo, su obra eventualmente continuaría diversificando su interés temático. Las obras de Benedit se expusieron en Sevilla, París, Colonia (Alemania), Londres, Stuttgart, Lisboa y países como Dinamarca, en Europa, así como en otras ciudades de Australia, Corea y Sudáfrica. (CVAA, 2021)

¹⁹ Desde otra imaginación o comprensión enmarcando el suceso descrito, el término “aprendizaje” de animales y plantas en estas condiciones, pudiera enunciarse no como el acto de un proceso educativo sino como un proceso biopolítico, impuesto, de adaptación a las condiciones administradas.

que se hizo pública en la Bienal de Venecia y luego en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. *Biotrón* se consolidó con la colaboración de científicos como Antonio Battro, José Núñez y Glusberg, y consistió en un dispositivo transparente de plexi y aluminio, que contenía en uno de los extremos un panel transparente con cuatro mil abejas vivas a las cuales, al interior del receptáculo, una “pradera artificial” con flores electrónicas segregando un néctar azucarado, proveía de nutrición. En el extremo opuesto del panel se abría una salida hacia el jardín, dejando así elegir a las abejas, entre salir a buscar alimento afuera o quedarse con su equivalente generado por medios artificiales al interior del dispositivo (Andermann, 2018b: 463). Para Andermann, las obras de Benedit anticiparon por décadas las preguntas que hoy en día sostienen, desde posturas políticas y estéticas respecto a los soportes de materiales y genéricos distintos, el bioarte y el arte ecológico.

“El efecto desconcertante, incluso revulsivo, que provocan esas obras tenía que ver, me parece, no sólo con la presencia de seres vivos en museos y galerías (en lugar de sus habituales sitios de residencia en el medio humano como laboratorios, jardines o zoológicos). Más bien, remite a la provocativa confusión y yuxtaposición entre géneros y formatos artísticos y científicos de abarcar y contener esas vidas. La oposición que le infunde a esa obra su tensión constitutiva no es así, o no es solamente, la de naturaleza y artificio; más bien es la que mide entre diferentes artificios y sus respectivos *efectos* de naturaleza. El *Biotrón* es quizás donde más claramente se percibe esa gradación del artificio: no se trata ahí, como afirma Carlos Espartaco [en Andermann, 2018b: 466], de hacer ‘fluctuar (las abejas) entre un medio natural (jardines) y otro artificial (biotrón)’, porque, desde luego, un jardín es un medio no menos artificial que una pradera electrónica, sólo que pertenece a otro *régimen* de administración de lo viviente. Es este **cambio de regímenes en la administración de lo viviente** el que representa la inquietud central de gran parte de la obra beneditiana. Más que de poner en escena el contraste o la continuidad entre naturaleza y artificio, se trata ahí de reflexionar sobre los sentidos de lo natural que arroja a un determinado orden artificial. **Entre al jardín-paisaje y la pradera electrónica, por ejemplo, pasamos de una relación mediada por la representación, la figuración del orden natural ‘revelado’ a través de su perfeccionamiento por el ingenio humano, a otra relación que podríamos llamar ‘bio-cibernética’** [Mitchell en Andermann, 2018b: 466], regida por **la sustitución de determinadas relaciones y funciones ‘naturales’ por sus equivalentes tecnocientíficos. La propia noción de ‘representación’ pasa así de la superficie visible a los procesos invisibles y dinámicos de la vida.** Vida y forma convergen en los hábitats de Benedit de una manera novedosa que difiere radicalmente de la tradición paisajista a la que estas mismas obras aluden de un modo irónico. A diferencia de los órdenes *in visu* e *in situ* del paisaje²⁰, la forma estética ya no goza, en los microzoos y laberintos, de

²⁰ Para Alain Roger la distinción entre paisaje *in visu* y paisaje *in situ*, con la que Andermann dialoga aquí, consiste en que el *paisaje in visu* es la forma indirecta de relación con lo natural, donde la dimensión estética se valora por la distancia mediando la mirada de lo natural, esta mirada estará condicionada por modelos de visión, esquemas de percepción y de deleite; mientras el *paisaje in situ* consiste en la forma directa de relación con lo natural,

autonomía alguna respecto de las materialidades y duraciones de lo viviente sino que converge con éstas en un mismo plano. La forma de las obras literalmente responde al uso que animales y plantas hacen del dispositivo (**la forma de la obra no es** ni el dispositivo ni la organicidad viviente de las plantas y los animales, sino **su punto de convergencia: una forma cyborg²¹**).” (Andermann, 2018b: 466)

Siguiendo a Andermann, el cambio en los regímenes de administración de lo viviente y el paso de la representación (de un orden natural figurado y “revelado”), a la sustitución de las funciones naturales por (asociaciones planteadas como) equivalentes tecnocientíficos desde relaciones bio-cibernéticas, dirige la atención hacia los lugares donde *vida y forma* convergen, es decir donde el dispositivo y la organicidad se administran en un punto de convergencia reconocido como una forma *cyborg* de devenir. “*La forma*” es ahí la de la convergencia.

GFP Bunny (2000), es el nombre de una de las obras más reconocidas de Eduardo Kac. Fue esta propuesta la que le otorgó un lugar en *L’art Biotech*, la primera exposición contemporánea ideantificada en el campo del Bioarte, a la que aludimos antes la descripción de Patricia Sollini (2003). La obra coloca al centro la imagen de una coneja fosforescente presentada por el artista como un “animal quimérico” (Kac, 2003), debido a la mutación sintética a la que fue expuesta con genes de una medusa, que agregaron una facultad biolumínica a su secuencia de ADN. La disputa que mediatizó el caso involucró al laboratorio francés, con el que Kac había colaborado, ante la negativa de esta instancia de entregar a la coneja intervenida como una mascota doméstica al artista. Ante la negativa del laboratorio, el artista lanzó la campaña: “Liberen a Alba”. La movilización implicó la multiplicación de la imagen en distintos medios, que iban desde los carteles a los avisos de diario en Internet, caracterizados por la figura de un “animal-cyborg” atrapado en el laboratorio genético; “imágenes que, como sugiere Kristen Philipkoski, probablemente correspondan a la fotografía de un conejo cualquiera, manipulada por Photoshop, antes que al conejo biolumínico ‘real’. Paradójicamente, como nota López del Rincón, ‘la obra más conocida [...] del bioarte sólo se conoce por la documentación que la sustituye’ (en Andermann, 2018b: 495).

cuando se inscribe el código artístico en la materialidad del lugar, en el terreno natural (Roger en Schoennenbeck, 2014: 106)

²¹ Criterio propio, en el uso de negritas e itálicas.

En otro ejemplo de la obra de Kac, *Rara Avis* (1996), que experimenta con tecnologías afectivas sobre la comunicación transespecie, se reconoce el posicionamiento de un guacamayo sintético, equipado con una cámara de video al interior de su cabeza móvil, que es introducido a un aviario de pinzones (pájaros cantores). Los visitantes a la exposición pueden manipular el cuerpo del “ave rara” (ave sintética) a través del uso de un casco de realidad virtual, que les permitía tener acceso a la imagen y con ello, a la simulación de una “visión emic” de la interacción del ave robótica con las otras aves, operación a la que también podían acceder los internautas, que accedieron a la instalación vía Internet (Andermann, 2018b: 495).

A través de esta última pieza de Eduardo Kac, *Rara Avis* (1996), que se suma a las propuestas de otras de sus obras como *GFP Bunny* (2000) y *Secrecy About Marvelous Discoveries* (2006), que consistió en una serie de pinturas o cuadros-ambientes “pintados” con microorganismos transgénicos, cuyas adaptaciones a las condiciones medioambientales, hacen que se trate de “pinturas que siguen pintándose a sí mismas” (Tmasula en Andermann, 2018b: 496), Jens Andermann identificó la disputa plástica del bioarte en su paso de la representación a la encarnación, cuyo paso pareciera haberse cerrado. Cuando desde estas propuestas, se muestra la insistente inquietud de acortar la distancia entre artificio y experiencia viva, a través de ensamblajes entre lo mecánico, lo orgánico, el control computacional y la intervención de lo viviente a nivel de su inepción (la modificación genética), pareciera que se trata de constituir lo que fuera alguna vez el quiebre del arte visual occidental que distinguió entre forma y materia, entre experiencia física y falta de identidad del conocimiento sensible del mundo. Los “cuadros” de *Secrecy About Marvelous Discoveries*, por ejemplo, siguiendo a Andermann, suponen confluir imagen y sustancia. “Pero al mismo tiempo, la propuesta de experimentar ‘estéticamente’ estas estructuras –como pinturas y no apenas como moho cubriendo aleatoriamente una superficie– reintroduce de un modo performático estas oposiciones fundamentales y, con ellas, el debate ético sobre nuestra responsabilidad hacia una ‘obra de la naturaleza’ a la que atribuimos o sobre la que proyectamos, una determinada voluntad de orden” (Andermann, 2018b: 496).

La recuperación de la voluntad de orden, las relaciones entre artificio y experiencia, materialidad y ensamblajes de lo viviente intervenido, cruzados con relación a los marcos de su representación desde las imágenes que constituyen su registro, son elementos que parecieran apuntar a que es esta documentación la que les sustituye. Sin embargo, estos criterios todavía se complejizan más en una aproximación al análisis cultural del bioarte y de sus mecanismos, cuando consideramos posicionamientos como los de Katherine Hayles. Para Hayles, las intervenciones bioartísticas de Kac en las prácticas de la ingeniería genética (como en el caso de *GFP Bunny* y otras intervenciones) “no hacen más que movilizar la ambigüedad inherente en cualquier práctica estética, exponiendo y dramatizando las tensiones del soporte en que se asientan, antes que tomando parte ‘a favor’ o ‘en contra’: así, sugiere, ‘la noción de que la carne pueda ser reducida a data es simultáneamente criticada y reinscrita’ por las instalaciones bioartísticas” (Hayles en Andermann, 2018b: 495).

Entonces, las reflexiones de Andermann resultan pertinentes para este estudio, cuando identifica, en el tránsito del paisaje *in visu* al paisaje *in situ* y, posteriormente, al carácter *cyborg* o biomedial, tres modalidades del bioarte, que resuenan en una reconfiguración de las técnicas de poder, que también reconocerá en Foucault en las lecciones del Colegio de Francia en la década de los años setenta. La entonces emergencia de una biopolítica moderna, asociada a las formas legales y disciplinarias configurando estrategias de gubernamentalidad dispuestas en la naturaleza como campo de despliegue de tecnologías de lo vivo y administración de lo viviente, donde ciencia y arte participan en constelaciones variables, se trata de un tema que por los mismos años estaba siendo reconocido por la dimensión histórica recuperada en los hábitats de Bénédict, a través de la invocación y sustitución del paisaje *in visu* e *in situ* (Andermann, 2018b: 470). Ejemplos son las obras de Bénédict sobre La Pampa argentina, como *Furnarius Rufus* (1976), *Proyecto de huevos* (1976) o *Campo* (1978), donde a través de la organización de lo que Andermann denominará “un museo biopolítico pampeano”, el artista trabaja con un ejercicio de documentación-muestrario del ensamblaje humano-animal de una estructura productiva rural mediada por la tecnología. Con cuadros, fotografías y otros objetos, como envases de vidrio, madera, objetos modelados en resina, sombreros, bastos, estribos, bozales, tijeras para castrar, la imagen de un toro muerto junto a pastillas para la inseminación artificial,

en las que fue conservado su semen congelado, se analiza estéticamente un régimen rural de vida animal-humana como ensamblaje “desensamblado y re-ensamblado” desde otra tecnología de ordenamiento y administración de lo viviente. Otro ejemplo, ahora en la producción pictórica de Benedit del paisaje pampeano en la década de los ochenta, es la colección de carbonillas y dibujos a lápiz, *Del viaje del Beagle* (1987), donde se somete a un análisis similar de desensamblado y re-ensamblado, sobre la expedición patagónica de Fitz Roy y Darwin, entre 1831 y 1836. De acuerdo con el artista, esta habría sido la “primera descripción científica y realista del país’ [Argentina], revelando dimensiones de la realidad física desconocidas por los pintores criollos, ‘que describían los usos y costumbres’.” (Rizzo en Andermann, 2018b: 470). En la reflexión sobre esos registros, Benedit identificó previas figuraciones de yuxtaposición y convergencia entre arte y ciencia, con respecto a la administración de lo viviente y la producción de una naturaleza que resultaba de los efectos de aquellas constelaciones. De acuerdo con Andermann, dicha investigación de Benedit deviene en la progresión de tres momentos (del hábitat para seres vivos pasa a la convergencia entre el taller artístico y el laboratorio del científico, para de ahí pasar al “museo naturalista”, y luego al paisaje del pintor costumbrista y del naturalista viajero), resonando así con la tríada de las modernas constelaciones de poder, posicionadas por la arqueología foucaultiana, entre las que destacan: soberanía, disciplinariedad y gubernamentalidad.

Para Andermann (2018b: 470), Benedit se adelantó al recuperar las tendencias que hoy son retomadas por el bioarte, con respecto al lugar central de los regímenes modernos de “ambientación” –de captura, almacenaje, ordenamiento, experimentación y transformación de lo viviente– vinculados a la relación entre la figura del artista y el científico.

A partir del trabajo precursor de Benedit, Andermann (2018b: 476) entonces reconocerá, a su vez, tres modalidades del bioarte, que funcionan para el análisis que se emprende, a través de este proyecto de investigación. Las modalidades las explica así:

- a. [Modalidad a partir de la naturaleza *in visu*].- Como sucedía en las series de la colección *Del viaje del Beagle* y las recreaciones de pintores viajeros criollos por Luis Fernando Bénédict, se trata de la modalidad del viaje-exploración con su producción de imágenes de la lejanía y el régimen de la naturaleza *in visu*, que actualmente es movilizado en las formas de: ciertos tipos de *performance* (corporal y espacial), del registro en fotografía o video, y de prácticas de trabajo de campo o investigación artística, que se relacionan con la botánica, la arqueología, paleontología, geología, y otras disciplinas.
- b. [Modalidad a partir de la naturaleza *in situ*]. Modalidad que se superpone a la anterior, desde la naturaleza *in situ* y consiste –como sucedía en la tradición artística y científica del Renacimiento– con las formas del trabajo de campo, formas de mostración y materialización de evidencias, propias del quehacer científico, que ahora se suman al muestrario de objetos, el museo, el jardín y las formas de desafiar, a partir de la inestabilidad (del carácter híbrido o literalmente inespecífico) el material de soporte.
- c. [Modalidad a partir de la naturaleza *in vitro*]. La tercera modalidad implica la “invasión o intervención del laboratorio” por parte del arte biomedial. Se trata de un bioarte plegado a la producción biocibernética, de “ensamblajes y agenciamiento entre organicidad viviente y artificio bioquímico, computacional y mecánico” (Andermann, 2018b: 476). Se trata de una naturaleza que ya no puede concebirse como materialidad inerte, sometida al juicio de la razón y los sentidos, siendo capaz de identificar sus límites (como lo esperaría la tradición de la modernidad occidental), sino de una naturaleza “que se ha vuelto computable en sus propios procesos” (Andermann, 2018b: 495).

El bioarte, para Andermann, consistirá entonces en la emergencia de la práctica ensayística que emerge ante el horizonte posthumano del Antropoceno, dispuesta en estas tres modalidades, en condiciones de “reproducción biocibernética”, montajes sobre medialidades híbridas (orgánicas, digitales y análogas: *hard*, *soft* y *wetware*²²), y prácticas de desensamblaje y re-ensamblaje de géneros, procedimientos y regímenes de captura, administración e

²² Término empleado para describir elementos equivalentes al hardware y software en computación, pero aplicados a formas de vida biológicas, con referencia al sistema nervioso central. (Collins, 2021)

intervención de lo viviente, a los que se les adjudica un carácter de inespecificación (Andermann, 2018b: 476):

“Esto es, ellos [régimenes y procedimientos del bioarte] exponen, cuestionan y subvierten tanto la especificidad de estos régimenes surgidos de la división (tardo)capitalista de trabajo, como también los nuevos discursos de la especie que estos emiten (y cuya maleabilidad ‘posthumanista’ no necesariamente implica, en todos los casos, una actitud crítica hacia la bioeconomía del capitalismo contemporáneo). Ensayística de la edad de la reproducción biocibernética, pues, cuya potencialidad crítica será tanto mayor cuanto más ella se pliega a los régimenes cuyos procedimientos usurpa, incorpora y reenactúa.” (Andermann, 2018b: 476).

1.2. Arte *Cyborg*

En *Simios, Cyborgs y Mujeres* (1991), Donna Haraway plantea las diferencias entre un abordaje reflexivo desde la blasfemia y desde la ironía, como formas distintas de colocar relaciones afectiva en el proceso del análisis, pero también como formas de lealtad específicas, vinculadas a las relaciones con la identificación o las contradicciones y sus tensiones. Por ejemplo, para ella, la blasfemia implica “tomarse las cosas” con bastante seriedad, proteger a una misma de la mayoría moral interna al grupo e insistir en la necesidad de una comunidad, mientras la ironía trata de las contradicciones que no se resuelven en totalidades mayores, ni dialécticamente, se trata de la tensión de sostener cosas incompatibles juntas, porque ambas o todas son necesarias y verdaderas. A diferencia de la blasfemia, la ironía se trata del humor y el juego serio, es tanto una estrategia retórica como un método político. Y para Haraway, en el centro de su fe irónica, y su blasfemia, se encuentra su reflexión por la imagen del *cyborg* (Haraway, 1991: 149); imagen cuya emergencia localizará desde la ruptura de tres límites fundamentales en la cultura científica de Occidente a finales del Siglo XX. Entre los límites identificados, destacan: (Haraway, 1991: 152-154)

- a) *La ruptura del límite entre el ser humano y el animal.* Ejemplo es la forma en que en los últimos años, cada vez son más y más las playas vírgenes que se han convertido en

centros de atracción turística. Otro ejemplo se reconoce en las opiniones que ya no creen necesaria la separación humano-animal, entre las que destacan algunas vertientes de la cultura feminista afirmando el placer de la conexión entre seres humanos y otros seres vivientes; o las movilizaciones por los derechos de los animales, que reconocen con claridad la actitud relacional entre cultura y naturaleza, que ha sostenido el sometimiento de la naturaleza por la cultura. Ejemplos que no dejan fuera el lugar de la biología y la teoría evolucionista de los últimos dos siglos, produciendo organismos modernos como objeto de conocimiento, reduciendo así la línea entre humanos y animales “a un rastro borroso de la lucha ideológica o las disputas profesionales entre la vida y las Ciencias Sociales” (Haraway, 1991: 152). Esto, sin contar los efectos ideológicos del determinismo biológico en la cultura científica para posicionar los significados de la animalidad humana. Así, para Haraway el *cyborg* emerge del mito desde el que el límite entre seres humanos y animales se transgrede, sugiriendo no una interpretación en la que el ser humano se aleja del resto de los seres vivientes, sino en la que “incómodamente” sugiere su convergencia con ellos. “La bestialidad tiene un nuevo estatus en este ciclo de intercambio matrimonial” (Haraway, 1991: 152).

- b) *La ruptura del límite entre el ser humano-animal (organismo) y la máquina.* El espectro del fantasma o el espíritu en las máquinas pre-cibernéticas, de acuerdo con Haraway, solía ser una constante que coincidió con las concepciones dualistas entre el materialismo y el idealismo, heredadas de la dialéctica hegeliana (moderna) con sus concepciones sobre la Historia o ‘el Espíritu’, según decidiera llamarse. Sin embargo, las máquinas de entonces no respondían a la autonomía del diseño propio o del movimiento propio, “no eran un autor en sí mismas, sino sólo una caricatura del sueño masculinista reproductivo” (Haraway, 1991: 152), pero en la actualidad (en algunos territorios), el escenario es distinto. Las máquinas de finales del Siglo XX han planteado una relación completamente ambigua sobre las diferencias entre lo natural y lo artificial, el cuerpo y la mente, el desarrollo autónomo y el diseño externo, y una serie de otras distinciones que suelen emplearse a organismos y máquinas.

“El determinismo tecnológico es sólo un espacio ideológico abierto por las reconfiguraciones de la máquina y el organismo como textos codificados a través de los cuales nos comprometemos en el juego de escribir y leer [interpretar] el mundo. El giro discursivo de la teoría postestructuralista y postmoderna ha sido condenado por marxistas y feministas socialistas por su indiferencia utópica ante las relaciones vividas de dominación, que fundamentan el juego de la arbitrariedad de la lectura [o la interpretación]. Es cierto que las estrategias postmodernas, como mi mito *cyborg*, subvierten las totalidades orgánicas (por ejemplo, el poema, la cultura primitiva, el organismo biológico). Es decir, la certidumbre sobre aquello que se considera naturaleza –fuente de conocimiento y promesa de inocencia– es desestabilizada, probablemente, de forma fatal. La trascendente autoridad de la interpretación se pierde y con ella la ontología fundamentalista de la epistemología occidental. Pero la alternativa no es el cinismo o la falta de fe, sino una versión de existencia abstracta, como los relatos del determinismo tecnológico destruyendo al ‘hombre’ por la ‘máquina’ o la ‘acción política significativa’ por el ‘texto’. ¿Quiénes serán los *cyborgs*?, es una pregunta radical; las respuestas son una cuestión de supervivencia. Tanto los chimpancés como los artefactos tienen política, ¿entonces por qué nosotros²³ no deberíamos [tener política] (de Waal, 1982; Winner, 1980)?” (Haraway, 1991: 153)²⁴.

- c) *La tercera distinción se deriva de la segunda ruptura y responde al límite impreciso entre lo físico y lo no-físico.* Para Haraway, los dispositivos micro-electrónicos de las máquinas modernas suelen popularizarse de forma cada vez menos visible. La miniaturización ha modificado la experiencia del mecanismo, resultando en dinámicas de poder, que más allá de asociar lo pequeño, lo ligero y lo portable con lo estéticamente placentero, devienen peligros superiores. Un ejemplo de las enfermedades que pudieran ser evocadas por estas máquinas es la codificación minúscula de los cambios de un antígeno en el sistema inmune o el microchip (circuito integrado o chip de silicio) dispuesto como superficie para la escritura, grabado en escalas moleculares y distribuidas por el ruido atómico, última interferencia para las puntuaciones nucleares (Haraway, 1991: 153, 154). Mientras la escritura, el poder y la tecnología resultan antiguos acompañantes de las narrativas occidentales sobre el origen de la civilización,

²³ Para Donna Haraway, el término “nosotros” se asocia a una concepción que, en momentos, “nos” generaliza y “nos” piensa como *cyborgs*: “Nosotros somos quimeras [...] híbridos de máquinas y organismos; es decir, somos *cyborgs*” (Haraway, 1991: 150). En otros momentos del texto, el posicionamiento pareciera ser distinto, cuando se abren las preguntas: “¿Y quién cuenta como ‘nosotros’ en mi propia retórica? ¿Qué identidades están disponibles para fundamentar semejante mito político denominado ‘nosotros’, y que puede motivar el alistamiento en esta colectividad?” (Haraway, 1991: 155)

²⁴ Traducción propia.

la miniaturización se suma a “la dificultad de ver, política y materialmente”. Se trata de la conciencia o de su simulación, del ámbito de la confusión de los grandes límites.

Como en el caso del bioarte, las reflexiones de Haraway sobre la imagen del *cyborg* y las rupturas en la cultura científica occidental, que le anteceden, apuntan a una reconfiguración de relaciones y concepciones occidentales sobre lo natural, sobre sus límites, sobre los animales y los seres humanos inmersos en estos procesos de clasificación, así como las discusiones ontológicas, epistémicas y políticas, asociadas a las figuraciones de híbridos y quimeras. En el marco de su reflexión, el mito del *cyborg* trata de la transgresión de los límites y la potencia de las fusiones, pero también del peligro de las posibilidades que pudieran explorarse desde ideologías progresistas, donde el trabajo político es aún necesario (Haraway, 1991: 154). Este sería el caso de diversas apuestas transhumanistas que, desde la figura tecnocrática del *cyborg*, renuevan una concepción progresista y evolucionista en consolidación. “Ya sea que la perspectiva del mundo *cyborg* implique la imposición final de una estrategia de control global, o la abstracción final de un apocalipsis corporal en el nombre de la defensa, sumado a la apropiación final del cuerpo de las mujeres en una orgía bélica masculinista [...]” (Sofía en Haraway, 1991: 155); ya sean estas las concepciones o, por el contrario, se trate de la imaginación de Haraway, de la percepción de un mundo *cyborg* donde las realidades corporales y vividas socialmente se dispongan de manera en que la gente no tenga miedo de establecer otros vínculos de parentesco con animales y máquinas, ni temer a las identidades permanentemente parciales o los puntos de vista contradictorios. En cualquiera de estas aproximaciones, lo narrará Haraway, la tensión política será la de ser capaz de ver desde ambas perspectivas (aparentemente opuestas), al mismo tiempo, porque cada una revela dinámicas de dominación y posibilidades inimaginables: “La visión singular produce peores ilusiones que la doble visión” (Haraway, 1991: 154).

A partir de esta disputa, que se coloca en la línea de la apuesta por las posibilidades políticas de la ironía, Haraway recuperará el concepto de conciencia oposicional, desarrollado con anterioridad por Chela Sandoval, una de las teóricas representativas del feminismo de la diferencia, que recuperó las luchas de los feminismos chicanos, de las mujeres de color y

tercermundistas en Estados Unidos. Desde una propuesta que reconoce las redes de poder desde aquellos que se rehúsan a establecer membresías con las categorías sociales de sexo, clase o raza, la conciencia oposicional trata de los lugares contradictorios y de “los calendarios heterocrónicos”²⁵, y no de relativismos o pluralismos (Haraway, 1991: 155).

Una de las secuelas que Haraway identificará a partir de la ruptura de los esencialismos con la imagen del *cyborg* es la fractura de las identidades y la reflexividad política implicada con respecto a las exclusiones sociales; por ejemplo, tomando la categoría de *mujer*. Para Haraway, “no hay nada acerca de ‘ser mujer’ que una, *naturalmente* [esencialmente], a las mujeres. No existe si quiera ese estado de ‘ser mujer’; en sí misma, es una categoría compleja derivada de la construcción de discursos científicos controversiales y otras prácticas sociales” (Haraway, 1991: 155). La conciencia sobre el género, la clase social y la raza, para ella, no pueden facilitar la base para creer en la unidad esencial, por el contrario, son logros categóricos que se han forzado desde las terribles experiencias históricas de las realidades sociales del patriarcado, el colonialismo y el capitalismo. De ahí que la propuesta de Haraway, influenciada por Sandoval, sea la de atender a esta serie de aperturas y búsquedas infinitas desde la coalición de conciencia, que apueste más por una forma de reflexión sobre las adscripciones identitarias o el parentesco político, que sobre la idea de la identidad como esencia (Haraway, 1991: 155-156).

En *Metodología de los oprimidos*, Chela Sandoval (2000), dialogará con la clasificación (que describe como hegemónica) de Allison Jaggar, Elaine Showalter, Coppélia Kahn y Gayle Green, sobre la identificación de cuatro fases o etapas del feminismo hegemónico, entre las que se incluye al feminismo liberal, el marxista, el radical/cultural y el socialista. Sandoval identificará un quinto movimiento del feminismo, que incluye a los feminismos chicanos, de color y del tercer mundo en Estados Unidos, reflexiones que no fueron perspectivas integradas por la concepción hegemónica. De acuerdo con Jaggar, estos

²⁵ El término “heterocronía” refiere al criterio que contempla que un proceso de desarrollo en una especie sólo puede ser descrito como heterocrónico “en relación con el mismo proceso en otra especie, que opera con distintos tiempos de comienzo y fin, y/o a diferentes ritmos” (Química.es, 2021)

últimos feminismos carecían de un ejercicio de teorización suficiente, funcionando más bien, desde un gesto descriptivo, caracterizado por su tono amargo o indignado. Ante el posicionamiento anterior, Sandoval construye una crítica desde los feminismos tercermundistas en Estados Unidos y comparte una propuesta epistémica, teórico y metodológica a partir de lo que identifica como procesos de conciencias oposicionales. De esta manera, reconocerá cinco formas de conciencias oposicionales (la liberal, la marxista, la supremacista, la radical y la de la diferencia), que desde la perspectiva de la conciencia oposicional de la diferencia (correspondiente a la movilización de las feministas tercermundistas en Estados Unidos), no implica la exclusión del resto de conciencias oposicionales, sino el reconocimiento e integración de las mismas en los procesos políticos de resistencia, incorporados como tácticas, más que como estrategias. El aporte de esta concepción diferencial, defendiendo una relación no-textual con la verdad, sino interdependiente con el resto de las formas de conciencia, apunta hacia la concepción política del empleo de tácticas, así como la concepción de una subjetividad en proceso y mestiza, que deviene en constante movilidad y reformulación. Se trata de la recuperación de Sandoval de la atención a los procesos y las dinámicas de integración de múltiples conciencias oposicionales dedicadas a abrir (no a cerrar o constituir dicotomías universalizantes, esencializantes y excluyentes entre sí, como en el caso de los efectos heurísticos de la modernidad) el campo de lo posible y lo imaginable. La figura de la movilidad como posibilidad de reconocimiento entre sí, de distintas conciencias oposicionales, permite, para Sandoval, identificar nuevos espacios topográficos de producción de la diferencia, que implican la emergencia de correlaciones, intensidades, conjunciones y crisis variables, que apuntan a una multiplicidad de formas de agencia. Esta revisión política se complementa con algunas de las conclusiones de Sandoval en este texto (2000), que son:

- La conciencia diferencial oposicional identifica las expresiones oposicionales de poder como ilusiones consensuales.
- La forma del criticismo diferencial entiende en la resistencia organizada a partir de la igualdad de derechos, revolucionaria, supremacista o separatista (correspondiente a las

cuatro fases del feminismo antes aludidas), mecanismos de poder transformables en narrativas sociales diseñadas para intervenir la realidad por el bien de la justicia social.

- El manejo diferencial requiere una conciencia capaz de activar un nuevo espacio: el ciberespacio, donde los saltos transculturales, transgénero, transexuales y transnacionales, puedan tener lugar como estratagemas efectivos o tácticas de praxis oposicional.
- El modo diferencial de resistencia representa, para Sandoval, la nueva forma de conciencia histórica (en sentido diacrónico y sincrónico), pues es el producto de una serie de eventos recientes de descolonización histórica, que produce un nuevo momento histórico, “que escapa a los materiales de la ideología a la mano” (Sandoval, 2000: 62.2-62.4)

En la concepción de la imagen *cyborg* en Donna Haraway, resonarán entonces las reflexiones recién referidas por Chela Sandoval, cuando caracteriza esta imagen, como sigue:

“Un *cyborg* es un organismo cibernético, el híbrido de máquina y organismo, una criatura de la realidad social que también es una criatura de la ficción. La realidad social es la que se vive en las relaciones sociales, es nuestra construcción política más importante, una ficción que cambia el mundo [...] La libertad reside en la construcción de la conciencia, la imaginación aprehensiva, de la opresión y de las posibilidades. El *cyborg* es un asunto de ficción y experiencia vivida que cambia lo que se contempla como la experiencia de las mujeres a finales del Siglo XX. Esta es una lucha sobre la vida y la muerte, pero el límite entre la ciencia ficción y la realidad social es una ilusión óptica.

La ciencia ficción contemporánea está llena de *cyborgs* -criaturas que son, simultáneamente, animales y máquinas, que habitan mundos ambiguos entre lo material y lo creado. La medicina moderna está también llena de *cyborgs*, de ensamblajes entre organismos y máquinas, cada uno concebido por dispositivos codificados, en una intimidad y con un poder que no fue imaginado en la historia de la sexualidad [...] La réplica *cyborg* es desmontada de la reproducción orgánica. La producción moderna emerge como el sueño de una colonización *cyborg* del trabajo, un sueño que hace que la pesadilla del taylorismo parezca idílica. Y la guerra moderna es una orgía *cyborg*, codificada por C3I²⁶, un ítem de 84 mil millones de dólares en el presupuesto de defensa de Estados Unidos de 1984. Presento un argumento a favor del *cyborg* como una ficción que mapea nuestra realidad social y corporal, y como un recurso imaginativo que sugiere algunos acoplamientos fructíferos. La biopolítica de Michel Foucault es una premonición laxa de la política *cyborg*, un campo muy abierto.

A finales del Siglo XX, tiempo mítico, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados a partir de organismos y máquinas; somos *cyborgs*. El *cyborg* es nuestra ontología; nos da nuestra política. El *cyborg* es una imagen condensada tanto de la imaginación como de la realidad material, dos centros unidos que estructuran toda posibilidad de transformación

²⁶ Abreviación militar de: “*Command, Control, Communications & Intelligence*” (Free Dictionary, 2021)

histórica. En las tradiciones de la ciencia occidental y la política –la tradición del capitalismo racista y masculinista; la tradición del progreso; la tradición de la apropiación de la naturaleza como recurso para las producciones culturales; la tradición de reproducción del *self* desde los reflejos del *otro*– la relación entre organismo y máquina ha sido una guerra por las fronteras. Lo que está en juego en esta guerra fronteriza han sido los territorios de la producción, reproducción e imaginación [...]

El *cyborg* es una criatura en un mundo post-género [...] una ironía ‘final’ desde que el *cyborg* es también el terrible *telos* apocalíptico del creciente dominio de la individuación abstracta de Occidente, de un último *self* desatado de toda dependencia [...] El *cyborg* está resueltamente comprometido con la parcialidad, la ironía, la intimidad y la perversidad. Es oposicional, utópico [...] y ya no está estructurado por la polaridad de lo público y lo privado, el *cyborg* define una *polis* tecnológica basada, en parte, en una revolución de las relaciones sociales [...] La naturaleza y la cultura se reelaboran; una ya no puede recurrir a la apropiación o incorporación de la otra. Las relaciones dispuestas para constituir totalidades a partir de las partes, incluyendo aquellas de la polaridad y la dominación jerárquica, se problematizan en el mundo *cyborg* [...] El *cyborg* ya no sueña con la comunidad en el modelo de la familia orgánica [...] no está hecho de lodo y no puede soñar con volver a ser polvo [...] Los *cyborgs* no son reverentes, no recuerdan el cosmos. Son cautelosos con el holismo, pero requieren la conexión [...] El principal problema con los *cyborgs*, por supuesto, es que son la descendencia ilegítima del militarismo y el capitalismo patriarcal, sin mencionar el socialismo de estado. Pero la descendencia ilegítima a menudo es extremadamente infiel a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no les son esenciales.” (Haraway, 1991: 150-151)²⁷.

La importancia de detenernos en las revisiones de Haraway (1991) sobre las implicaciones derivadas de la imagen *cyborg* y la propuesta de identificación de espacios topográficos que atienden a procesos de reintegración y diferencia de las conciencias oposicionales en Sandoval (2000), remite al impacto que estas autoras y sus ideas han tenido en las exploraciones estéticas *cyborg* que se atenderán en este estudio, como medios de exploración sobre los límites y las tensiones políticas puestas en disputa con respecto a dicotomías específicas desplegadas en procesos de *reconfiguración* sobre las concepciones y las representaciones visuales de *lo natural* y *lo natural* siendo intervenido por articulaciones culturales entre arte, ciencia y tecnología.

Ahora, como brevemente se mencionó antes, las alusiones sobre la figura del *cyborg* como devenir, no necesariamente encuentran sus antecedentes, en todos los casos, en las reflexiones políticas de Haraway o Sandoval. El auge de posicionamientos transhumanistas en

²⁷ Traducción propia.

el marco de la Cuarta Revolución Industrial también ha sido un antecedente importante en sociedades altamente tecnificadas.

El movimiento transhumanista reconoce su referencia cercana al transhumanismo como actitud filosófica antropocéntrica, basada en el excepcionalismo, dispuesto en los escritos de Julian Huxley (1887-1975), biólogo evolucionista, hermano de Aldous Huxley. Para Julian Huxley, la responsabilidad del (*ser humano* acotado a la figura del) “Hombre” es ser un agente para el resto del mundo: “Es como si de pronto al Hombre se le asignara la dirección del mayor negocio de todos, el negocio de la evolución... Y lo que es más, no puede rechazar el trabajo [...] Necesitamos un nombre para esta nueva creencia. Quizá *transhumanismo* funcione; el hombre permaneciendo hombre, pero trascendiéndose a sí mismo, al identificar nuevas posibilidades de su naturaleza y para su naturaleza humana” (Huxley en Ferrando, 2019: 30). A diferencia de las reflexiones transhumanistas contemporáneas, que adjudican a este momento histórico un sentido humanitario de trascendencia que les permite acceder a la próxima etapa, en un sentido evolucionista, desde modificaciones que transforman a los seres humanos en especies distintas a través del avance de las tecnologías; la concepción del transhumanismo de Huxley defenderá la idea de que “el hombre permanece siendo hombre”, a pesar de trascenderse a sí mismo (Ferrando, 2019: 29-30). Francesca Ferrando (2019a) reconocerá en el posicionamiento antropocéntrico de Julian Huxley, un argumento que será fuertemente cuestionado por el Posthumanismo que, como corriente post-antropocéntrica del Antropoceno, critica los discursos que sostienen tendencias dualistas y privilegios antropocéntricos. Para Ferrando, “Posthumanismo y Transhumanismo compartirán un interés común en la tecnología, pero las formas que ellos reflejan en esta noción son divergentes” (Ferrando, 2019a: 30, 38).

Ahora, aunque las interpretaciones transhumanistas contemporáneas son diversas (transhumanismo libertario, democrático, extropianismo, y singularismo), estas suelen colocar su atención en la ciencia y la tecnología, y coincidir en la reformulación de lo humano, a través de la mejora humana con recursos científico-tecnológicos (Ferrando, 2019: 30). Desde estas interpretaciones, suele ser común que “el énfasis acrítico ante nociones como racionalidad,

progreso, y optimismo, sea de esperarse, puesto que el Transhumanismo no necesariamente reconoce las contribuciones filosóficas de la postmodernidad, sino que localiza sus orígenes en la ciencia y la tecnología, enraizándose filosóficamente en la Ilustración, por lo que no expropia el humanismo racional” (Ferrando, 2019: 32). La tecnología así deviene un proyecto jerárquico, organizado por el modelo de progreso y la concepción lineal del tiempo, que imagina un futuro cronológico sujeto a las intervenciones del cuerpo, a las alusiones a la libertad morfológica, la trascendencia tecnocéntrica de la biología y la tendencia a repensar *lo humano* a través de esta (Ferrando, 2019a: 35-38).

“La introducción de la tecnología no es meramente el asunto privado de una más de las innumerables especies de la Tierra. Es un evento esencial en la historia del planeta. La mayor creación de la evolución –la inteligencia humana– provee los medios para la próxima etapa de la evolución, que es la tecnología” –Ray Kurzweil, padre del movimiento transhumanista singularista, en *The Age of Spiritual Machines* (en Ferrando, 2019: 38).

“Cabe señalar un delicado equilibrio en el ecosistema, que continuamente insistimos en cambiar en nuestro propio detrimento. Así como el exterminio de una especie, eventualmente conducirá a efectos nefastos en otros sistemas biológicos, una vez que un estrato específico de la población realiza un *uplift* biológico²⁸, también habrá influencias inmediatas en otras criaturas. Una vez que una persona de cada cien mejore su configuración biológica, los virus interconectados y los microsistemas alineados comenzarán a adaptarse a esta nueva persona mejorada. En otras palabras, la evolución habilitada por la tecnología inadvertidamente conducirá a una evolución biológica de especies interconectadas [...]

Con toda probabilidad, no habrá ninguna fuerza capaz de detener a los individuos que aman la vida, para mejorar su existencia en este planeta, si tienen todos los medios y el conocimiento para hacerlo. Sin embargo, para prevenir la extinción masiva de las especies humanas no-modificadas y para evitar una posible rebelión de los *non-mods*²⁹, las mejoras transhumanistas deben ser cuidadosamente pensadas y ejecutadas de manera responsable, de forma que el objetivo principal sea evitar el deterioro del nivel de vida de cualquier humano no-modificado. Claramente, no se necesita pagar por la actualización biológica de otras 99 personas, si uno decide mejorarse, pero un transhumanista, bien puede considerar pagar una cuota prima para proteger el bienestar de las poblaciones potencialmente afectadas.” –Kate Levchuk, Fundadora de Transpire y futurista de *KateGoesTech* (Reino Unido), en “*How Transhumanism Will Get Us Through the Third Millenium*” (Levchuk, 2019).

²⁸ Término empleado en ciencia ficción para referir el acto de una civilización avanzada interviniendo en el desarrollo y “la mejora” de las capacidades de otras especies no-humanas (*Academic Dictionaries*, 2021).

²⁹ Los no-modificados. En algunos videojuegos (Ej. Minecraft), el término “*mod*” suele utilizarse para referir a los procesos de modificación, alteración de personajes o configuración de la mecánica del juego.

En el marco de algunas expresiones artísticas contemporáneas, las relaciones entre cuerpo y máquina han sido exploradas desde múltiples prácticas, mostrando mayor o menor afinidad con las imágenes del *cyborg* de Haraway, con las ideas transhumanistas o con las preguntas posicionadas por otras convergencias posthumanas.

2. Conclusiones

A través de las aproximaciones con las que el Bioarte y el Arte *Cyborg* movilizan los espacios de la imaginación, respecto a las configuraciones del cuerpo, del espacio, de la representación, de la integración de las diferencias, de la crítica al pensamiento dicotómico y esencialista moderno, y de los tránsitos entre lo natural y lo artificial, entre otras cosas; sus apuestas permiten situarnos en algunas de las complejidades derivadas de las disputas occidentales inmersas en la relación Hombre / Naturaleza. Y esta relación dicotómica específica (la de Hombre/Naturaleza), como lo hemos detallado en otros momentos del proyecto de investigación, remite al momento histórico en que, desde distintas latitudes, se sujeta a la imaginación crítica de una multiplicidad de elaboraciones, que reclaman la urgencia de pensar esta relación desde los alcances que la crisis climática global está implicando en tantos territorios. Me explico mejor.

Desde el supuesto que organiza las reflexiones de este proyecto de investigación, creo que han sido los efectos del desastre ambiental de los últimos años los que están exigiendo y provocando que, cada vez más, las formas de vinculación de ‘los seres humanos con la Naturaleza’ se problematice, en el marco de los modelos económicos capitalistas y neoliberales de relación.

Las aproximaciones a estas formas de las dinámicas de relación con ‘lo natural’ han tomado una gama de enfoques diversificados respecto a las formas de replantear esta categorización dicotómica. Algunas formas de la problematización se acotan a trabajos históricos, otras a trabajos epistémicos, a trabajos ambientalistas o a saberes posicionados desde las movilizaciones sociales. Prácticas artísticas también se insertan en estas elaboraciones, aunque no todas se acoten al posicionamiento de un sentido crítico oposicional o de resignificación de la relación dicotómica; hay piezas, por ejemplo, que mantienen un interés más próximo a la exploración, a la investigación, a compartir sus intuiciones y evocar desde ahí, etc., son muy diversos los motivos de la producción artística. En este escenario, epistémica y artísticamente, las prácticas del Bioarte y del Arte *Cyborg* se mantienen produciendo nuevas preguntas sobre las configuraciones de ‘lo natural’, ‘lo artificial’ y sus convergencias. Por este motivo, me parece importante recurrir a la imaginación de las configuraciones de la diferencia y la convergencia, desde este tipo de prácticas de creación e imaginación, situada en los escenarios de su producción.

El paso, como lo explicaba Andermann, de la valoración de la naturaleza a partir de su relación con la representación mimética envuelta, luego, en la crisis de la representación, como un proceso de constitución de sentidos en las artes (y no sólo ahí), que resuena con las prácticas de la modalidad de la naturaleza *in visu*, la modalidad de la naturaleza *in situ* y la modalidad de la naturaleza *in vitro*, como antecedentes directos del Bioarte, en este estudio, es clave. Y lo es así, por lo siguiente: Aunque los proyectos artísticos analizados se dedicaron a producir piezas efímeras de performance (modalidad de la naturaleza *in situ*, ejerciendo formas de mostración y materialización de evidencias), así como producciones de naturalezas biomediales y biocibernéticas (naturaleza *in vitro* presente en varias de las piezas que constituyeron los proyectos artísticos de *Trans*Plant*, en el caso de Quimera Rosa, y *Confrontando la Otredad Vegetal*, en el caso de Špela Petrič), los casos remiten a una producción de la naturaleza *in visu* (a una producción visual) narrando, desde la fotografía y el video, su ‘nuevo viaje de exploración’. Y, como se insistirá en distintos momentos de la tesis, las elaboraciones epistémicas (y en este caso, artísticas), dispuestas a partir de las formas de la visualidad en los viajes de exploración de la modernidad/colonialidad, tanto antes como

ahora, nos han enseñado el lugar de anclaje que cobra la imagen con respecto al espacio conquistado. El espacio conquistado aquí o el espacio en disputa, inmerso en este proceder, es el del espacio discursivo por definir *lo que significa* la ruptura de la dicotomía Hombre/naturaleza.

En los próximos capítulos me detengo a precisar algunas de las decisiones metodológicas de este trabajo, para pasar eventualmente al análisis de las posiciones y la materialización de las posiciones en la imagen por los proyectos artísticos de Quimera Rosa y Špela Petrič, para cerrar con un apartado de Conclusiones y algunos ejercicios vinculados a un Contrapunteo.

Capítulo 3:

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Este capítulo se detiene brevemente en discutir cuáles son los criterios de selección de las obras, los métodos y técnicas de recolección de datos, las herramientas analíticas y la disposición de los argumentos en los capítulos que detallan el análisis de los proyectos elegidos para el estudio.

1. Criterios de selección de las obras

En el contexto de esta aproximación, inicialmente, se trabajó en el registro y seguimiento a diecisiete proyectos artísticos tecnocientíficos que respondían a problematizar la relación ser humano – naturaleza en el contexto del Antropoceno, de la Sexta Extinción Masiva de las Especies y de la Cuarta Revolución Industrial, como referentes aludidos por discusiones posthumanas en términos de la crisis global. Las propuestas se caracterizaron por reflexionar sobre los límites de esa relación desde posicionamientos postantropocéntricos, transespecie, transhumanos y cyborg, situados en convergencias (europeas) posthumanas de discusión e imaginación. Desde el Arte Cyborg, el Arte de los Nuevos Medios o el Bioarte, las propuestas se caracterizaban también por el énfasis que el lugar de la imagen, la modificación corporal y la intervención del cuerpo y sus tejidos, tenía en sus procesos, así como por las formas en que la relación con las figuras de la hibridación y la convergencia cedían a los términos de devenir con el animal, las plantas, la máquina y la matriz, participando de sus configuraciones de problematización, empatía y relacionalidad postantropocéntrica.

Con justo sentido del tiempo que fue estipulado para terminar la investigación, las apreciaciones del Comité de tesis sugirieron la acotación de los proyectos contemplados para el estudio. Y aunque, para el momento de estos comentarios, el registro de los proyectos propuestos y su sistematización ya tenía trabajo adelantado, con ellos la decisión fue la de profundizar en un menor número de proyectos.

Las variantes en el contexto que ha albergado la producción de este texto, nos enfrenta sólo a la presentación por escrito del estudio, con detenimiento, de dos de los proyectos artísticos de investigación anteriormente propuestos. Estos casos, el de *Trans*Plant* por Quimera Rosa y *Confrontando la Otredad Vegetal* por Špela Petrič, se caracterizan, específicamente, por dialogar con el posthumanismo desde posiciones postantropocéntricas, críticas a las apuestas transhumanistas. Y a pesar de esta crítica, se mantienen todavía en el proceso de selección inicial de las obras.

En el contexto de la selección inicial del grupo de diecisiete proyectos, se construyó un balance con los festivales, galerías, exposiciones, universidades y países participantes, contemplando un criterio de 181 eventos vinculados a las piezas entonces analizadas. Este balance, sin embargo, tuvo que ser desplazado de la atención en la tesis porque no se acota, precisamente, a las piezas que finalmente se incluyeron en este texto. Sin embargo, la información se ha incluido en los Anexos porque aporta a reconocer una acentuación de las presentaciones posthumanistas y artistas tecnocientíficas en el contexto europeo de los últimos seis años, de 2015 a 2021.

En el marco de los eventos considerados, se identificó, por ejemplo, 1 exhibición en 2009, 1 en 2010, 3 en 2012 y 1 en 2013; pero a partir de 2015, la realización, presentación y difusión de las obras se multiplicó (al menos, en la selección elegida). En 2015, por ejemplo, se reconocieron 7 eventos organizados, en 2016 la cantidad se dispara a 31 exhibiciones, y mantiene un margen próximo en 2017 con 22; para 2018 la realización de exposiciones se describe con 40 eventos; en 2019 con 33, en 2020 (en el marco de la pandemia por COVID-

19) el número se mantiene en 21 exposiciones, muchas de las cuales transitaron al formato de presentación en línea; y en lo que va de 2021 (enero – agosto, aún en contexto pandémico) el registro se mantuvo con 9 exhibiciones. En algunos de los casos, el marco temporal se mantuvo por rangos anuales, por ejemplo, exposiciones de 2013 a 2014 o de 2020 a 2021; casos que, por esto, no se contemplaron en el conteo. Los detalles sobre los proyectos artísticos contemplados en este balance se especifican en la información que en los anexos ha sido dispuesta. Por el momento, estos datos sólo aportan a la imaginación de un contexto que está recuperando las discusiones de este estudio en espacios particulares de disputa.

En lo que corresponde a los trabajos finalmente contemplados en este texto, los proyectos de Quimera Rosa y Špela Petrič se remontan a una producción inicial de 2016 y 2015, respectivamente, con presentaciones de las obras que constituyen estos proyectos organizadas en los próximos años y hasta la fecha en espacios como la Galería Kapelica en Eslovenia, Transpalette Centro de Arte Contemporáneo en Francia; Etopía, Centro para el Arte y la Tecnología en España, HANGAR / Parque de Investigación Biomédica / DIYBio Barcelona / Pechblenda en Catalunya, entre otros espacios físicos y virtuales. Las propuestas de ambos proyectos, exploran prácticas bioartísticas, de modificación corporal, video-ensayo, instalación y performance.

2. Métodos y técnicas de recolección de los datos

La presente investigación se organizó desde un diseño flexible de investigación cualitativa, que incorporó herramientas del análisis audiovisual y la etnografía digital.

La recolección de los datos se realizó completamente en línea, desde el registro de presentación de los proyectos artísticos en conferencias, charlas, festivales, entrevistas (en video y podcasts), publicaciones, páginas web (de los proyectos y de festivales remitiendo a

los proyectos), así como otros estudios realizados sobre las obras elegidas. Los registros en audio y video se transcribieron y se sistematizaron. Se creó un archivo de imágenes, uno de registros en video y otro de documentos publicados, por obra. Se tomaron notas sobre la navegación en páginas web y en la observación de videos de terceros dispuestos en línea. Las notas también pasaron por un proceso de sistematización y clasificación, de acuerdo a los intereses del estudio.

Esta forma del registro se sumó a un ejercicio autoetnográfico de reflexión, que construyó un archivo de notas y audios con reflexiones emergentes, a lo largo del proyecto. Y aunque estas últimas, son discusiones que no alcanzaron a nombrarse abiertamente en este texto, otras formas de la reflexión sobre la relacionalidad sí se hicieron presentes, de forma situada, en el contexto de una problematización. Todavía busco la forma de hacerlas presente y no silencio.

Se consultaron fuentes primarias y secundarias. La mayor parte de estas fuentes se acotó a un contexto de publicación situado en los últimos diez años, en plataformas virtuales de difusión. En el marco de estas plataformas, se recopilaron libros, artículos, entrevistas publicadas e información dispuesta en diversas páginas web.

3. Herramientas analíticas

La propuesta de análisis de las obras recuperó cuatro criterios cartográficos de localización, propuestos por Rosi Braidotti (2020). Estos son criterios que, en ella, se dedican a atender las relaciones discursivas y materiales que están siendo dispuestas en un sentido materialmente incrustado, teóricamente orientado y políticamente informado. Para analizar estas relaciones, Braidotti propone:

- a) La atención a las relaciones discursivas y materiales.
- b) La atención a los monumentos y documentos.
- c) La atención a la responsabilidad asumida.
- d) La atención a las resistencias.

El análisis de estos criterios orientó el análisis de los proyectos artísticos, respecto a las formas enunciadas de sus posicionamientos y respecto a la materialización de estos posicionamientos en las imágenes producidas por una de sus piezas. De este modo, el análisis de los registros audiovisuales, que empleamos también para el análisis, aportó a construir los primeros dos ejes propuestos por Braidotti (la atención a las relaciones discursivas y materiales; y la atención a los monumentos y documentos producidos que, en este caso, remite a los registros audiovisuales de las piezas). Los dos últimos ejes (atender a la responsabilidad y las resistencias asumidas) se constituyeron a partir de la información recuperada por el resto de la etnografía digital.

En términos del análisis visual del video y las fotografías empleadas en las piezas elegidas, los criterios contemplados para la interpretación remiten a la propuesta de Gillian Rose (2001).

Análisis de fotografías y videos

En *Metodologías Visuales*, Gillian Rose (2001), agrupa las reflexiones recurrentes sobre el análisis visual en tres grupos o sitios: a) la imagen como sitio en sí misma, b) la producción de la imagen como sitio y c) la audiencia de la imagen. En cada sitio ella reconoce la articulación compleja de tres modalidades que aportan a comprender la imagen. Estas modalidades son la modalidad tecnológica, la modalidad compositiva y la modalidad social. Las tres modalidades se cruzan continuamente y escapan a la claridad de una distinción cerrada. Para Rose, su reconocimiento aporta al sentido práctico de un marco metodológico que permite contribuir a comprender críticamente las imágenes. En el caso de nuestro análisis

visual, el sitio de la audiencia no ha sido propiamente considerado, pero sí algunas técnicas del análisis visual propuesto por Rose, a través de las otras categorías.

En el caso de los videos, las herramientas del análisis visual recurren a las categorías de Gillian Rose y a las técnicas dispuestas en el contexto de la atención a los códigos del montaje, a partir de la propuesta al respecto de Francesco Casetti y Federico di Chio (1991).

Las herramientas consideradas para el análisis visual se organizan a partir de las propuestas antes definidas y han considerado algunos ajustes, pertinentes para los intereses de este estudio. Los criterios se detallan en las siguientes tablas y se definen brevemente a continuación.

<i>Herramientas para el análisis de fotografías</i>		
		<i>Técnica</i>
Atender a la modalidad tecnológica de la imagen	Desde el sitio de su producción	Definir estrategias o recursos de producción de la imagen identificados
	Desde el sitio de la imagen misma	Reconocer tecnologías empleadas para exhibir la imagen
Atender a la modalidad composicional de la imagen	Desde el sitio de su producción	Identificación de objetos en la imagen, reconocer las relaciones entre objetos, relaciones entre imagen y texto
	Desde el sitio de la imagen misma	Describir composición, plano, ángulo, encuadre, punto de vista (POV), iluminación, color, e identificar posicionamiento del cuerpo y prácticas corporales.
Atender a la modalidad social de la imagen	Desde el sitio de su producción	Reconocer cuándo se produce la imagen, para quién se produce la imagen y por qué se produce la imagen
		¿Cuáles son las adscripciones identitarias que están siendo movilizadas a partir de la imagen?
	Desde el sitio de la imagen, con particular atención al análisis discursivo de los efectos visuales	Identificar significados visuales aludidos, figuraciones recurrentes y asociaciones discursivas en posicionamiento

Tabla 2. Herramientas para el análisis crítico de fotografías. Elaboración propia.

Herramientas para el análisis de videos		
		Técnica de análisis
Atender a la modalidad tecnológica de la imagen	Desde el sitio de su producción	Definir estrategias o recursos de producción de la imagen identificados
	Desde el sitio de la imagen	Identificar tecnologías empleadas para reproducir y exhibir la imagen
Atender a la modalidad composicional de la imagen	Desde el sitio de su producción	Identificación de objetos en la imagen, reconocer las relaciones entre objetos, relaciones entre imagen y texto
	Desde el sitio de la imagen misma	Describir composición, plano, ángulo, encuadre, punto de vista (POV), iluminación, color, e identificar posicionamiento del cuerpo y prácticas corporales.
Atender a la modalidad social de la imagen	Desde el sitio de su producción	¿Cuáles son las adscripciones identitarias que están siendo movilizadas a partir de la imagen?
	Atender a los códigos del montaje	Asociaciones por identidad, por analogía/contraste, por proximidad, por transitividad y por acercamiento

Tabla 3. Herramientas para el análisis crítico de fotografías. Elaboración propia.

El análisis de la **modalidad tecnológica en el sitio de la producción**, siguiendo a Gillian Rose en el mismo texto, atiende a la revisión crítica de las tecnologías visuales³⁰, entre las que destacan los modos, estrategias y circunstancias en que la imagen es producida. La tecnología empleada en la producción de una imagen determina su forma, significado y efecto; de ahí que el análisis crítico implique su relación con la verdad (Rose, 2001: 17), a lo que sumo, su relación con el proceso de naturalización de lo capturado.

Por otra parte, el análisis de la *modalidad tecnológica en el sitio de la imagen* involucra sus componentes formales, algunos de los cuales son provocados, precisamente, por las tecnologías empleadas para crear, reproducir y exhibir la imagen.

Por **modalidad composicional en el sitio de producción** de la imagen entenderemos la disposición de los elementos que la componen, condicionando las formas en que la imagen es

³⁰ Entenderemos por *tecnología visual*, cualquier forma de aparato o soporte diseñado para ser visto o para mejorar la “visión natural” en cualquier formato, aquí se incluyen desde pinturas al óleo hasta imágenes de televisión o de Internet (Mirzoeff en Rose, 2001: 17).

percibida (Rose, 2001: 25). Se trata del sentido que algunos elementos de la imagen pueden tener a partir de la relación entre esta y su género, es decir, de la relación que la imagen tiene con otras imágenes, que suelen agruparse bajo el mismo tipo de elementos significantes. Por ejemplo, si hablamos de género fotográfico, podríamos distinguir entre estilos de fotografía como la fotografía documental, la foto callejera, de salón, de retrato, experimental, etc.

Por su parte, el análisis de la *modalidad composicional desde el sitio de la imagen misma*, refiere a los efectos derivados de los componentes formales que constituyen la imagen, así como la distribución espacial de cada uno de sus elementos (Rose, 2001: 24). Este tipo de modalidad puede generar efectos persuasivos en los observadores. Algunos de los elementos formales que constituyen la imagen, son la atención al plano, ángulo, encuadre, composición, punto de vista (POV, por sus siglas en inglés), iluminación y color, entre otros.

Por **modalidad social desde el sitio de la producción** en el análisis crítico de la imagen, Rose agrupa discusiones como la de David Harvey, sobre la posmodernidad y los procesos sujetos a la lógica cultural del capitalismo tardío, es decir, sobre los procesos económicos en los que la producción cultural se incrusta formando los imaginarios visuales. Mientras otras propuestas, han explorado la dependencia de la producción de las imágenes vinculada a un análisis más detallado de las industrias particulares que inciden en su producción visual. En este sentido, el trabajo de David Morley y Kevin Robins atiende, por ejemplo, a la forma en que las industrias audiovisuales de Europa están implicadas en las construcciones contemporáneas de la “europeidad”. Como en el caso de Harvey, estos autores, Morley y Robin, prestan atención a los aspectos económicos y culturales de prácticas culturales contemporáneas; sólo que a diferencia de Harvey, Morley y Robin no reducen los aspectos culturales a los económicos, puesto que confían en una aproximación metodológica más precisa, dedicada a prestar una atención detallada a las compañías y sus productos, así como a la comprensión de la industria como un todo (en Rose, 2001: 21). Rose explica cómo los debates entre estas aproximaciones aportan a la pregunta sobre el carácter social de la imagen, mientras se suman al tema de las identidades políticas y sociales movilizadas en el proceso de su producción, y a la disputa por la relevancia de las intenciones de quién produce la imagen.

Por un lado, la teoría del autor argumentará la importancia de la intencionalidad en lo que la imagen muestra, mientras a otras posiciones les parecerá irrelevante este criterio. La atención que esta crítica defiende se remonta a otras modalidades de la producción que inciden en el efecto que tiene la imagen. El argumento (Rose, 2001: 23), por ejemplo, es que en tanto que la imagen suele ser creada y apreciada con relación a otras imágenes, este contexto visual más amplio es el que eventualmente resulta significativo para lo que la imagen significa y lo que el/la/le artista imagina que está creando.

En términos de la *modalidad social desde el sitio de la imagen por sí misma*, reconocemos la dependencia de los componentes de la imagen a prácticas sociales, circunstancias económicas, respuestas emocionales vinculadas a los objetos de la imagen o su disposición, y formas de organización de la mirada (Rose, 001: 23-26).

Y en este último rubro, en este estudio, hemos incorporado la técnica de análisis propuesta por Casetti y Di Chio (1991) para abordar los códigos del montaje en el análisis fílmico. La vinculación de este recurso con el del análisis crítico fotográfico, que no contempla un proceso de montaje, entendido en términos fílmicos, resulta pertinente en el sentido de que coloca su atención en la forma de la organización de la narrativa visual desde las maneras en que grupos de asociaciones están siendo dispuestos en el discurso y en términos del posicionamiento significativo de la pieza.

Ahora, la *modalidad social desde el sitio de la audiencia* en Rose implicó también contemplar dos aspectos: las distintas prácticas sociales que estructuran la mirada de imágenes particulares en lugares particulares y las identidades sociales de aquellas personas que ejercen la mirada.

“Las imágenes visuales siempre se practican de formas particulares, y diferentes prácticas suelen ser asociadas con distintos tipos de imágenes y distingos tipos de espacios. El cine, el televisor en una sala de estar y el canvas en una galería de arte moderno no invitan a la misma

manera de ver. Y esto sucede porque, por decirlo así, una película de Hollywood, una telenovela y una pintura abstracta expresionista no comparten la misma composición, no dependen de las mismas tecnologías, ni son producidas de la misma manera. Las palomitas no suelen venderse en las galerías y las telenovelas no suelen verse de forma contemplativa, en aislamiento reverencial. Distintas maneras de relacionarnos con las imágenes visuales definen al cine y a la galería, como distintos tipos de espacios.” (Rose, 2001: 26).

Lo que sí no debemos dejar pasar entonces, es el carácter artístico de las obras que se incluyen como objeto de la representación visual de los materiales implicados en el presente trabajo. Siguiendo a Bourdieu y Darbel: “Consideradas como bienes simbólicos, las obras de arte existen sólo para aquellos con los medios para apropiarse de ellas, es decir, para descifrarlas.’ Para apreciar las obras de arte es necesario poder comprender o descifrar su estilo, de otra manera, significan poco para el espectador. Y son sólo las clases medias las que han sido educadas para ser competentes en descifrarlas” (en Rose, 2001: 28).

El elemento de clase, no sólo en las sensibilidades estéticas exploradas en las obras aludidas en este trabajo, sino en la propia mirada que se relaciona con estas mientras las coloca en relación, es un aspecto profundamente relevante cuando el contexto político que sostiene este tipo de producciones artísticas y reflexiones (artísticas o académicas, en mi caso) es el de la crítica por los efectos desastrosos de la modernidad consolidada en el proyecto del capitalismo tardío. La imaginación por las formas de la superación del postantropocentrismo y la empatía en el sentido de la producción de la obra de arte, cobra una relevancia particular al articular sus medios de posibilidad desde una perspectiva de clase social.

Para cerrar con las reflexiones de Gillian Rose, es importante destacar que cada una de las discusiones que ella agrupa en sitios y modalidades, es enmarcada en disputas críticas metodológicas. Para ella, son pocos los trabajos que se han apegado a la revisión de todos los criterios dispuestos en un solo ejercicio, lo que para la autora resulta un gesto de débil coherencia analítica. El texto aludido supone priorizar los sitios de aproximación al análisis de las imágenes, pues cada uno de los ámbitos discutidos implican reflexiones teóricas e implicaciones metodológicas diferenciadas (Rose, 2001:29). Esta anotación ha sido resuelta

en el proyecto de tesis desde un posicionamiento distinto, que apuesta por la multiplicación y la articulación de diversas formas del análisis. Y aunque las convergencias parezcan devenir complejas, es justo el proceso de su articulación y su incomodidad, lo que me interesó abrir, dialogar e interrogar críticamente, en el ejercicio de redacción del presente proyecto.

En el caso del proyecto, la atención se coloca en el cruce de medios y tecnologías de producción con los efectos dispuestos por la imagen, más que en atender al ámbito de las audiencias como sitio de especulación. De esta forma, las modalidades tecnológica, compositiva y social funcionan en articulación con sólo algunos de los aspectos de los sitios reconocidos por Rose. A este esfuerzo se suma la intención de atender a los vínculos de la imagen con las reflexiones posthumanas sobre las problematizaciones de la relacionalidad postantropocéntrica, la empatía y el devenir con otros, en el contexto de la crisis ambiental global.

Situarnos, en este marco, es también un esfuerzo recurrente desde el lugar en que asumimos la particularidad de la mirada que producimos, es decir, desde la mirada con la que nos acercamos a significar los trabajos seleccionados para el análisis, pues nuestra mirada, inevitablemente, ejerce también una función social, cultural e histórica específica. Y como Donna Haraway lo comparte, respecto a la forma patriarcal de ver que procura borrar la particularidad de su visualidad (en Rose, 2001: 22), gesto que desde luego intentamos evitar en este trabajo, coincidimos con ella en que la mirada que construye la reflexión no se borra, ni se maquilla, sino que se abre y se sostiene. Me parece importante pues, en este sentido, nombrar el efecto de distanciamiento o de proximidad con las obras, esto es, la asociación, la vinculación, la relación dispuesta con ellas y reconocida en ellas. La atención a la relacionalidad, como lo discutimos en el apartado teórico de este texto, cobra relevancia en los múltiples ámbitos de su aparición.

Siguiendo con las herramientas analíticas para videos, los criterios de Rose para la imagen se implementan y se suman a la técnica de Casetti y Di Chio (1991) para analizar los códigos del montaje.

Los **códigos de montaje** remiten a la puesta en serie de una multiplicidad de imágenes, regulada por la totalidad de los medios expresivos cinematográficos (la propuesta es desde el análisis fílmico). Estos códigos presiden la constitución de los nexos, la creación de vacíos e interrupciones, generando efectos de continuidad o discontinuidad en el *film* (Casetti y Di Chio, 1991: 104), no sólo acotados a los efectos de la mirada³¹.

De acuerdo a los autores, estos códigos pueden activarse en dos niveles distintos: el primero es “*dentro de las imágenes*”, actuando por simultaneidad, agregando y disponiendo elementos co-presentes (visuales, gráficos o sonoros) en la misma imagen; o “*entre imágenes*”, es decir, actuando por progresión, asociando y organizando elementos que forman parte de imágenes distintas y contiguas. Este segundo nivel suele denominarse: “montaje”. (Casetti y Di Chio, 1991: 105). El primero de estos niveles, lejos de la propuesta de los autores, es el que emplearemos en el contexto de la interpretación analítica de fotografías. Ambos niveles de análisis los emplearemos en el caso de los videos.

Los tipos de asociaciones en el montaje, reconocidas por Casetti y Di Chio (1991: 106-109), y recuperadas en este trabajo para futuras reflexiones, son:

- *Asociaciones por identidad.* Nexos que se verifican cada vez que un mismo elemento retorna de imagen en imagen. La relación puede referirse a elementos del contenido representado o a elementos del modo de representación. En el primer caso, se trata del nexo que se produce entre dos imágenes que se refieren a un mismo objeto, presentado de modo

³¹ En el caso de este criterio empleado para el análisis de las fotografías, la evocación al montaje, en nuestro estudio, ya ha sido definida con anterioridad y sí remite, en estos casos, solamente a los efectos de la mirada.

distinto; mientras en el segundo caso, se trata de la repetición del mismo esquema visual, es decir, el nexo entre dos imágenes que encuadran un mismo espacio, aún cuando en este se conservan objetos diferentes. El ejemplo verbal, facilitado por el texto, respecto al primer caso es cuando se dice: “Julio Verne” o “el autor de Viaje al Centro de la Tierra”. Ejemplos del segundo caso son las repeticiones de “idénticos” esquemas visuales, idénticas duraciones temporales, idénticas gradaciones luminosas o cromáticas, entre otras. (Casetti y Di Chio, 1991: 106).

- *Asociaciones por analogía y contraste.* “Nexos que se verifican cada vez que dos imágenes contiguas se repiten, respectivamente, elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos, y elementos marcadamente diferenciados pero cuya misma diferencia deviene fuente de correlación” (Casetti y Di Chio, 1990: 106). Los ejemplos para las asociaciones por analogía pueden ser las imágenes de dos hombres o de dos hombres jóvenes; mientras en el caso de las analogías por contraste, se puede tratar de dos hombres, uno rubio y uno moreno, un hombre alto y uno bajo. Rasgos comunes y contrapuestos pueden variar en complejidad de asociación.
- *Asociaciones por proximidad.* Nexo que ocurre cuando las imágenes distintas presentan elementos que se dan por contiguos. Este efecto de asociación puede ocurrir también en distintos niveles, como en el caso del encuadre (Ejemplo: La representación visual de dos personas conversando puede recurrir al caso de un registro campo/contracampo) o del montaje alternado (como en el caso de una escena de persecución en cine) (Casetti y Di Chio, 1991: 107).
- *Asociaciones por transitividad.* Nexo que se hace presente cuando la situación presentada en un encuadre encuentra su prolongación en el siguiente encuadre. Puede mostrarse una transitividad de un momento a otro de la misma situación o una transitividad de un elemento de una situación a un elemento de otra (Casetti y Di Chio, 1991: 108).

- *Asociaciones por acercamiento*. Nexos en el que se yuxtaponen dos imágenes sin conexión aparente, como en la unión de la última imagen de una secuencia con la primera imagen de otra, sin que se presenten elementos de unión. (Casetti y Di Chio, 1991: 109).

En el caso del análisis fotográfico, la recurrencia a este tipo de asociaciones se complementará con la información discursiva facilitada por otras modalidades de la información registrada, con respecto a la pieza y sus imágenes.

La atención al montaje será particularmente relevante en el análisis de los videos de este proyecto de tesis. El motivo de la decisión no es otro suponer que es el montaje el que nos permite detallar las formas de asociaciones discursivas dispuestas, a través de las plataformas audiovisuales que digitalmente nos son accesibles.

4. Distribución argumentativa en los capítulos de los devenires

La organización de los capítulos en los que se detalla el análisis de los proyectos artísticos en este estudio, como ya ha sido descrito, responde al interés por reconocer, con las propuestas de Braidotti y Rose, principalmente, las *posiciones* y la *materialización de las posiciones* en las imágenes que están siendo producidas como marco de exploraciones artísticas postantropocéntricas.

Se trata de posiciones que han sido situadas con relación a la crisis del Antropoceno que, desde posiciones estéticas con figuraciones de la convergencia, el devenir con otros y la hibridación, apuestan por cambios en las formas de relacionalidad del ser humano con otras especies y con la tecnología. Estas posiciones se colocan en marcos geopolíticos, históricos y culturales de herencias específicas que se activan en las formas dispuestas de la imaginación, con respecto a la disputa por los términos de la defensa de la empatía, una empatía que se asume necesaria (o no) para resarcir los alcances de la crisis. La disputa por la particularidad

de estos términos y la problematización de la crisis descrita en un contexto global interesa, precisamente, por las dimensiones en que el gesto de la empatía en estos escenarios se materializa a través de la mediación científica y técnica.

Para proceder con el análisis de los proyectos dedicados a destacar la relevancia de la Tierra, las plantas, los animales y las máquinas en este contexto, seguí la propuesta de Rosi Braidotti con relación a la elaboración de ejercicios capaces de situar o de trazar cartografías de discursos y prácticas, que atiendan a las relaciones de poder. En este sentido, y como ya se ha explicado, fue necesario atender a la responsabilidad asumida por los proyectos, a las resistencias posicionadas, las relaciones teóricamente orientadas, políticamente informadas y materialmente incrustadas, así como a la producción de monumentos y documentos en procesos de socialización. El interés de esta aproximación se recuperó en los próximos capítulos a partir de una organización argumentativa sujeta a tres apartados, denominados: *posiciones, materialización de las posiciones en la imagen, y consideraciones generales* dispuestas a partir del análisis, para cada uno de los proyectos artísticos estudiados. De aquí en adelante, cada caso se presenta en un capítulo distinto y lo hace siguiendo esta estructura.

El primero de los apartados, teniendo como referente la cartografía de Braidotti, se dedicó a reflexionar **las posiciones** dispuestas por el proyecto artístico en cuestión, con relación a: la recuperación de sus diálogos con las disputas posthumanistas, su posicionamiento con respecto al Antropoceno, las críticas postantropocéntricas, al pensamiento binario y la colonialidad, los referentes teóricos aludidos y las inclinaciones políticas enunciadas, así como los términos imaginados para las propuestas relacionales y las disposiciones empáticas orientadas a las producciones de la convergencia, la diferencia, las hibridaciones y el *devenir con* otros. Esta forma de la atención permitió aportar a la elaboración de una cartografía interesada en situar la responsabilidad asumida, las resistencias posicionadas y la atención a las relaciones de poder, desde posiciones teóricamente orientadas y políticamente informadas en los proyectos artísticos de investigación elegidos.

El segundo de los apartados contemplados para abordar cada una de las obras, siguiendo a Braidotti, fue el de la **materialización de las posiciones** que, en el caso de la tesis, se acotó al lugar que tienen las imágenes en este proceso de materialización. En este rubro se reflexionó sobre las materializaciones del devenir propuesto por cada proyecto, aludiendo, según fue el caso, a plantas, animales o máquinas. Aquí, se discutieron las relaciones materializadas por las obras en figuraciones de la hibridación, la quimera y las rupturas con los binarios; y desde herramientas como el análisis audiovisual, se abordaron las particularidades de la modalidad tecnológica, composicional y social de la imagen. Es decir, se abordaron los recursos de producción y las tecnologías de exhibición de la imagen, los recursos de construcción del espacio visual y las formas de la perspectiva producida, así como la discursividad de los efectos visuales empleados, los códigos de montaje y las figuraciones recurrentes en significados visuales aludidos y propuestos. El análisis de estas prácticas de materialización en la narración audiovisual, implicadas en procesos de socialización, permitió reconocer formas de atribución de sentido con respecto a los imaginarios híbridos de la figuración, la convergencia y el devenir con, que están siendo posicionados a través de las obras.

En el marco de las dimensiones ambientales de la crisis climática global y la disminución drástica de la biodiversidad, en los próximos capítulos se discutirá entonces el análisis de cada uno de los proyectos artísticos elegidos para este estudio. Los proyectos son: *Trans*Plant: Green is the New Red*, desarrollado por Quimera Rosa (Catalunya, 2016) y *Confronting Vegetal Otherness* de Špela Petrič (Eslovenia, 2015-2017).

Como veremos a lo largo de los próximos capítulos, las figuraciones del *devenir* en las obras, no se acota a un solo referente como la tierra o las plantas, los animales y las máquinas. El empleo de transiciones múltiples entre devenires es recurrente desde transiciones que no se limitan a uno u otro referente ontológico, sino a los medios de su relación, interacción, contacto y reconocimiento mutuo.

Eventualmente, las descripciones de los proyectos artísticos aludidos contribuirán a situar las dimensiones de estos matices de contacto, interacción y reconocimiento propuestos entre seres humanos y plantas, plantas y máquinas, seres humanos y máquinas, seres humanos y animales, y máquinas – animales – plantas – human*s.

5. Limitantes y consideraciones éticas del estudio

El programa de doctorado (agosto 2019 – agosto 2022), con una duración de tres años, se cruzó con el contexto de poco más de dos años de confinamiento (marzo 2020 – enero 2022) por COVID-19 que, en el caso personal de las circunstancias, se acotó a un proceso estricto de encierro. La investigación se realizó en un contexto individualizado, aislado y lleno de dificultades. Esto, desde luego se opuso a la afinidad personal por construir reflexiones y problematizaciones desde otros diálogos vividos y cotidianos de interacción, que apostaran por distintas formas de activar la atención sensible, las impresiones, las ideas compartidas, la escucha y la enunciación desde posiciones críticas colectivizadas.

La metodología solipsista y arbitraria que terminé reproduciendo, me incomodó hasta el final, porque la viví como una falta de congruencia ética y política. El tejido comunitario en esta reflexión estaba borrado desde su carácter dialógico y potencial, aun cuando en contextos paralelos, atendía a otra comunidad, más inmediata y familiar, respondiendo en términos del encierro.

Con el paso de la pandemia, el programa de posgrado sufrió recortes de presupuesto y con esto, las posibilidades de estancias, intercambios o apoyos para “trabajo de campo” se recortaron. Las clases transitaron a su modalidad virtual y la institución facilitó herramientas para hacer trabajo etnográfico digital. En este momento, a un año de avances (mayo de 2020), entre clases, el proyecto de investigación pasa por su primera reestructuración general, buscando adaptarse a las nuevas condiciones.

El siguiente semestre, cambian las condiciones financieras institucionales y se vuelven a ofrecer los apoyos, con un margen de pocos días para solicitarlos, condicionados a la pertinencia del proyecto, que ahora ya se había planteado en términos de una investigación en medios digitales. Haber aceptado el recurso aminorado y precipitado en este momento, habría implicado también asumir el riesgo de salud en momentos en los que la pandemia seguía multiplicando los decesos y en los que el regreso a casa, después de un periodo así, habría implicado al resto de los habitantes de este espacio.

Me mantuve con la nueva propuesta de investigación, que ahora atendía a los proyectos artísticos posthumanos con prácticas del Bioarte, los Nuevos Medios y el Arte Cyborg. Nada más lejano de lo que estaba viviendo. Durante todo el proceso, me sentí como una extraña atendiendo el tema. La propuesta se trabajó durante un año. Y ahí, el proyecto pasó, otra vez, por un cambio importante con el cambio de dirección (mayo 2021) que implicó la segunda gran reestructuración del proyecto, en términos del abordaje de las discusiones y la distribución argumentativa. En enero de este año (2022), a cuatro meses de cerrar, se defendió la candidatura y nuevos ajustes en las discusiones temáticas se acordaron, promoviendo un tercer cambio estructural en la distribución de los argumentos. A cuatro meses de esta experiencia, el presente texto resulta como el borrador de la versión final de la tesis.

El escrito se ha producido en el contexto de una serie de tensiones. Incomodidades con el tema de investigación en escenarios que percibo tan ajenos y, sin embargo, tan próximos en las discusiones abordadas³². Incomodidades que me posicionan resistiendo al eurocentrismo y dedicando todavía tanto a tiempo a seguirlo pensando, en un afán de colocar sus alcances biopolíticos y su disposición problemática, pero todavía sin procurar lo suficiente el gesto de abandonar sus preguntas y radicalizar estar en otros diálogos. Desde la incomodidad del clasismo y el privilegio que me permite acceder al idioma³³, a los términos, a la imaginación

³² En años previos, pasé por una formación colonial eurocentrada en Filosofía y Antropología.

³³ Gran parte de las fuentes citadas y consultadas en este documento se caracterizan por haber sido publicadas en inglés y haber pasado por un proceso de traducción propio.

conquistada de las aproximaciones de este estudio, desde un peso innecesario, que poco tiene que ver con otros modos de nombrar y defender la vida. La vida que en procesos cientificistas sigue siendo sujeta a ser objetivada. La paradoja de estar inmersa en procesos cientificistas del decir, insistiendo en evocar otras formas.

Las tensiones en las que se coloca este estudio implican un uso distinto de las voces. No sé si por la herencia colonial de ese imaginario de separar la vivencia (“los diarios”, nos decían en Antropología) entre aquello que se observa (“que está ahí”) y aquello que se piensa. Y reconocer que aunque esta división sea la de la ficción, este escrito ha tenido que dividirse así para existir. Y “las otras notas”, las que faltan en este texto a pesar de que en algunos estudios se incorporan con la categoría metodológica de una “auto-etnografía”, que albergan intuiciones que producen sensaciones, reflexiones respecto a lo que se vive, se estudia y se posiciona, se atorán entre las dificultades de mantener la linealidad, la claridad, la sencillez y la congruencia, como si el proceso vivido fuera efectivamente cartesiano.

La imposición de la forma en el decir, una incomodidad. Los términos de la academia que activamos, otra incomodidad. La imposibilidad de incluir una reflexión epistémica paralela al texto, una narrativa visual dialogando con el texto, una narrativa con hipervínculos abriendo el texto, y una reflexión vivida, relacional y situada de la reflexión, equiparada al proceso de escritura, fueron rasgos de las formas en que este proceso reflexivo estaba encontrando sus salidas, sus medios de evocar, de decir, de imaginar; pero esta apuesta tejida de las relaciones, que estaban siendo dispuestas, se atrapó en las formas estipuladas de organizar un argumento académico tradicional en los capítulos y los términos de la tesis. que finalmente han sido dispuestos en el presente texto. Y ahí, se colocó otra incomodidad. La tensión de estas incomodidades se filtra en las formas de la enunciación y el devenir de aquello que ha sido escrito, describiendo el proceso de la investigación.

Capítulo 4:
‘Devenir con’ en la perspectiva de QUIMERA ROSA

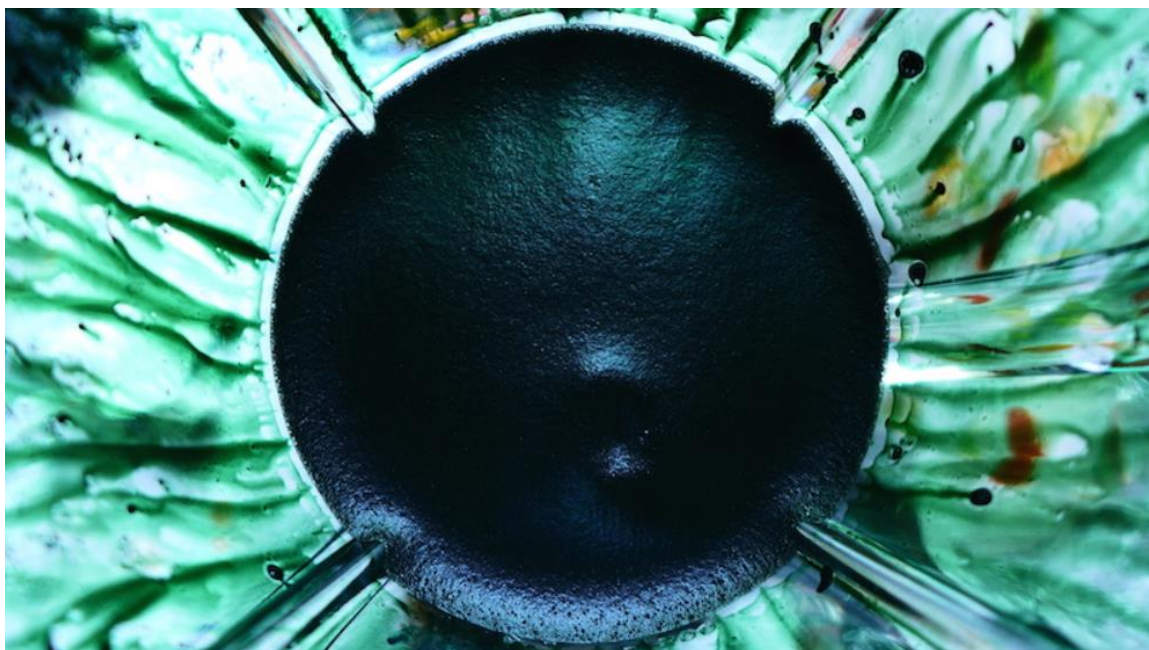


Imagen de Quimera Rosa, *Laboratorio Trans*Plant* (2016)

“Silencio.

Más silencio.

Silencio es el tiempo de la planta” — Kina (en Novella, 2019: 141)

Quimera Rosa, compuesta por Kina y Ce, es el nombre de una colectiva de origen catalán, que nace con el movimiento postporno transfeminista y postidentitario, como un laboratorio de experimentación que, a través del proyecto *Trans*Plant: Green is the New Red*, atiende a la hibridación. Con la descripción de Quimera Rosa (2020a) y Novella (2019), el laboratorio, que también se caracteriza por su trabajo de investigación sobre cuerpo, tecnología e identidades, se define como un movimiento que nace en Barcelona en 2008 y es nómada desde 2014. Su trabajo se caracteriza por articular arte, ciencia y tecnología en vinculación con la producción

de subjetividad; asimismo, se caracteriza por la organización de performances y proyectos interdisciplinarios de intervención corporal con dispositivos, experimentación con bio-hacking, proyectos libres de patentes, códigos privativos y trabajo colaborativo. Sus obras suelen ser proyectos presentados en calles, bares, universidades, centros de arte contemporáneo, galerías, salas de concierto, escuelas de arte, discotecas, museos, okupas, festivales y teatros.

1. Posiciones

1.1. *Diálogos del proyecto artístico con debates posthumanistas*

Entre los intereses que motivaron la recuperación del trabajo de Quimera Rosa en el presente estudio, destaca la atención de la colectiva por emplear figuraciones nómadas en sus prácticas y en su propia definición de estar en una “vida nomádica” (Quimera Rosa, 2014). Esto se une al interés por su atención a la mutación, al cuerpo, a los tránsitos de la identidad desde perspectivas trans (Quimera Rosa, 2020a) y al empleo de imágenes discursivas como: “*Empathy/Machine*” (Quimera Rosa, 2021b), “*Abrir el código*”, “*Abrir la identidad*”, “*Abrir la molécula*”, “*Abrir la píldora*”, y “*Abrir la semilla*” (Quimera Rosa, 2021a). la última serie de aperturas aludidas corresponde a las referencias implementadas por la colectiva con relación al proyecto *Trans*Plant*.

*Trans*Plant: Green is the New Red*³⁴ es la propuesta artística de Quimera Rosa, que se interesa por hacer posible un proceso de transición humano-planta mientras recupera la

³⁴ “*Green is the New Red*” pareciera ser una referencia directa al libro con el mismo nombre de Will Potter (en Jensen, 2011). Con relación a la “Marea Roja” o “Amenaza Roja”, términos vinculados al “*Red Scare*” en la historia anticomunista estadounidense, sujeta a las agendas políticas de represión dispuestas en nombre de la seguridad nacional. La alusión al “Miedo Rojo” en aquel libro es puesta en diálogo con el “Miedo Verde”, que alude a las movilizaciones ambientalistas y en favor de los derechos de los animales frente a la aceleración de la crisis ecológica. Potter destacará el paralelismo estratégico del uso del término, en ambos casos, por políticos y corporaciones para infundir miedo y silenciar las respuestas de las disidencias.

pregunta por la relacionalidad y la comunicación entre especies. Distanciándose de la apuesta antropocéntrica y destacando a la mediación tecnológica como una apuesta de hibridación con las plantas, la colectiva sostiene, a través del proyecto que la voluntad no es la de volverse más humanas, sino menos humanas: “No es realmente un deseo de convertirme en planta, sino de hibridar con las plantas, de *devenir con*” (Quimera Rosa, 2021a). La propuesta de este proyecto es la que discutiremos en el presente capítulo.

*“Trans*Plant: Green is the new Red (2016)*, es un proyecto transdisciplinar de hibridación planta/humano/animal/máquina que Quimera Rosa [inicia] en 2016 y [desarrolla] a lo largo de los próximos años. Es un proyecto de bio-arte basado en la auto-experimentación, un proceso que compromete un cuerpo en una transición *interbioformae*³⁵. *Trans*Plant* pone en diálogo disciplinas como el arte, la filosofía, la biología, ecología, física, botánica, medicina, enfermería, farmacología y electrónica. Mediante diversas prácticas de bio-hacking, se inscribe en los debates en curso sobre la noción de Antropoceno, desde una perspectiva no basada sobre ‘el excepcionalismo humano y el individualismo metodológico’ (Haraway), sino que aborda el mundo y sus habitantes como el producto de procesos *cyborg*, de *devenir con* (concepto de Vinciane Despret, retomado por Haraway), de simpoiesis³⁶. El desarrollo de este proyecto está basado en la interacción entre diferentes ejes destinados a producir cambios de subjetividad y deconstruir diferentes tipos de narrativas que presentan el cuerpo como una unidad. Estos ejes son por el momento: hibridación de sangre humana con clorofila, con un protocolo regular de inyecciones por intravenosa, traducción externa con tatuajes de clorofila, implantación de un chip electrónico RFID donde estarán almacenados los datos del proceso, presentando el cuerpo como una somateca, desarrollo y conexión al cuerpo de sensores propios a las plantas (nivel de acidez del entorno, frecuencias electro-magnéticas específicas...), *feed-back* con la actividad corporal, auto-experimentación médica sobre *condylomata acuminata*, y constitución de una base de datos pública *open-source* de los experimentos” (Quimera Rosa, 2020b).

En su página web, *Trans*plant* será presentado por Quimera Rosa (2020b) como un proyecto organizado por prácticas artísticas transdisciplinarias distintas que lo constituyen en conjunto y que van del performance a la instalación, el video, el bioarte y el biohacking. Las piezas que constituyen el proyecto se exhiben, virtualmente, a través una categorización organizada por la colectiva con las imágenes de la apertura del código, la identidad, la molécula y la píldora.

³⁵ Nota de Quimera Rosa al respecto: “Recurrimos a este neologismo (entre-diversas-formas-de-vida) para evitar expresiones como íter-especies o íter-reinos que solo retomarían taxonomías que precisamente pretendemos deconstruir” (Quimera Rosa, 2020b).

³⁶ Nota de Quimera Rosa al respecto: “Concepto utilizado por Donna Haraway en oposición al concepto de autopoiesis” (Quimera Rosa, 2020b).

Partes del proyecto Trans*Plant de Quimera Rosa		
Categoría	Título de la pieza / práctica / intervención	Modalidad de la práctica
<u>Abrir el código</u>	“Trans*Plant: Conectando con micorriza intranet” (2017). Intervención presentada en la exposición PostNaturaleza por Etopía Centro de Arte y Tecnología en Zaragoza, España.	Instalación interactiva
<u>Abrir la identidad</u>	“Implantación de chip” – “Ritual de cambio de nombre” (2016), en el marco de la exposición Entropía en Transpalette Smith Art Center (Bourges, Francia). “Instalación / Performance #1” (2016), en el marco de la exposición Entropía en Transpalette Smith Art Center (Bourges, Francia). “Trans*”, bienvenida a Kina. “Libro de piel”, tatuado a mano con tinta de clorofila, hecho de dibujos y textos que dejaron rastro de las prácticas de experimentación, procesos, recetas e ideas derivadas en el desarrollo del proyecto Trans*Plant. “Se trata de un libro vivo. Sus hojas, al estar hechas de piel bacteriana, necesitan cuidados y atenciones diarias (humectación y calor).” (Quimera Rosa, 2021) “Piel bacteriana – Bacteria Culture” (2016) (La Floresta, Catalunya). Cultivo de bacterias para hacer las hojas del libro de piel. “Tattoo Chlorophyll ink”. Se trata del preparado del tinte de clorofila no fotosintética.	Video-ensayo Performance Bioarte
<u>Abrir la molécula</u>	“May the chlorophyll be with/in you” (2017), Kapelica Gallery en Ljubljana, Eslovenia. Transfusión intravenosa de clorofila.	Performance
<u>Abrir la píldora</u>	“Mi enfermedad es una creación artística”, proyecto constituido por actividades como las siguientes: - Video-ensayo sobre este proyecto. - Performance y auto-experimentación médica sobre condilomas producidos por el Virus del Papiloma Humano. Performance presentado en la Universidad de California en Davis, Estados Unidos (2018). - Conversatorio: “VPH y cuerpos Trans*. Acercamientos no binarios al Virus del Papiloma”, CCCB en Barcelona (2017). - Fanzine: “Kit de replicación de Terapia Fotodinámica” (2017) con experimentos en curso y herramientas del proceso recuperado en la residencia en el laboratorio Prototyp_ome en Barcelona, para tratar condilomas de forma DIY/DIWO. - Grupo de trabajo con colectivos (2017), que vinculó a trabajadoras sexuales, personas LGTBIQ, migrantes indocumentados, científicos, personal de salud, poderes públicos y personas que pudieran estar expuestas al Virus del Papiloma Humano. - Taller: “Trans*Plant”, organizado en el contexto de la residencia en Prototyp_ome (2017) en Barcelona y en la Universidad de California en Davis en Estados Unidos (2018). - Residencia Prototyp_ome (2017), en el Departamento de Biología de la Infección del Parque Resercha Biomédica de Barcelona / DiyBio Barcelona.	Proyecto interdisciplinario: Investigación biomédica, bio-hacking y prácticas artísticas (Video-ensayo, performance y auto-experimentación médica; conversatorio, fanzine, grupo de trabajo, taller y residencia de investigación biomédica).

Tabla 4. Partes del proyecto Trans*Plant. Elaboración propia con información de Quimera Rosa (2020b).

Quimera Rosa (2017b) describe la propuesta de Trans*Plant como una referencia al manifiesto *cyborg* de Donna Haraway, y concretamente, a la figura de la quimera, propuesta como un híbrido para deconstruir los binomios del pensamiento occidental. Siguiendo esta disposición, la colectiva se dedica a trabajar los binomios hombre/mujer, homo/hetero, natural/artificial y humano/planta (Quimera Rosa, 2017b).

Un ejemplo que se une a las experimentaciones agrupadas en la intención de *Trans*Plant* es la instalación interactiva, titulada: *Conectando micorriza con intranet*. Este esfuerzo resulta de una residencia de tres meses en *Etopía*_, *Centro de Arte y Tecnología*, en el marco de la exhibición *Postnaturaleza* (2017b); donde, desde una aproximación inspirada en la ciencia ficción, la historia que acompaña la pieza se sitúa en 2026, imaginando un colapso ecológico, tecnológico y social. En un intento por conectar con las plantas, desde el establecimiento de una comunicación o una interacción, este proyecto enfrenta a biohackers y plantas, al público y a las plantas. En su fase inicial, durante la residencia artística de meses en *Etopía*_, el proyecto se dedicó a la creación de una micorriza, cuya base es la relación simbiótica entre raíces y hongos. Durante el momento de la instalación y exposición, el formato siguió el curso de la administración, apoyado en la asociación de la relación simbiótica de la micorriza con la relación simbiótica de las funciones de Internet en nuestras sociedades. En ambas relaciones (la de la micorriza y la de Internet), se envían y reciben señales, y en esta forma de relación se dispone también el esfuerzo humano por intentar conectar con la micorriza.

El ejemplo anterior y el resto de exploraciones artísticas enmarcadas en el proyecto *Trans*Plant*, coloca su atención en la producción de interacciones que exploran formas postantropocéntricas de relacionalidad con plantas, técnica y animales, así como formas de imaginación vinculadas a *devenir con* ellas en espacios híbridos y quiméricos. La producción de estos espacios coloca críticamente su atención en los binomios occidentales heredados, promoviendo la importancia del carácter procesual de las prácticas, del carácter contextual de las interacciones y de la multiplicidad de complejidades afrontadas en los cuestionamientos a la modernidad y sus consecuencias antropocéntricas.

1.2. *Inclinaciones políticas enunciadas. Críticas, referentes teóricos aludidos y posiciones con respecto al Antropoceno.*

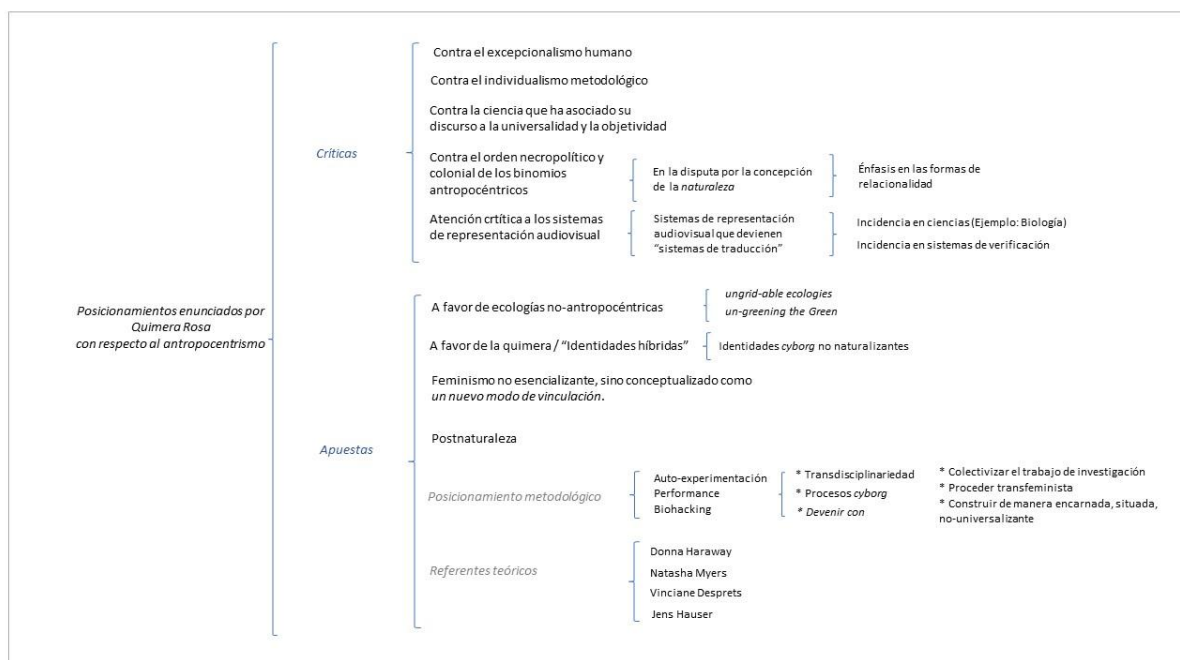
Iniciando en 2016, *Trans*Plant* emerge como un proyecto transdisciplinar, basado en sistemas vivos, en la auto-experimentación y la performatividad. Su proceder compromete directamente al cuerpo de las dos artistas que constituyen la colectiva, Kina y Ce, abriendo su intervención desde formatos varios con el objetivo de incidir en una transición humano-planta. Las disciplinas puestas en diálogo a través de las intervenciones que constituyen el proyecto, de acuerdo con Quimera Rosa (2018), son: arte, filosofía, biología, ecología, física, botánica, medicina, enfermería, farmacología y electrónica, articuladas en prácticas de *biohacking*. Como puede reconocerse, la mayoría de estas disciplinas suele asociarse a la práctica de ciencias que han incidido de forma importante en clasificaciones epistémicas que remiten a relaciones y formas específicas de producción y legitimación de saberes vinculados a la concepción de la *naturaleza* y la *naturaleza intervenida*.

La aproximación de *Trans*Plant* se inscribe en los debates sobre la noción del Antropoceno, situándose en una perspectiva epistémico-metodológica “que no se basa en el ‘excepcionalismo humano y el individualismo metodológico’, acusado por Donna Haraway, sino que aborda el mundo y sus habitantes como el producto de ‘procesos *cyborg*’, de ‘devenir con’ (Vinciane Desprets), de ‘simpoiesis’ (Haraway)” (Quimera Rosa, 2018: 180).

Este énfasis en las formas de relacionalidad apunta, en Quimera Rosa (2018), a uno de los mayores problemas de la ecología dominante, basada en la noción de *naturaleza*. Ecología que históricamente se consolidó como el medio que hizo posible “la separación entre seres humanos y el resto del universo”, estableciendo así una relación colonial de los seres humanos hacia el resto de las partes. La colectiva explica cómo el binomio cultura/naturaleza configuró una serie de otros binomios occidentales, como el de hombre/mujer, blanco/no-blanco, heterosexual/homosexual, ciencia/brujería, adultez/niñez, normalidad/anormalidad, etc. En esta disposición colonial de las relaciones, Quimera Rosa identificará cómo el segundo término

de cada uno de esos binomios ha sido asociado a la noción de *naturaleza* y ha sido sujeto a un régimen de violencia necropolítica ejercido por quienes constituyen la primera parte del binomio. Su propuesta tomará el curso de la reflexión sobre una ecología no-antropocéntrica que requiere pasar de identidades basadas en esencias a identidades basadas en relaciones, abogando así por figuraciones afines a la noción de “*ungrid-able ecologies*” de Natasha Myers o “*un-greening the Green*” de Jens Hauser.

El vínculo de Quimera Rosa con respecto a la ciencia como un ejercicio quimérico de reivindicación histórica, reconoce el momento en que estas figuraciones no se planteaban, precisamente, como disciplinas profesionalizantes o espacios excluyentes entre sí. Desde su propuesta, la convergencia entre estas disciplinas motiva el dinamismo de interrogantes ancladas a posicionamientos y métodos inmersos en las jerarquías dicotómicas de producción discursiva. Y algo similar sucede con la atención puesta al cuerpo y la performatividad de la vida de laboratorio que, como ellas lo reconocen, suele asociarse a nociones de objetividad y verdad puestas en disputa. No es coincidencia así, que el esfuerzo de su trabajo y el esfuerzo de este trabajo coincida, en momentos, en la atención a las formas de la representación visual de producciones discursivas específicas.



Mapa conceptual con algunas de las posiciones enunciadas por Quimera Rosa. Elaboración propia.

En el marco de su participación en la exhibición *Postnaturaleza* en Etopía_Centro de Arte y Tecnología, Quimera Rosa (2018) describirá su trabajo en *Trans*Plant* como aquel que se dedica a explorar cómo los sistemas de representación audiovisual (dibujo, fotografía, video, animación 3D, etc.) han incidido históricamente en modelar disciplinas (como la Biología), empleándose como “sistemas de verificación”. De ahí que sea tan necesario, para la colectiva, preguntarnos por los sistemas de traducción empleados para posicionar nociones como “vida”, “cuerpo”, “verdad”, “representación”, etc., así como experimentar con identidades híbridas, flexibles y cambiantes, desdibujando las fronteras entre los binomios: natural/artificial, normal/anormal, hombre/mujer, heterosexual/homosexual, humano/animal, cultura/naturaleza, blanco/no-blanco, y otros como arte/política, arte/tecnología, arte/ciencia y realidad/ficción.

La postura de Ce y Kina (integrantes de la colectiva), enunciada en el Instituto de Investigación Feminista de la Universidad de California Davis (Quimera Rosa, 2018c), destaca su interés transfeminista por deconstruir las relaciones heteropatriarcales heredadas, que han sido históricamente vinculadas a la orientación de dualismos equiparados, entre los que destacan las divisiones que arriba han sido mencionadas. Dicotomías que, desde su postura, constituyen la base del sistema político que “habitamos”, donde *la naturaleza* suele asociarse a lo no-humano y al segundo término de cada uno de esos binarios. Este proceder fue descrito en aquella ocasión como una práctica colonial de reflexión de *la naturaleza* como recurso, supuesto que permite reconocer en la división naturaleza/cultura a uno de los dualismos fundacionales del pensamiento occidental.

En este contexto, y debido a que el carácter patriarcal de la ciencia también ha asociado su discursividad a la universalidad y la objetividad, más que a la construcción histórica y localizada que implica un conocimiento corporeizado siendo situado, la colectiva defenderá las construcciones no-universalizantes que se hacen posibles desde el conocimiento encarnado, tomando una relación de contrapoder. La noción de *cyborg* aquí, para Quimera Rosa (2018c), es aquella que permitirá deconstruir el dualismo naturaleza-cultura.

El interés por hacer del cuerpo una plataforma de intervención pública con el fin de generar rupturas en la frontera entre lo público y lo privado, inspirándose en la noción desarrollada por Donna Haraway del *cyborg* como “quimera, como híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo” (Quimera Rosa, 2020a), se cruzará entonces con la apuesta de un quehacer transdisciplinario de prácticas productoras de identidades *cyborg*, no naturalizantes.

Así, las dimensiones de un proceder transfeminista, como se defiende por la colectiva (Quimera Rosa, 2018c), se une a la concepción de pensar a los seres humanos como sujetos transversales, atravesados por raza, clase, género sexo y otros parámetros. Atender a estas condiciones de transversalidad apunta hacia metodologías feministas de investigación, que la colectiva pretende recuperar. Y en este esfuerzo, el feminismo se conceptualiza más que “fijado a una identidad concreta, como la de la mujer” (Quimera Rosa, 2018c), como un nuevo modo de vinculación, caracterizado por establecer relaciones que no se fijan a concepciones esencializantes del sujeto, sino que se detiene en “trabajar en las fronteras”.

1.3.Posiciones empáticas: Propuestas relacionales y producciones de la convergencia

“Deleuze se distancia del énfasis en las identidades estables y fundacionales, mientras rechaza la noción de raíces -y matrices- para el Yo. Él también critica la idea de 'experiencia' como noción monolítica. El filósofo de la nomadología enfatiza, en cambio, al sujeto en términos de espacios de devenir, es decir de constante mutación. El *Ser* no permite ninguna mutación, ningún devenir creativo, ningún proceso; simplemente tiende a la autopreservación y a la obstinada afirmación de su propio narcisismo trascendental” (Braidotti en María F. Dolores, 2012)

María F. Dolores (recién aludida) es una artista nacida en Grecia que, en 2012, colaboró con Ce (de Argentina) y Kina (europea), artistas integrantes de Quimera Rosa. Esta colaboración

se concretó en un *Experimento con Kinina*³⁷ y un performance denominado *Akelarre Yaku*³⁸, como cierre de una residencia de 6 semanas en Cochabamba, Bolivia, en el marco del festival *Enredarte con NADA*. Este performance es el antecedente directo de la pieza que demandará nuestra atención en las próximas páginas: el video de *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre* de Quimera Rosa (2016).

Aquel performance se describió como un trabajo dedicado a “la interacción entre cuerpos, máquinas y ambientes, donde las artistas, cuyos cuerpos son modificados por distintos prostéticos, dibujan, entre sus relaciones, identidades híbridas que buscan escapar de una infinita lista de binomios: masculino/femenino, natural/artificial, humano/máquina, homosexual/heterosexual, arte/vida, ciencia/pre[seudo]-ciencia” (Quimera Rosa, 2012). Sumada a esta intención, el trabajo del *Experimento con Kinina* se dedicó a explorar las conexiones entre brujería, sanación y colonización, desde la investigación sobre la historia de la quinina en Bolivia, un calmante orgánico con propiedades analgésicas, contra la fiebre y la malaria.

La investigación (Quimera Rosa, 2012) recuperó cómo la Quinina, que proviene de la Quina (*Kina*, en quechua, corteza del Quino, árbol originario de los bosques de Ecuador, Bolivia y Perú), utilizada por sanadores tradicionales en periodos previos y posteriores a la colonización, se caracterizó por ser un remedio abortivo, contra la fiebre y los dolores

³⁷ Como se explicará más adelante, la *Kinina* o *Quinina* es un alcaloide natural, proveniente del árbol de la quina, que suele caracterizarse por contener propiedades analgésicas, contra la fiebre y la malaria.

³⁸ “La performance incluye rituales colectivos alrededor del agua y la quinina. Pero no se trataba de retomar estos conceptos y rituales desde una perspectiva ‘exótica’, sino de -reinterpretarlos para devolverlos cambiados por un proceso de remezcla. No era ejercicio de mimética (que sólo puede empobrecer lo imitado), sino de creación colectiva y de intercambio”. (Quimera Rosa, 2012).

“Principio de la pantera / Quimera Rosa: ‘El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno. La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su ‘evolución paralela’. Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre (y también un aspecto por el que los animales hacen rizoma, y los hombres, etc.)’ –“Principio de ruptura asignificante”, extracto de Mil Mesetas de Deleuze & Guattari (en Quimera Rosa, 2020a).

musculares. En 1559, este conocimiento es apropiado por los colonos españoles en la lógica del exterminio. En 1638, en Lima, ante la imposibilidad de los médicos europeos de curar la malaria, se registra el caso de la primera persona europea (la virreina de Perú) recuperada de malaria, luego del tratamiento con Kina. Enfermedad que, antes de la conquista, no era familiar a sanadores tradicionales de la región. A partir del referente de la Condesa de Chinchón, se incrementa la demanda de la kina en polvo y con ello, la sobreexplotación de la corteza del árbol hasta nuestros días.

De acuerdo a esta investigación (Quimera Rosa, 2012), hasta hace menos de un siglo, la Kina había sido el único tratamiento contra la malaria, una de las enfermedades que más ha impactado a la niñez en zonas de África. Hasta mitad del Siglo XIX la única fuente de Kina eran los bosques andinos. Cochabamba, Bolivia, se caracterizaba por ser una zona de crecimiento del árbol con una especie de la Quina descrita por tener el mayor porcentaje de Quinina. Actualmente es Zaire, el primer productor mundial de Quinina. Con la colonización de los saberes y las sustancias de América del Sur, se consolida la comercialización en metrópolis con ganancias para las coronas y posteriormente en ciudades con ganancias para las farmacéuticas, actividades sumadas al despojo, a la intensidad en la explotación de la tierra, al fomento del monocultivo, la alteración de los ecosistemas y el trabajo esclavizado. Condiciones que se reactivan en los mecanismos de colonización contemporánea, cuando los tratamientos derivados de la Kina “son todos bajo patentes de farmacéuticas occidentales”, cosechando grandes beneficios que países como Perú, Bolivia o Zaire, donde se origina(ba) el recurso, no conocen.

En el contexto del *Ritual de cambio de nombre* (2016), Kina es el nombre ahora asumido por una de las integrantes (mujer trans³⁹) de la colectiva Quimera Rosa.

“Para mí, ese es el trabajo sobre la hibridación: No es hacerme verde o devenir planta... Sino, ¿Cómo puedo, no tanto ‘ir hacia la planta’, sino cómo puedo generar más rupturas en ‘lo

³⁹ “Porque lo Trans es un proceso colectivo, donde todas nombramos, todas transitamos, todas mutamos” - Bienvenida a Kina (Quimera Rosa, 2020b)

humano’?” -Kina en el simposio *Devenir Planta*, organizado por la Escuela Normal Superior Jourdan, Francia, 9 de octubre de 2017 (*Arts & Science Chair* -Quimera Rosa, 2018)

“Esto de devenir planta tiene que ver más con una transformación de lo humano, no tanto un acercamiento a la planta, sino un ¿cómo la planta puede modificar mi humanidad?” -Ce en el simposio *Devenir Planta*, organizado por la Escuela Normal Superior Jourdan, Francia, 9 de octubre de 2017 (*Arts & Science Chair* -Quimera Rosa, 2018)

“Mi voluntad no es volverme más humana, sino menos humana. No es realmente un deseo de convertirme en planta, sino de hibridar con las plantas. De devenir con.” (Quimera Rosa, 2021a)

A partir de estas posiciones podemos reconocer cómo las formas de relacionalidad propuesta en la jerarquización de binomios, centrados en la figura del ser humano, busca romperse desde la imaginación de una convergencia devuelta en la figura de la hibridación, una hibridación entendida como proceso de *devenir con* las plantas, en el caso de la posición de la colectiva respecto al proyecto *Trans*Plant*.

El proceso de abandono de la figura de “humanidad”, vinculada al lugar de la humanidad en la relacionalidad de las jerarquías dicotómicas occidentales, destaca porque no sólo apuesta por modificar la forma de la relacionalidad o la conceptualización de las partes que participan de ella, sino que la apuesta por la ruptura apunta al abandono de la referencia categórica: “ser humano”. Una apuesta que puede problematizarse desde otras perspectivas críticas que también apuntan a cuestionar y transformar los privilegios antropocéntricos situados. Privilegios que han sido colocados en figuraciones específicas vinculadas al imaginario blanco, heteronormativo, masculino, occidental, inhibiendo, a grandes grupos de población, la posibilidad de acceder siquiera al privilegio que este proceso intenta acusar. Entonces, cuando se asume la crítica postantropocéntrica, ¿cuáles son los privilegios específicos que se denuncian? Porque asociar la categoría de “humanidad” a la serie de imaginarios dominantes que históricamente le han sido adjudicados, no necesariamente garantiza el reconocimiento del resto de la población que ha sido excluida de esa categoría. Y desaparecer la categoría de “humanidad”, pasando por alto el proceso de exclusión que le ha sido inherente, y colocando toda la atención, la confianza, en la clasificación relacional de las especies, que es especista y que también es relevante, pudiera sesgar las dimensiones de la

crítica, inhabilitando los logros que otras luchas de reivindicación política han logrado, en términos del reconocimiento de identidades políticas desplazadas colocadas como las/les/los sujetos políticos de sus luchas. Entonces, las adscripciones identitarias vinculadas a la categoría de “humanidad” que pretende abandonarse en el proyecto de Quimera Rosa, y el empleo específico del término, son aspectos que resultan relevantes para nuestro estudio, en términos del reconocimiento de las formas de problematización que están siendo posicionadas.

El tema de la colonialidad, abordado por la colectiva en el interés por el proceso de explotación de la kina y la posterior recuperación del nombre del árbol por Kina, integrante de Quimera Rosa, me parece un intento de reconocer la importancia de estas disputas. Sin embargo, el esfuerzo, aunque valioso y necesario, es complejo en términos de la valoración de sus alcances al respecto, pues, aunque instala rupturas en las preguntas que sugiere, integra prácticas que no escapan al proceder colonial de las formas de su relacionalidad. Más adelante volveremos a este punto.

Por el momento, basta sólo recuperar que la intención de Quimera Rosa de *devenir con* las plantas y devenir menos humanas, apunta en una dirección contra-colonial que busca escapar a la universalización, al reduccionismo dicotómico y al individualismo metodológico, en favor del reconocimiento del ser-con-otros no-humanos.

2. Materialización de las posiciones en la imagen

En continuación al cambio de nombre de Kina, una de las primeras producciones de Quimera Rosa en el marco de las hibridaciones del proyecto *Trans*Plant*, fue la pieza titulada: “*Implante de chip*”, presentada en el marco de las obras asociadas a la práctica de “abrir la identidad”. Esta pieza se presentó en la modalidad del video-ensayo e incorporó un texto

referido como “*Ritual de cambio de nombre*”. Y al interior del video, la pieza es también titulada: “8 B(e)i(a)T (s)”.

El video se dividió en dos partes: una narrativa audiovisual previa al momento del implante del chip en el cuerpo de Kina y una narrativa audiovisual, con formato distinto, vinculada al momento posterior al implante del chip. El texto “*Ritual de cambio de nombre*”, en la producción del video-ensayo, constituye la voz en off que guía la narrativa visual de la segunda parte, asociada al momento de la hibridación quimérica “consumada” entre ser humano y animal, ser humano y planta, a través la máquina, que en este caso remite a una tecnología NFCA⁴⁰ de reconocimiento del código asociado a la identidad y vinculado al chip, que ha sido implantado en el cuerpo de Kina.



Presentación del proyecto Trans*Plant de Quimera Rosa, fotografía de Amar belmabrouk (2017)⁴¹.

⁴⁰ Remite al tipo de tecnología específica, implementada en este proyecto.

⁴¹ Presentación del proyecto en Entropía (Transpalette, 2016). Una de las descripciones de la instalación detalla: “Bolsas de plástico llenas de clorofila, que el público podía ir bebiendo durante la performance. A un lado de la imagen, la piel bacteriana colgando y proyectada en ella, el código de apertura del chip implantado en la mano de una de nosotras, con moléculas de clorofila en vista microscópica [en la imagen proyectada].” (Belmabrouk en Parole de Queer, 2021).

El video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre* de Quimera Rosa, formó parte de la exhibición *Entropía* (08/10/2016 – 08/01/2017), organizada en *Transpalette Centro de Arte Contemporáneo* (Francia) en Bourges, Francia. La realización del video se remonta al 17 de agosto de 2016 en Barcelona, como parte de la instalación “Lab [Trans*Plant]”. La sede del proyecto evoca una dinámica historia de curadurías afines al trabajo biotecnológico. En aquella exposición, Quimera Rosa participó en el contexto de piezas como las de *SMITH Art Center* y *Art Orienté Objet*, en una instalación que contempló documentos de investigación, un tanque de cultura biológica, un kit de tatuaje, muestras de piel tatuada y de celulosa bacterial. La residencia que contemplaría también el proceso de implantación de un chip culminaría con el ritual de iniciación del cambio de nombre de Kina (Gaité, 2017).

En aquella ocasión, Quimera Rosa se definió como un laboratorio nómada y como un espacio de trabajo, más que como un dispositivo de exhibición. En este contexto, las imágenes por ellas propuestas en el video con semejante intencionalidad, parecieran cubrir entonces una doble función: como práctica en proceso y como exhibición inevitable.

En esa instalación, se explicó cómo *Trans*Plant* es un proyecto de código abierto transdisciplinario de bioarte y de “hibridación planta/humano/animal/máquina” ([Chardonnet](#), 2021), que intenta deconstruir las narrativas que presentan al cuerpo como una unidad desde varios ejes que, hasta entonces, eran:

“...hibridación de sangre humana con clorofila, con un protocolo regular de inyecciones por intravenosa, traducción externa con tatuajes de clorofila, implantación de un chip electrónico RFID donde estarán almacenados los datos del proceso y presentando el cuerpo como una somateca, desarrollo y conexión al cuerpo de sensores propios a las plantas (nivel de acidez del entorno, frecuencias electro-magnéticas específicas...) y *feed-back* con la actividad corporal, auto-experimentación médica sobre *condylomata acuminata*, constitución de una base de datos pública *open-source* de los experimentos” ([Chardonnet](#), 2021).

A partir de la exposición del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre* en Entropía, el acceso virtual al archivo, así como el acceso al resto de las exploraciones de *Trans*Plant* se mantiene de manera libre y pública. De este modo, los elementos de exhibición de la página web del proyecto y de las plataformas virtuales en que estas exhibiciones se han llevado a cabo, nos permiten reconocer también algunos de los recursos que inciden en la socialización de sus posturas sobre la hibridación inter-especie.

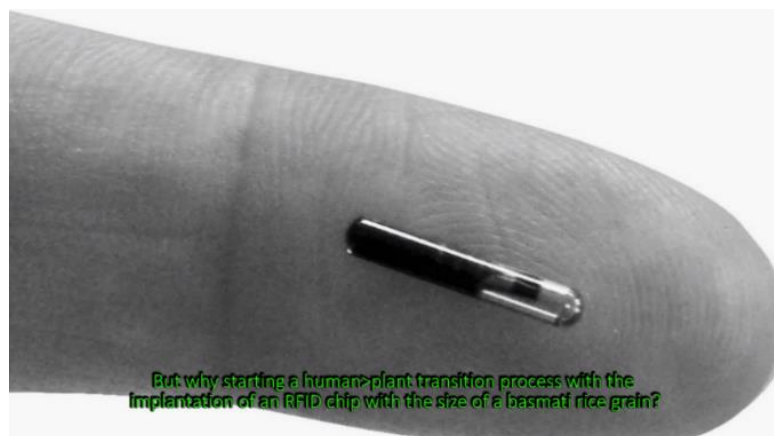
Antes de continuar, se sugiere consultar el video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre* de Quimera Rosa, disponible en el siguiente enlace:

https://vimeo.com/214391101?embedded=false&source=vimeo_logo&owner=4045715

De aquí en adelante, abordaremos la materialización de las posiciones en la imagen a partir de la discusión de aspectos en la obra: “*Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*” de Quimera Rosa. Estos aspectos son: a) La modalidad tecnológica de la imagen, b) la modalidad compositiva de la imagen y c) la modalidad social de la imagen.

2.1. Modalidad tecnológica de la imagen: Recursos de producción y tecnologías de exhibición de la imagen.

El análisis audiovisual del video desde la modalidad tecnológica de la imagen dispuesta en los recursos y los lugares de su producción, así como en las tecnologías de su exhibición, será brevemente descrita en este apartado con el interés por localizar y describir los elementos que han sido empleados para materializar, a través de la imagen, las posiciones defendidas por el trabajo crítico de Quimera Rosa en *Trans*Plant*.



Escena del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*.
Imagen de Candela Cuervo-Quimera Rosa (2017a)

Con una duración aproximada de 9 minutos y como uno de sus títulos así lo indica, el video asocia el implante de un chip en la piel de Kina a la asignación de un código identitario por la aplicación⁴² que ha sido vinculada al chip. Esta asociación se extiende al implante de este tipo de chip en animales y a la coincidencia en la identificación informática de humanos y animales a través del chip.

La propuesta cuestiona la noción de especie acotada a una identidad (“ser humano”), que está siendo problematizada desde un ejercicio que se valora como un hibridación quimérica con la aplicación, con los animales, con las plantas y con el esfuerzo de Kina por devenir menos humana. La pieza titula este proceso con la alusión al ritual de un cambio de nombre. La vinculación con las plantas no es reconocible con facilidad, en un primer momento, más allá de la enunciación que el video hace sobre el proceso de devenir planta, *Trans*Plant*, comenzando con la implantación del chip.

El video está estructurado en ocho partes, tituladas, por Quimera Rosa, de la siguiente manera: “8 *B(e)i(a)T (s)*”, “1 cuidados / *cares*”, “2 mapa / *map*”, “3 contacto / *contact*”, “4

⁴² Con referencia a la “aplicación” o “*app*”, alusión al término en un sentido informático.

penetración / *penetration*”, “5 fluidos / *fluids*”, “6 post”, “7 ecosistema / *ecosystem*”, “8 cuerpo escrito-leído / *read-write body*”. A partir de la forma de la narrativa visual identificada en el video, estos títulos o capítulos pueden agruparse en dos momentos: a) la preparación y el momento de la implantación del chip, y b) las reflexiones enunciadas desde la voz *en off*, dispuestas en el montaje audiovisual con respecto a aquello que se ha derivado de la implantación del chip, es decir, el momento en que se da inicio al proceso de hibridación. Desde esta interpretación, la primera parte estará constituida por siete escenas, correspondientes a los primeros siete capítulos del video, y la segunda, por los cambios en las formas de la complejidad de su narrativa visual, se encontrará conformada por una serie de escenas agrupadas en una secuencia⁴³, bajo el título: “8 cuerpo escrito-leído / *read-write body*”.

Entre las tecnologías empleadas en el marco de la reproducción de la imagen y en términos del aparato institucional que se hace presente, destacan:

- La función pedagógica del video, que es reconocible en las asociaciones de montaje, guión de la voz *en off* y estrategias didascálicas de los títulos que organizan el video.
- Producciones de alteridad desde el discurso, enunciando el establecimiento de diferencias con las posiciones del Estado, la Psiquiatría, los transhumanistas, la normalidad y el reconocimiento social.
- Producciones de la afinidad desde el discurso, que posiciona similitudes con la anormalidad, con el reconocimiento post-identitario a partir de las máquinas, la similitud con los animales desde el implante del chip y la similitud con las plantas desde el “ser con”, desde el “devenir con las plantas”, con dirección a la hibridación y a partir del descenso en la jerarquía de los seres.

⁴³ Entenderemos por *secuencia* al conjunto de escenas sucesivas que se agrupan como una unidad argumentativa. La unidad mínima del análisis será la *escena*. La alusión a las *figuraciones* se acotará sólo a figuraciones que han sido recurrentes en las narrativas.

Tabla 5. Secuencias del video: <i>Implante de chip / Ritual de cambio de nombre</i> Título al interior del video: “8 B(e)i(a)T (s)”		
Agrupación por forma de la narrativa visual	Número y título de la secuencia	Detalles de lo visualmente narrado
<i>Primera parte del video,</i> caracterizada, entre otras cosas, por el empleo de arreglos sonoros sin voz en off y la puesta en relación con el video como una práctica de registro documental. Sección que se caracteriza por representar el proceso de preparación e implante del chip RFID.	“1 cuidados / cares”	A partir de un registro documental, la escena muestra prácticas de limpieza de manos y preparación higiénica de instrumentos en un espacio cerrado.
	“2 mapa / map”	A partir de un registro documental, la escena muestra a una mano con guantes quirúrgicos midiendo y marcando la zona de la piel de otra mano sin guantes, que, sin movimiento, espera para ser intervenida.
	“3 contacto / contact”	A partir de un registro documental, se muestran las manos de “la perforadora”, es decir, la persona encargada de hacer la implantación. Se ve cómo sus manos se colocan los guantes quirúrgicos, abriendo la jeringa que hará posible el implante y tocando la piel de la mano que está por intervenir, a manera de prueba y preparación previa al implante.
	“4 penetración / penetration”	A partir de un registro documental, se muestra cómo la jeringa con el chip entra en la piel de la mano intervenida, sujeta por las manos con guantes quirúrgicos que le intervienen.
	“5 fluidos / fluids”	A partir de un registro documental, la escena ahora sólo muestra a la mano intervenida sangrando y después a la mano, con los guantes quirúrgicos limpiando la herida.
	“6 post”	A partir de un registro documental, la toma ahora muestra el exterior de la sala donde ocurrió el implante, un estudio de tatuajes con un grupo de personas (entre las que se reconoce a la perforadora y a la que ha sido implantada con el chip), conversando al aire libre (justo fuera del estudio).
	“7 ecosistema / ecosystem”	A partir de un registro documental, la cámara captura el andador de la ciudad sobre el que se sitúa el estudio de tatuajes. Se reconocen los rasgos coloniales de la arquitectura, palabras en catalán en los letreros de los comercios aledaños, una mayoría de hombres jóvenes y blancos transitando el andador, de forma cercana a donde conversan las personas de la escena anterior (en la parte exterior al estudio de tatuajes), sumándose a la atención visual particular a dos chicas que caminan hacia la cámara y destacan por un fenotipo con rasgos latinoamericanos y piel morena. Ambas chicas ven directo a la cámara y ahí termina la escena.
<i>Segunda parte del video,</i> caracterizada por la incorporación de la voz en off con la lectura del texto “Ritual de cambio de nombre”, la incorporación de texto, cambios en la relación con las imágenes, ahora empleando alternativas distintas a las del registro documental).	“8 cuerpo escrito-leído / read-write body”	Se modifica la relación con la mirada producida, a partir de la selección de las imágenes, sus sucesiones, combinaciones en el plano, ángulos, colores, y ritmo; así como a partir de la atención del video colocada en el mensaje de la voz en off, transcrito algunas veces sobre la pantalla, doblado en los subtítulos de las escenas y acompañado, desde luego, por la narrativa sonora y visual en articulación. En esta sección del video se han identificado, a su vez, 8 escenas que la constituyen, que se presentan sin títulos, y que sólo he identificado así a partir de la interpretación discursiva de los segmentos audiovisuales. Sonido, texto e imagen, funcionan en la identificación de estos cortes analíticos. Con la finalidad de describir brevemente a los lectores, algunos de los detalles de la narrativa del apartado 8 del video, la alusión a los cortes entre escenas la destaco a continuación, a partir de las primeras palabras de la voz en off, dispuestas para cada una de las escenas.

Agrupación por forma de la narrativa visual	Número y título de la secuencia	Detalles de lo visualmente narrado
Segunda parte del video	Escenas de la secuencia “8 cuerpo escrito-leído / read-write body”	[Escena 8.1] “Tener implantada una versión libre, no detectable y de más capacidad, permite considerar esta tecnología para usos imprevistos, no normalizados”
		[Escena 8.2] [El proceso de transición humano-planta] “Lista para dar a luz a un pequeño monstruo verde”
		[Escena 8.3] “Mi proceso de transición aspira a que se reconozca socialmente la pérdida de mi condición de humana y la adopción de un nuevo nombre [...] Ser reconocida por dispositivos NFC es entonces el primer paso para ser reconocida por los humanos en mi proceso de transición...”
		[Escena 8.4] [“En agosto estábamos viviendo en casa de Helen...”]
		[Escena 8.5] [“Los primeros chips RFID fueron testeados en animales...”]
		[Escena 8.6] [“Soy un perro... o más bien una perra / I’m a dog... or rather a bitch’.”]
		[Escena 8.7] “Y básicamente no confundir el Manifiesto Cyborg de Haraway con el Manifiesto Terminator de Hollywood...”
		[Escena 8.8: Título de cierre] “1 byte = 8 B(e)i(a)T (s)”

Elaboración propia del cuadro.

Siguiendo la propuesta de Gillian Rose (2001) con relación a la atención en la producción de la imagen y sus tecnologías, después del análisis del video, puede establecerse que algunos de los modos de producción de la imagen reconocidos se caracterizan por el empleo de imágenes producidas a manera de registro documental (en la primera parte del video) o ensayístico en postproducción (segunda parte del video), del empleo de fotografías, de imágenes radiológicas, anatómicas y esquemáticas, así como hemerográficas; en cruce con efectos de sonido en tensión, efectos del empleo de la voz en off con estrategias de montaje que emplean asociaciones por identidad, analogía, contraste, transitividad y acercamiento, articulando imágenes producidas, tanto por la narrativa visual como la textual.

Si continuamos con la descripción de los recursos de producción de la imagen con relación a las estrategias narrativas, reconocemos el empleo de los siguientes recursos:

- Recursos miméticos, desde la relación de un registro documental de “aquello que acontece” (y por lo tanto, una producción visual de lo que se valora como “lo que acontece”). Esto se concreta en el momento en que el video coloca la imagen producida en función de evidencia, y esto lo hace en el marco de la transición o hibridación de Kina. Esta relación con la imagen mantiene una relación científicista con ella, al momento de reactivar la relación: observación – registro – producción / instauración de la mirada. Aún así, la relación científicista con la imagen y la ruptura se transforma en distintos momentos al incorporar otros recursos creativos basados en una relación completamente distinta con la imagen.
- Recursos hemerográficos.
- Recursos ensayísticos visuales, estructura presente a lo largo del video, en la combinación de sus elementos.
- Recurso ensayístico verbal. Este rasgo se identifica en la función reflexiva dispuesta por la voz en off de la segunda parte del video, vinculada al proceso de hibridación de Kina y con relación al texto: “Ritual de cambio de nombre” (texto disponible en Anexos).
- Recursos textuales. Recursos dispuestos en las imágenes que han sido producidas centrando la visualidad del texto y recurriendo a la repetición gráfica de lo enunciado, desde la voz en off y lo traducido por los subtítulos (el video mantiene una *voz en off* en español y subtítulos en inglés).
- Recursos de transposición visual. Práctica representacional que distancia al público del efecto mimético de la imagen. En el video se reconoce la mezcla de imágenes en sustitución, diálogo y movimiento, un efecto facilitado por los efectos de la edición y el montaje.

2.2. Modalidad composicional de la imagen: Construcción del espacio visual y formas de la perspectiva producida

El análisis audiovisual del video desde la modalidad composicional de la imagen se reconoce en las formas de la construcción del espacio visual y de la perspectiva producida, con el interés por localizar y describir los elementos que han sido empleados para materializar, a través de la imagen, las posiciones defendidas por el trabajo crítico de Quimera Rosa en *Trans*Plant*.

Para atender a la construcción del espacio visual interesa reconocer los códigos que intervienen regulando la imagen desde los modos de su filmación, así como las estrategias recurrentes en el empleo de la perspectiva producida desde el encuadre, los planos, la iluminación y el color.

En el caso de los planos y la angulación, las estrategias que destacan por su recurrencia son el plano detalle (en las escenas “1. Cuidados”, “2. Mapa”, “3. Contacto”, “4. Penetración”, y en la secuencia del “8. Cuerpo escrito-leído”), el ángulo neutral o a la altura de los ojos (en las escenas que componen la secuencia 8), el plano medio y el plano cenital. Otros planos que también se reconocen por ser recurrentes, pero en menor medida, son el ángulo lateral (en tres escenas de la primera parte del video⁴⁴) y semidorsal (en cuatro de estas escenas). Los planos generales, americanos, picados, contrapicados y el ángulo dorsal, aparecen, pero suelen ser muy escasos. Esta producción de la mirada desde la organización de estos planos y ángulos específicos, provoca una sensación (al menos en esta experiencia) que resulta íntima, por la manera en que nos acerca al proceso de la implantación, confusa porque es difícil predecir el siguiente momento en la narrativa y tensa, porque el plano poco permite

⁴⁴ Como ya se ha dicho, analíticamente, se ha dividido el video en dos partes. La primera de estas partes se compone por siete escenas tituladas, que se relacionan con la imagen desde una modalidad afín al registro documental. La segunda parte del video corresponderá al contenido audiovisual de la secuencia “8. Cuerpo escrito-leído”, caracterizada por estar constituida por una serie de escenas con estrategias de presentación icónica y de montaje distintas a las de la primera parte, caracterizadas por la incorporación de la voz en off, de subtítulos, cambios en el sonido, en el ritmo y en la configuración de las escenas como imágenes o fotografías yuxtapuestas. La primera parte del video corresponde al momento previo al implante y la segunda, al momento de la hibridación, es decir, al momento posterior al implante en el cuerpo de Kina.

contextualizar sus imágenes, más allá de la relación que estas mantienen entre sí y con aquello registrado por el lente o producido por el resto de los recursos de la escena.

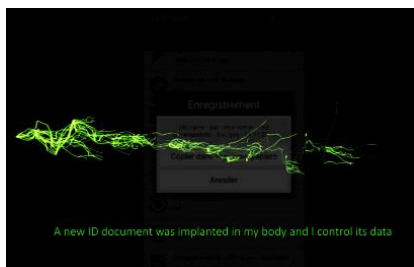
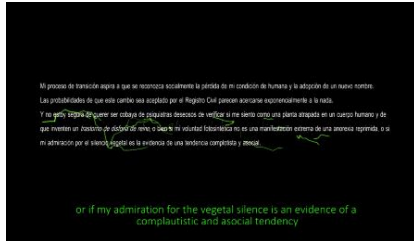
Escenas 8.2 y 8.4 del video, *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, Quimera Rosa (2017a)



En términos del color, el empleo de fondos negros destaca. En el caso de la primera parte del video, de las escenas previas al implante, los fondos negros sólo se utilizarán para presentar la distribución de los capítulos que organizan las escenas, mientras las escenas se caracterizan por mantener tonos claros de fondo con acentos negros en las tomas, enmarcando así la atención dispuesta por la cámara. En el caso de la segunda parte del video, a partir del momento en que el implante se ha logrado y el devenir *cyborg* comienza, el negro cobra relevancia en el fondo de todas las escenas de esta secuencia, con mínimas excepciones. Este giro, se caracteriza también por incorporar tres nuevos estilos de imágenes, en términos del color: el empleo de imágenes colocadas con filtro en blanco y negro, el empleo de imágenes radiológicas con tonos verdes y la disposición de fotografías distorsionadas con filtros de alto contraste en blanco y negro.

El empleo de efectos visuales verdes también será una constante. Los verdes se reconocen no sólo en la presencia de los subtítulos en inglés, asociados a la narrativa enunciada por la voz en off, o en los filtros empleados para las imágenes, sino que también se hacen presentes en los efectos virtuales colocados sobre las escenas que presentan texto en español. Estos efectos suelen caracterizarse por la figuración de rayos o la ilustración de frecuencias en movimiento intermitente, atravesando las líneas de texto (en español) dispuesto en los fondos negros de las escenas.

Escenas 8.3 y 8.4 del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, Quimera Rosa (2017a).



El empleo de luz natural y colores cálidos sólo se hará presente en las escenas “6. *Post*” y “7. *Ecosistema*”, que ocurren de manera posterior al momento del implante y corresponden a las grabaciones en el exterior del estudio de tatuajes, aportando elementos iluminados y abiertos a la producción visual del ambiente que ahora contextualiza esas escenas.

Otra paleta de colores que mantiene la narrativa visual de las primeras cinco escenas del video, grabadas al interior del estudio de tatuajes, es la ambientación de tonos fríos y el balance entre blancos, negros y acentos de azul celeste en detalles de la imagen. Esto puede reconocerse en los objetos que remiten al material quirúrgico empleado durante el procedimiento del implante, como fue el caso de mascarillas, gasas, empaques de jeringa, material esterilizado, y otros, colocados al interior del encuadre, con los detalles de azul quirúrgico que les caracterizan. Esta referencia médica desde el color, que en estas primeras escenas pareciera inevitable por el carácter de la intervención del implante y los objetos empleados para el

procedimiento, pero no necesariamente lo es, cuando pensamos en las decisiones tomadas para la organización del encuadre y del registro en video del proceso. Qué se elige incluir en la imagen para presentarla, es aquí un criterio que interesa. Y ahí es donde surge una segunda anotación al respecto, con relación a las alusiones médicas desde el color, empleadas en otros momentos del video, como es el caso de los tonos empleados en las imágenes radiológicas y los efectos que evocan esta ilusión, con distintas intensidades, en otras escenas de la secuencia 8. *Cuerpo escrito-leído*.

Por último, un recurso más identificado, es el empleo de alusiones temporales a partir del uso del color. Este recurso podemos reconocerlo en las escenas de los primeros ratones intervenidos por chip (escena 8.5). Ahí pueden identificarse dos formas de empleo del color, matizando temporalidad. Una de estas, refiere a la presentación de fotografías desgastadas en escena, con ruido, poca nitidez o granuladas, en blanco y negro, remitiendo a una referencia histórica de la imagen, que en este caso presenta a los ratones intervenidos. Y por otro lado, se se reconoce la fotografía de un ratón similar, ahora intervenida por otros colores, con un efecto de negativo o de inversión del color que destaca, aún cuando el filtro en blanco y negro se mantiene (como en el caso de las escenas anteriores con ratones intervenidos).

Este giro en el balance del color vinculado a la presentación de los ratones con implantes alude a la temporalidad. Y lo hace, puesto que, a través del efecto negativo, pone a la imagen en diálogo directo con el resto de las imágenes de la secuencia 8. *Cuerpo escrito-leído*, donde la inversión de color ha sido recurrente (las imágenes radiológicas, alusivas a la mano de Kina con el implante y al cuerpo de un perro con el implante, lo ejemplifican). Y con esta práctica de diálogo o de ritmo narrativo, con este gesto en el balance y la disposición del color, el sentido de la imagen de los primeros ratones intervenidos se actualiza.



Escenas del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, Quimera Rosa (Escenas 8.4 y 8.5, 2017a).

2.3.Modalidad social de la imagen: Discursividad de los efectos visuales, códigos de montaje y figuraciones recurrentes en sentidos que están siendo aludidos/propuestos.

Por último, interesa compartir algunas notas con relación al análisis audiovisual del video desde la modalidad social de la imagen. Esta sigue la línea del reconocimiento previo de las formas de discursividad dispuesta en los efectos visuales que ahora se unen a los códigos de montaje y las figuraciones recurrentes en los significados visuales que están siendo propuestos por el video. Este ejercicio se organiza con el interés por localizar y describir los elementos que han sido empleados para materializar, a través de la imagen, las posiciones defendidas por el trabajo crítico de Quimera Rosa en *Trans*Plant*.

Respecto a los códigos de montaje, se identifica que en la primera parte del video, en las primeras siete escenas, no se coloca la *voz en off*, por lo que la preeminencia es la de la imagen en vinculación con el ritmo propuesto por el sonido.

En lo que corresponde al reconocimiento de los códigos de montaje desde las formas de sus asociaciones, en la segunda parte del video, la estrategia de la narrativa audiovisual es distinta. En la secuencia “8. *Cuerpo escrito-leído*”, las prácticas de montaje recurrentes en el marco de las relaciones entre imágenes visuales y entre imágenes textuales de voz en off, se caracteriza por multiplicar el empleo de sus asociaciones, incluyendo la recurrencia de asociaciones por identidad, por analogía y contraste, así como asociaciones por transitividad y por acercamiento. Organizaremos las relaciones a partir del tipo de asociaciones presentes en el video, desde de la disposición de una tabla, que pretende facilitar su seguimiento visual.

Tabla 6. Asociaciones por identidad en códigos de montaje

	<i>Elementos puestos en relación</i>	<i>Citas del video que motivan la puesta en relación</i>
Asociaciones de identidad entre las imágenes facilitadas por el texto y la voz en off	Relación entre el implante, la aplicación NFC Tools, la etiqueta NFC en un teléfono celular, la computadora con el programa NFC y un proceso post-identitario reconocido por la vinculación con estos dispositivos.	[El proceso de relación descrito se despliega a lo largo del video].
	Asociación implícita de equivalencia entre especies, a partir del uso de la misma tecnología. Relación entre personas y animales con el implante con teléfonos inteligentes y otras tecnologías digitales. (Esta información es facilitada por el contexto del resto del video, con relación a la cita de la derecha)	“NFC es una tecnología destinada a la identificación, empleada en los últimos modelos de smartphones, transporte y tarjetas de crédito” (Quimera Rosa, 2017a)
	Asociación donde se emplea el principio de identidad (“A = A”). Reiteración o tautología que enfatiza discursivamente el argumento que asocia la nueva identidad de la persona, con el implante de tecnología NFC, con una atribución auténtica del <i>self</i> .	“En resumen, trata de una tecnología que se ocupa sólo de saber que tú eres tú y en el mismo movimiento te conforta la idea de que, efectivamente, este es el caso” (Quimera Rosa, 2017a)
	Se posiciona la importancia de la sensación de Kina con el implante, reconociéndose en la experiencia adjudicada a perros con el implante. Pepe, Kbull y Égonne, son los nombres de los perros conocidos por Kina, que fueron intervenidos, antes que ella, por un chip RFID.	“En agosto vivíamos con Helen en La Floresta, y cuando volvimos de Barcelona, tras la implantación del chip, la sensación de que el proceso TransPlant acababa de empezar era intensa. Al cruzar la puerta sonreí, pensando que era el segundo chipeado de la casa, después de Pépé, que había sido recogido por el veterinario unos años antes. En el momento de escribir estas líneas, estamos en Bourges, en Erik y Mamita's y allí, también, Kbull y Égonne me han precedido en este devenir cyborg.” (Quimera Rosa, 2017a) “Soy un perro. O más bien, una perra.” (Quimera Rosa, 2017a)
Asociaciones visuales de identidad (asociaciones entre imágenes presentadas)	Los ejemplos de las asociaciones por identidad entre imágenes visuales de la secuencia 8 pueden reconocerse en las relaciones entre elementos del contenido representado y del modo de la representación. Ejemplos de las relaciones de identidad entre elementos del contenido representado son: la asociación entre mano – teléfono – computadora, la asociación entre la radiografía del cuerpo de un perro y el dispositivo electrónico de identificación, y la asociación entre el registro fotográfico de la mano en el momento de la intervención del chip y la radiografía de la mano con el chip). Por otra parte, se reconocen ejemplos de afinidad identitaria entre los modos de representación y producción de las escenas. Este tipo de rasgos facilita el flujo narrativo de la secuencia. Entre los ejemplos que se reconocen en el ritmo visual de las transiciones del video aparece la inestabilidad de la cámara durante el registro, el empleo de colores similares en la narrativa visual (en blanco y negro, y matices de verde), las formas visuales del empleo del texto en español y en inglés, y la identidad colocada a partir del modo de representación dispuesto por las imágenes con radiografías (como sucede en el fragmento del cuerpo de un perro intervenido por un chip, la radiografía de la mano intervenida por un chip y los colores en negativo de un ratón intervenido por un dispositivo tecnológico). De estos ejemplos, sólo el último es el que nos interesa destacar en el marco de las asociaciones visuales de identidad entre modos de representación y producción de las escenas.	

Como puede reconocerse en la tabla anterior, la disposición de **asociaciones por identidad** en los códigos visuales de montaje y los códigos entre imágenes textuales y de voz en off, suele caracterizarse en el momento posterior a la implantación del chip, por aportar a posicionar un valor postidentitario a la experiencia Kina. Este valor se argumentará a partir de una forma tecnológica de asignación del reconocimiento, desde el cambio de nombre por la etiqueta en la aplicación NFC y la producción de un código de identidad con género no-binario. Así, el reconocimiento asociado a la identidad deja de imaginarse en el marco del control del Estado.

La anterior es una ruptura que se coloca escapando a los mecanismos estatales de reconocimiento de la identidad que, a través del control del documento de identidad con reconocimiento estatal de género y nombre, defiende la figura del sujeto de Derecho. La ruptura de Quimera Rosa en este sentido, aunque responde al mismo principio de identidad estipulando con arbitrariedad “aquello que el sujeto / el ser humano es” (sí, desde el efecto de estos términos empleados en la retórica universal), pareciera pronunciar un ejercicio afín con salidas distintas y distintas mediaciones: Cuando en el primero de los casos la regulación del reconocimiento proviene desde el Derecho, en el segundo lo hace desde las posibilidades de acceso a la tecnología que posibilita los mecanismos del reconocimiento defendido, y a partir de los alcances, términos y funciones de la aplicación asociada al chip implantado.

Los términos de este nuevo posicionamiento se caracterizarán en el video a partir de nuevos elementos colocados en las formas propuestas de relacionalidad, vinculadas a los dispositivos implicados en los procesos de reconocimiento y a los cuerpos intervenidos por estas tecnologías. Entre estos cuerpos intervenidos, Quimera Rosa presentará otra propuesta de categorización, desde la experiencia compartida del implante. Y en este marco, pareciera que una nueva intimidad, sentida, se asume entre seres humanos (representados por Kina) y animales (representados por Pepe, Kbull y Égonne, los perros con chips RFID implantados, para su localización e identificación).

La asociación implícita de equivalencia entre especies, a partir del uso de la misma tecnología, resulta relevante aquí, justo por la forma del planteamiento, en su precipitación por el universal. La identificación de Kina con los perros y en la aplicación NFC, pareciera posicionarle desde la relación con la alteridad, que perros y códigos digitales le representan, enfrentándole a su definición frente a ellos. Una definición que, en un primer momento, regresa al referente de la forma y del cuerpo: un cuerpo valorado como “ser humano”, un cuerpo valorado como “animal” y un código valorado como un cuerpo/entidad digital.

Y estas primeras diferencias entre los cuerpos distintos reconocidos, pareciera transitar en el proceso de identificación de Kina hacia nueva categorización, ya no orientada por la forma del cuerpo y la valoración universal que le asocia en especies, sino ahora regulada por otra tecnología discursiva sujeta al reconocimiento. La posibilidad de que Kina se reconozca con Pepe, Kbull y Égonne no es sólo la del nombre, rasgo (tener un nombre) que comparte con estos últimos tres perros, sino que este elemento se suma al de otro reconocimiento facilitado por el implante y dispuesto en un código de la aplicación NFC. La frase de cierre del video: “Soy un perro. O más bien, una perra.”, concreta el posicionamiento de la identificación, no sólo descartando la diferencia entre especies y afianzando la transición, sino enfatizando el rasgo de género situado críticamente por la colectiva en el proceso, con relación al binario heteronormativo de género. Y el detalle, a pesar de estas rupturas, es el regreso discursivo al universal.

El regreso discursivo en la alusión al universal remite, en este caso, al momento del contexto de reconocimiento de la alteridad. La atribución del sentido de identificación de Kina pareciera mostrarse sujeto a un momento previo de falta de reconocimiento en su presentación ante la alteridad (aquí adjudicada a animales y códigos digitales). En este alejamiento ante el “Otro”, la reflexión de Kina sobre sí misma la devuelve a pensarse en términos del universal que la opone a esos otros concretos, ahora caracterizados por las figuras del animal y la aplicación digital en teléfono y la máquina. Esa reflexión que interioriza el universal es la de reconocerse en el ámbito clasificatorio de lo humano y no de lo animal o de la máquina. Diferencia que emerge motivando la disposición de Quimera Rosa por salir de la categoría de

lo humano, asumiendo así, inevitablemente, la activación del peso político que implica homologar y desaparecer las diferencias presentes al interior de la categoría “ser humano”.

Comenzar el proceso de Trans*Plant con un ritual de cambio de nombre, vinculado a la implantación del chip, a las prácticas del posicionamiento postidentitario y a la presentación de un devenir *cyborg*, supone algunos de los medios de la propuesta crítica de esta pieza. Disposición que, en su referencia directa a Haraway, remite también a la propuesta relacional de generar parentesco con especies que han sido desplazadas por el modelo androcéntrico de la modernidad. El reconocimiento “horizontal” asignado por la máquina (por la aplicación) a Kina, a perros y humanos, es para Quimera, un primer paso en el proceso de *devenir con* animales, plantas y máquinas, en un proceso de transición que es presentado como ruptura de la jerarquía occidental y antropocéntrica de los seres.

Por otra parte, la afinidad visual identitaria entre los modos de representación y producción de las escenas, a partir de radiografías, por ejemplo, se une también en el video a los recursos visuales de asociaciones por identidad entre elementos del contenido representado y el modo de la representación. Como se explicó, este tipo de asociaciones puede localizarse en las relaciones visuales dispuestas entre: mano intervenida por un chip, teléfono y computadora con la aplicación NFC; la imagen radiológica del cuerpo de un perro intervenido por un chip y un dispositivo electrónico de identificación; así como la imagen fotográfica de la mano al momento de ser intervenida y la imagen radiológica de la mano intervenida por el chip. En este grupo de asociaciones un elemento destaca por su carácter reiterativo y este es el del *reconocimiento* (el reconocimiento evocado por el implante, por la función de los dispositivos, por las imágenes radiológicas, por las imágenes fotográficas y por el carácter didáctico de las imágenes anatómicas de la mano).

Ejemplos de asociaciones visuales por identidad, caracterizadas por relaciones identitarias en el montaje entre elementos del contenido representado y su modo de representación. Escenas 8.1 y 8.4, Video *Implante de chip/Ritual de cambio de nombre*, Q. Rosa (2017a)

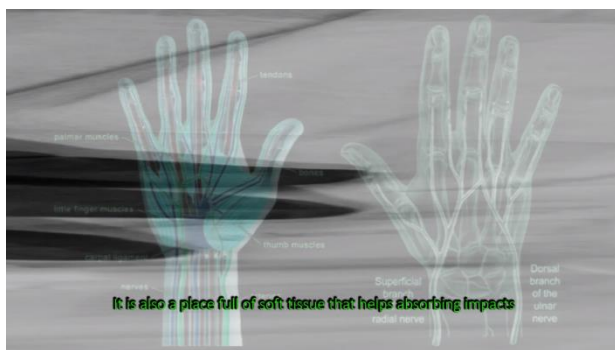
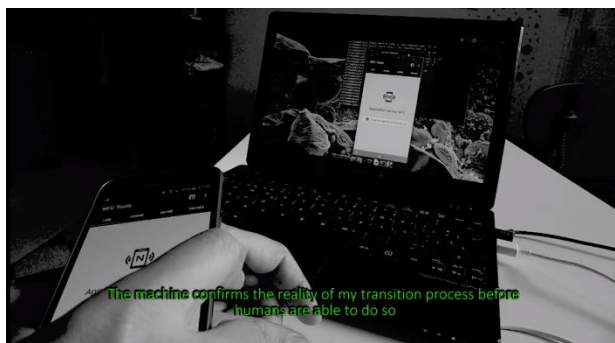


Tabla 7. Asociaciones por analogía en códigos de montaje

	<i>Elementos puestos en relación</i>	<i>Citas del video que motivan la puesta en relación</i>
Analogías entre imágenes facilitadas por el texto y la voz en off	Equiparación entre la máquina reconociendo el chip, la máquina reconociendo a otras máquinas y la máquina reconociendo a Kina con el chip. Valoración del reconocimiento de un proceso post-identitario, desde la equiparación entre la máquina reconociendo el chip y la apreciación de que Kina está siendo reconocida por la máquina. Juego con la flexibilidad del término: reconocimiento. Juego con las prácticas vinculadas a los procesos de reconocimiento.	“La máquina me reafirma sobre la realidad de mi proceso de transición antes de que los humanos estén en capacidad de hacerlo” (Quimera Rosa, 2017a) “NFC es la tecnología que permite a las máquinas reconocerse entre ellas” (Quimera Rosa, 2017a) “Transformar una tecnología de identificación en una tecnología postidentaria utilizada para hackear lo que se llama ser humano”. (Quimera Rosa, 2017a) “Ser reconocida por dispositivos NFC es el primer paso para ser reconocida por los humanos en mi proceso de transición” (Quimera Rosa, 2017a)
	Relación de analogía entre Kina y la máquina	“No estoy, por el momento, protegida por contraseña” [Kina hablando de sí misma] (Quimera Rosa, 2017a) “Las transferencias de escritura-lectura y de alimentación se realizan en la frecuencia de 15.36 MHz y a una distancia mínima de 5cm [entre el cuerpo con el chip y el celular con la aplicación NFC de reconocimiento]” (Quimera Rosa, 2017a)
	Analogía entre el chip y el documento de identidad. Analogía entre el documento de identidad implantado y el control de los datos.	“Un nuevo documento de identificación se implantó en mi cuerpo y yo controlo sus datos”. (Quimera Rosa, 2017a)
Analogías visuales	Algunos de los ejemplos de las asociaciones por analogía entre imágenes de la secuencia 8 del video, se reconocerse en: las relaciones propuestas entre el título de la secuencia y las imágenes de las escenas que componen este apartado del video; en la asociación visual entre la imagen de rayos X de la mano con el chip implantado y la radiografía de una parte del cuello de un perro con el chip implantado; y en el movimiento de los rayos verdes intermitentes atravesando el texto que describe el proceso post-identitario y atravesando las imágenes del chip en la aplicación NFC, sugiriendo así, a mí parecer, una evocación al dinamismo de “transformación” dispuesto en el proceso posterior al implante del chip.	

Ejemplos de analogías a partir de asociaciones visuales. Escenas 8.1 y 8.3 del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, Quimera Rosa (2017a).



Como puede reconocerse en la tabla anterior, la disposición de **asociaciones por analogía** en los códigos visuales de montaje y los códigos entre imágenes textuales y de voz en off, se caracterizará, en el momento posterior a la implantación del chip, por un regreso al tema de la regulación del *reconocimiento*, estando mediado por la figura de la máquina y por la sustitución del documento de identidad. La máquina, será figurada aquí a partir de la aplicación informática del teléfono vinculado al chip, favoreciendo, desde esta conectividad, el reconocimiento de Kina a través de un número de identificación. El implante del chip, que ahora ocupará el lugar de la prueba de identidad, se muestra como la posibilidad de acceder al control de los datos de identificación.

Destacan las analogías dispuestas entre Kina y la máquina, el chip y el documento de identidad, el chip y el control de los datos, la tecnología de identificación y la tecnología postidentitaria; así como la analogía de la máquina como fuente de producción del reconocimiento de Kina, de los perros con el implante y de otras máquinas. El juego que aquí se despliega con respecto a las connotaciones diversas e integradas de los términos “identificación” y “reconocimiento”, se posiciona como una práctica de flexibilización de los procesos de reconocimiento instaurados por medios dominantes (como el del papel del Derecho o la Psiquiatría en la producción de mecanismos de identificación). Estas aproximaciones de la colectiva se reiteran por las analogías visuales que evocan el dinamismo del proceso identitario que Kina, con el implante, asume en curso.

Ahora, debido a que la colectiva se manifiesta contra la colonialidad y la biopolítica, a favor de los procesos colectivos DIY (*Do It Yourself*) y DIWO (*Do It With Others*), la disposición por relacionar a través de una analogía el chip con el documento de identidad y este con el control de los datos, podría apuntar a una práctica política que tiende hacia la autonomía, desde el control de la información y los datos de identificación vinculados al reconocimiento de la persona. Sin embargo, como lo hemos mencionado antes, la intención se complejiza cuando el medio y la forma de la relación reproduce aún los alcances coloniales de la imaginación en la práctica.

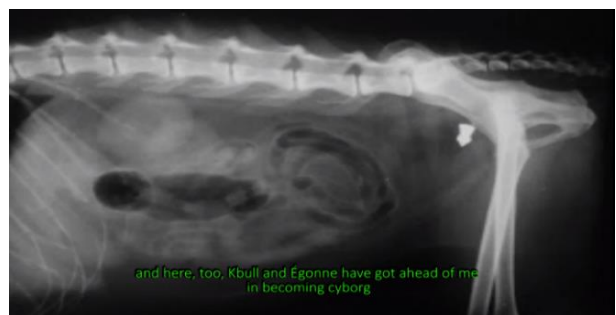
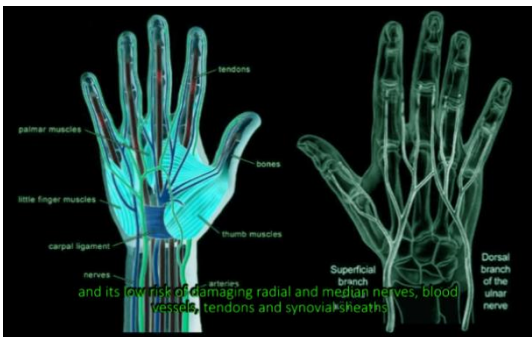
En el marco del empleo de analogías en las asociaciones visuales, se reconoce también la persistencia de instrumentos médicos en articulación con imágenes de las manos. Esta vinculación no sólo se reconoce en cinco de las siete escenas de la primera parte del video, sino también en varias de las escenas de la última secuencia. Secuencia que incorpora no sólo la representación fotográfica y documental de una mano intervenida por el chip, sino que presenta también su exposición en formatos médicos de la imagen, como imágenes anatómicas o radiológicas de la mano con el chip implantado.

En esta recurrencia, la mano parece colocarse en el sentido de una analogía que refiere al resto del cuerpo y con ello, no sólo representa al cuerpo, sino que esta relación dispone tres vínculos más: una asociación de analogía de la mano con la especie (se trata de la mano de un *ser humano*), una asociación de la mano intervenida con la identidad de la especie puesta en cuestión, y el posicionamiento del cuerpo como interfaz, es decir, como el medio que hace posible una práctica de reconocimiento postidentitario, haciendo posible una mediación informática y corporal.

El empleo de imágenes médicas del cuerpo, desde el formato de imágenes anatómicas y radiológicas, asume el carácter de representaciones visuales didácticas que recuerdan a las láminas escolares con la presentación de las partes del cuerpo, destacando músculos, tendones y articulaciones, medios de conectividad orgánica en las manos. Y esta descripción se une así, a un ejercicio discursivo biológico y médico, de localización del implante⁴⁵. Al hacer esto, enfatiza, no sólo la disposición interdisciplinaria de la significación del implante en una práctica artística que cuestiona la identidad normalizada, sino también el recurso pedagógico que recurre a narrativas biológicas y médicas de localización y sentido, recurso que se repite en imágenes verbales y visuales de varias de las escenas de la segunda parte del video, vinculada al momento posterior del implante.

⁴⁵ "Un chip biocompatible [...] situado entre la piel y el músculo del triángulo formado por los huesos metacarpianos de los dedos índice y el pulgar de la mano izquierda. Una ubicación elegida por su facilidad de acceso y destreza, y el bajo riesgo de dañar los nervios radiales y medianos, vasos sanguíneos, tendones o vainas sinoviales " (Quimera Rosa, Escena 8.2, 2017a)

Esta presencia del cientificismo cobrando relevancia en el posicionamiento del proceso, continúa con la otra forma de la intervención enunciada, que ya no sólo remite al implante sino a la preparación química del cuerpo para recibir el implante. Esta preparación remite a la toma de comprimidos prenatales para acelerar la producción de colágeno con la intención de aislar el dispositivo (el chip) en el cuerpo, disminuyendo las posibilidades de este de expulsarlo o moverlo a puntos críticos que comprometan su salud. La participación de las pastillas en este proceso se asociará a una figuración más, vinculada a la gestación: la de la idea de dar a luz a un monstruo verde.



Escenas del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*. Imágenes de Quimera Rosa (Escenas 8.2 y 8.4, 2017a).

Tabla 8. Asociaciones por contraste en códigos de montaje

	<i>Elementos puestos en relación</i>	<i>Citas del video que motivan la puesta en relación</i>
Asociaciones por contraste, a partir de relaciones entre imágenes textuales y de voz en off	Se opone la posición de la máquina y la de los seres humanos respecto al reconocimiento. Es decir, se afirma el lugar de la máquina facilitando el reconocimiento de “la transición” de Kina, posición que no se adjudica a los seres humanos.	“La máquina me reafirma sobre mi proceso de transición, antes de que los humanos estén en la capacidad de hacerlo” (Quimera Rosa, 2017a) “Para ella [para la máquina], mi género es ISO 1443-3A...” (Quimera Rosa, 2017a)
	Se opone la posición de Kina “reconocida” por la máquina con la de su reconocimiento por parte del Estado y la Psiquiatría	“Mi proceso de transición tiene como objetivo social que se reconozca la pérdida de mi condición humana y la adopción de un nuevo nombre. Las probabilidades de que el cambio sea aceptado por el registro civil parecen acercarse exponencialmente a la nada. Y no estoy seguro de querer servir de conejillo de indias para los psiquiatras que deseen verificar si me siento como una planta aprisionada en un cuerpo humano para que inventen un trastorno de disforia del reino, o si mi voluntad fotosintética no lo es. Una manifestación extrema de una anorexia reprimida, o incluso si mi admiración por el silencio vegetal no es la prueba de una tendencia complaciente y asocial.” (Quimera Rosa, 2017a)
	Se opone la posición de Quimera Rosa a la de las posiciones transhumanistas (asociadas al “Manifiesto <i>Terminator</i> ” de Hollywood)	“[...] sin ofender a los transhumanistas y sus sueños de mejorar la especie humana a través de su fusión con la tecnología [...] En resumen, no confunda el Manifiesto <i>Cyborg</i> de Haraway con el Manifiesto <i>Terminator</i> de Hollywood. Mi voluntad no es volverme más humana, sino menos humana.” (Quimera Rosa, 2017a)

Entre los **contrastes** reconocidos en las asociaciones del video, dispuestos en la forma de antagonismos que inciden en producciones de la alteridad, destacan las figuras del Estado, la Psiquiatría y los seres humanos frente a la legitimidad posicionada de la máquina. Asimismo, destaca la oposición de Quimera Rosa ante las aproximaciones transhumanistas, que son contempladas en el marco de otros debates posthumanos y post-identitarios, caracterizados por incorporar también el valor de agentes no-humanos, como las máquinas, en las disputas ontológicas por el reconocimiento y que se muestran a favor de las modificaciones corporales asociadas a la procuración de “la mejora” de la especie en términos del progreso. Es decir, mientras para Quimera Rosa la voluntad es la de cambiar la dirección de la jerarquía de los seres, volviendo su atención hacia animales y plantas, deviniendo cada vez menos humana,

más animal y más vegetal, por jugar con la figuración propuesta por Kina, para los transhumanistas la dirección es la contraria.

En los fragmentos revisados con respecto a la atención a las asociaciones de contraste, destaca también la manera de la colectiva de referirse a la transición de Kina (a partir del cambio de nombre y su nueva identificación, ajena a una clasificación binaria de género), con respecto a la descripción –dispuesta en negativo– de su valoración de las plantas. La relacionalidad así dispuesta, como *devenir planta*, aludirá aquí a una voluntad fotosintética y a una admiración por el silencio vegetal. Estos son gestos que se suman a la modificación de la valoración de las plantas en un esfuerzo postantropocéntrico de admirarlas, imaginándolas así, fuera del último lugar en el escalafón de la jerarquía de los seres⁴⁶. De tal manera que dicha referencia resulta en uno de los pocos momentos en los que el lugar de las plantas se sitúa en el marco de la producción del video “*Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*”. La planta es aquí, la motivación por el movimiento de transición, en el sentido de constituir una oposición radical a la posición del ser humano en la jerarquía. El “descenso” por la jerarquía de los seres hacia un devenir cada vez menos humano, la transición en el cambio de nombre buscando el reconocimiento de “la pérdida de la condición humana”, que ha comenzado por la figura del *cyborg*, pareciera así reactivar la linealidad de una relación y de un proceso de reconocimiento figurado, precisamente, en términos de linealidad.

⁴⁶ Como se ha explicado en otros momentos de este trabajo, entenderemos por *jerarquía de los seres* a la clasificación antropocéntrica que colocó a las plantas en inferioridad con respecto a los animales y a los animales en inferioridad con respecto a los seres humanos. Este supuesto agruparía a animales, plantas y otros organismos vivos en el marco del término “Naturaleza”, una naturaleza sujeta a la voluntad humana. Y aunque la clasificación de los seres desde esta perspectiva se remonte a los trabajos aristotélicos sobre las propiedades de los seres, es con el proyecto occidental afianzado en la modernidad, que estas reflexiones se consolidan constituyendo la base del afianzamiento capitalista y del proyecto expansivo de la modernidad/colonialidad.

Tabla 9. Asociaciones por acercamiento o yuxtaposición en códigos de montaje

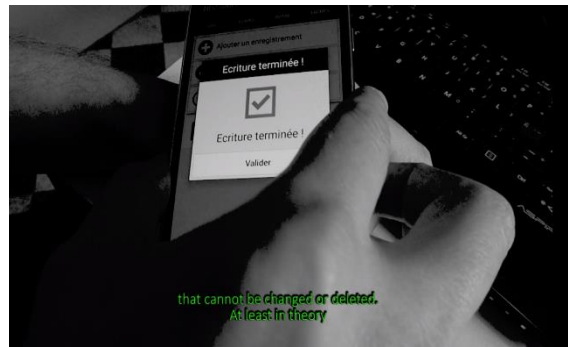
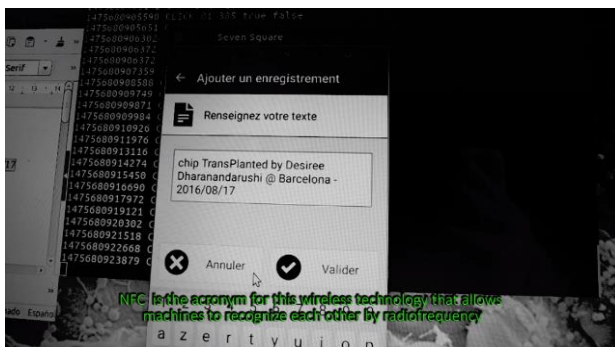
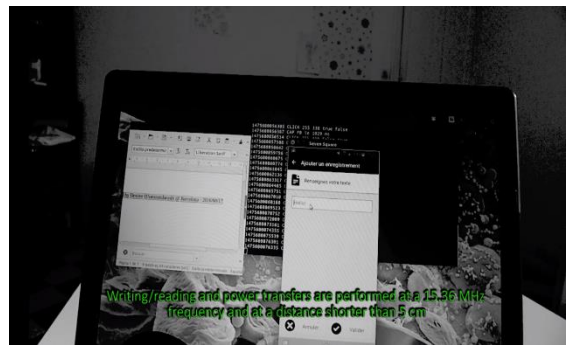
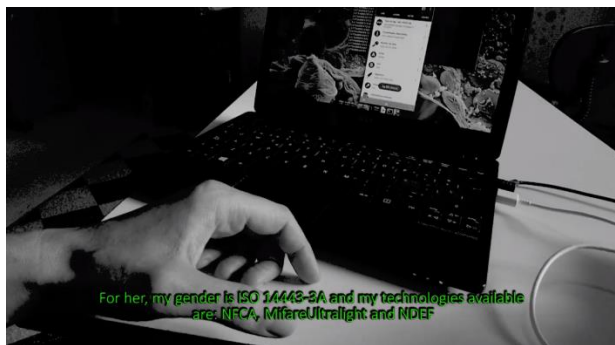
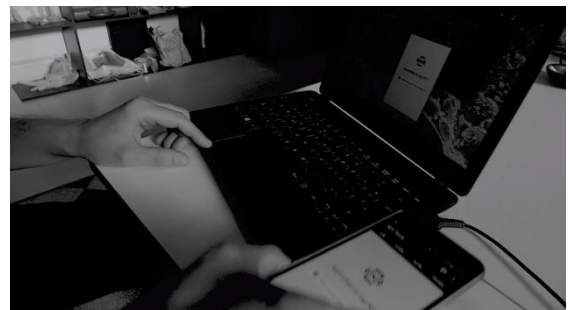
	Elementos puestos en relación	Cita del video que motiva la puesta en relación
Asociaciones por acercamiento o yuxtaposición entre imágenes textuales y de voz en off	Yuxtaposición. Relación entre la intervención química del cuerpo de Kina con la toma de colágeno en comprimidos prenatales (como preparación para el implante) y el juego metafórico de las posibilidades de una gestación distinta.	“[...] No debería moverse más, estando ahora envuelto en colágeno que el organismo ha generado para aislarlo, al no poder expulsarlo. Colágeno cuya formación aceleré, en teoría, tomando comprimidos prenatales durante el primer mes. Lista para dar a luz a un pequeño monstruo verde.” (Quimera Rosa, 2017a)
	Yuxtaposición. Asociación por acercamiento entre el nuevo documento de identidad implantado en Kina y el devenir planta. Posicionamiento de lo que significa devenir planta: Un descenso en la jerarquía de los seres.	“Un nuevo documento de identidad se implantó en mi cuerpo y controlo los datos. Pero sobre todo, parece que para convertirse en planta hay que descender paso a paso la pirámide biológica, el gran circo de la jerarquía de diferentes formas de vida.” (Quimera Rosa, 2017a)
	Posicionamiento del supuesto que sostiene que devenir <i>cyborg</i> es devenir animal. Se trata de una asociación por acercamiento entre imágenes verbales, enunciadas de manera subsecuente: perros <i>cyborg</i> , devenires <i>cyborg</i> y referencia histórica a los primeros chips implantados en ratones.	“Kbull y Égonne me han precedido en este devenir <i>cyborg</i> . Los primeros chips RFID se probaron en ratones hace veinte años y luego se utilizaron ampliamente para identificar ganado y especies de compañía. El primer <i>cyborg</i> fue un ratón y fue desarrollado en el laboratorio en la década de 1960 como parte de la carrera espacial. El devenir <i>cyborg</i> es ante todo un devenir animal” (Quimera Rosa, 2017a)
Relaciones visuales de asociación por acercamiento o yuxtaposición (asociaciones entre imágenes)	Para las asociaciones visuales por acercamiento o yuxtaposición, remito a dos ejemplos: Asociación visual de elementos que, al ponerse en una relación informática, abren un nuevo estado ontológico consumado en <i>devenir cyborg</i>. Se trata de la continuación dispuesta entre la grabación de una pantalla monocromática con código fuente a la escena de una mano sosteniendo un celular que acerca a la otra mano, que inferimos es la del implante. Este registro sucede con la pantalla con código fuente en una computadora al fondo, sobre la que se abre una ventana digital con la aplicación NFC concretando el proceso de reconocimiento. Este grupo de elementos pone en relación la figura de la máquina con la del ser humano y el implante en proceso de identificación. El segundo ejemplo remite a la imagen en Rayos X del cuerpo de un perro, seguida por una imagen del implante, y la fotografía de una nota antigua del periódico con la imagen de una de las primeras ratas intervenidas por chips RFID.	

Ejemplo de asociación visual por acercamiento. Escenas 8.4 y 8.5 del video *Implante de chip/ Ritual de cambio de nombre*, Q. Rosa (2017a)



Ejemplos de asociaciones visuales por acercamiento y yuxtaposición. Atención particular a la forma en que en la composición de los elementos de la escena se destacan: mano con el implante, teléfono celular con la aplicación NFC, pantalla de la computadora con

código fuente y con ventana abierta que muestra la reproducción de la pantalla de la aplicación del teléfono llevando a cabo un registro en proceso, eventualmente consumado por la aplicación. La puesta en relación de estos elementos, a través del carácter digital de la relación, consolida en el video el proceso de *devenir cyborg*, *devenir animal* y *devenir planta* en Quimera Rosa. Escenas de apertura de la Secuencia 8 del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, Q. Rosa (2017a).



La localización de la serie de **relaciones dispuestas por acercamiento y yuxtaposición** en el video en cuestión, apunta a códigos de la producción y el montaje que también se han dedicado a presentar “aquello que sucede” en la experiencia de Kina, luego de la implantación del chip, y lo han hecho de la siguiente manera: posicionando el proceso de una práctica de gestación y nacimiento, relacionando el documento de identidad digital con el control de los datos y con el inicio en el proceso de *devenir planta*.

Reconocimiento, conectividad y escritura serán tres imágenes que pueden reconocerse por el efecto de acercamiento y con relación al proceso de transición humano-planta de Kina. El lugar de la escritura, presente en la serie de imágenes anteriores, dialogará con la constitución del documento de identidad, abriendo la posibilidad de una práctica de lectura y escritura que, como el título de la Secuencia 8 en el video lo señala, alude a su vez al proceso de un “*Cuerpo [siendo] escrito-leído*”. La referencia al proceso de transición de adscripciones identitarias vinculadas a la escritura, en este contexto, no sólo recuerda el lugar ideológico que la imprenta tuvo en los procesos de control, clasificación y asignación ontológica, que eventualmente se sumaron a los procesos del reconocimiento social dispuestos por instituciones como la Academia, la Medicina, la Psiquiatría y el Estado, entre otras. Recordemos cómo fue, por ejemplo, el caso de la validación estatal de la ciudadanía desde las posibilidades de acceso al documento escrito de identidad o el acceso a una tipificación de normalidad o anormalidad desde las clasificaciones traducidas en la documentación de historiales médicos y diagnósticos psiquiátricos. El registro del cuerpo en la lectura de un dispositivo como práctica de la elaboración de un documento de identidad, desde la escritura en código del cuerpo, concreta el proceso de validación y reconocimiento que en este contexto está siendo instaurado, ya no por la imprenta, pero sí por otra figura de la máquina y de la técnica concretada en el diseño de la aplicación NFC y del chip RFID en conexión. En este proceso, como en las imágenes de las escenas de apertura de la Secuencia “8. *Cuerpo escrito-leído*” puede reconocerse (ver imágenes de la página anterior), la alusión discursiva presente es la del “*Transplante*” (con alusión a *Trans*Plant*)⁴⁷ concretado desde un ejercicio de lectura-escritura terminada, como marco de reconocimiento.

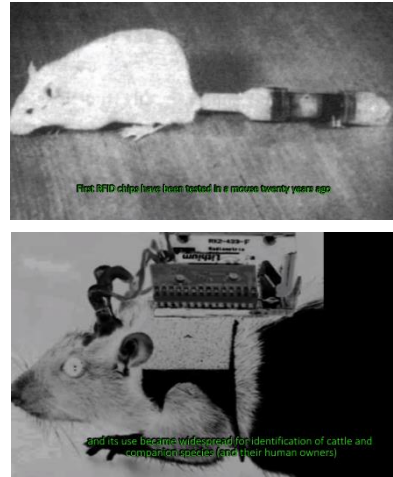
⁴⁷ En la penúltima de las imágenes dispuestas en la página anterior, puede reconocerse el texto que ha sido registrado en la aplicación, como un evento con la siguiente línea: “Chip TransPlantado por...” El juego de palabras entre el título del proyecto *Trans*Plant* y la palabra “TransPlantado”, dispuesto así, con un diseño visual que le despliega entre minúsculas y mayúsculas, pareciera sugerir una analogía más: esta vez, entre Kina y una planta que se transplanta. La referencia al cuerpo siendo transplantado, escrito, leído y validado por una aplicación, le sitúa en este contexto, en un posicionamiento que establece una relación con el cuerpo como un conjunto de datos transferibles, ahora traducidos al código de referentes NFC. Esta “traducción” y “práctica de *transplante*”, se coloca como medio de la “*transición*” y devenir, y será la que le permitirá a Kina reconocerse en la figura del híbrido, del *cyborg*, del animal intervenido por el chip (como lo ejemplifica con los casos alusivos a los perros) y de la pérdida de humanidad a la que aspira, inspirándose en las plantas.

La intención y el comienzo en el proceso de devenir planta, se presentará en el video, en algunos momentos como el medio de una hibridación monstruosa o quimérica, y en otros como el ánimo de una transición que busca descender en la jerarquía instituida de los seres (del ser humano hacia el animal y luego hacia la planta), apuntando a la crítica de esta constitución jerárquica y consolidando así, el esbozo de una figuración que en el proyecto estará presentándose como: “devenir planta”, ir hacia la planta o *devenir con* las plantas. Donde “no se trata, ni siquiera, del deseo real de convertirse en planta, sino de un deseo de hibridar con la planta, de llegar a ser con ella, de transitar juntos, haciendo parentesco...” (Quimera Rosa, escena 8.7, 2017). Al respecto, por el momento, sólo es importante mencionar que en estos últimos argumentos se reconoce la clara influencia de las posiciones de Gilles Deleuze & Félix Guattari (2002) sobre devenir animal, devenir híbrido y devenir quimera; y sobre Donna Haraway (2019) con respecto a la propuesta de modificar las formas de relacionalidad en el Antropoceno, que ella precisa conceptualmente desde otros rasgos en el Chthuluceno, a través de generar parentesco entre especies, pero sobre todo ante alteridades, aprendiendo a ser con ellas y no a costa de ellas.

Así, en el contexto de una apuesta más poética que causal, caracterizando los proyectos de investigación artística de Quimera Rosa, reconoceremos la práctica de una constante flexibilización y apertura en las formas de emplear términos como el de “devenir” en la descripción de sus intenciones. Por esto será posible, por ejemplo, que, en otros momentos del video *Ritual de cambio de nombre*, localicemos no sólo alusiones al comienzo de un proceso de *devenir planta*, sino el supuesto por acercamiento y yuxtaposición que presenta que *devenir cyborg* es también *devenir animal*.

Y con este proyecto, el reconocimiento de la categorización del humanismo compensatorio por Rosi Braidotti, orientada a una identificación de movilizaciones dispuestas en figuraciones del devenir tierra, devenir máquina y devenir animal, en Quimera Rosa se muestran como problematizaciones de devenires en convergencia.

Las relaciones con el animal, que podemos reconocer en algunas de las escenas ejemplificadas en el marco de las asociaciones visuales por yuxtaposición y acercamiento entre el posicionamiento de Kina con el implante, los perros (Pepe, Kbull y Égonne) con el implante y las primeras ratas (como Héctor) sujetas a la experimentación con implantes, evoca distintas apreciaciones al respecto. En primer lugar, la sugerencia de la equiparación de estas experiencias desde su relación con un dispositivo externo implementado en sus cuerpos. La segunda observación, que no es enunciada en el video, pero me parece latente, es la falta de similitud en las experiencias que aquí están siendo puestas en similitud. Si la crítica postantropocéntrica arroja la denuncia de la reproducción de una jerarquía entre plantas, animales y seres humanos, donde plantas y animales se sujetan a la voluntad de seres humanos, sorprende que, en este momento del video de Quimera Rosa, como un proyecto que se define en términos postantropocéntricos, se pase por alto el carácter de una relación configurada por este orden y en oposición a sus intenciones, dispuestas en las posiciones iniciales del proyecto, sea este orden el que se reivindica.



Escenas del video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, Quimera Rosa (Escena 8.5, 2017a).

En la equiparación de las experiencias de Kina, Pepe, Kbull, Égonne y Héctor, la ficción del nombre propio activa cierto efecto de similitud, mientras se acompaña con la relación de sus cuerpos sujetos a dispositivos implantados. El efecto de estos dispositivos es el de colocar la corporalidad de cada uno de estos cuerpos como la interfaz dispuesta para generar

datos legibles para otras tecnologías que no sólo les reconozcan, sino que, desde la organización de esos datos, también les clasifiquen. De este modo, la participación de la figura de las máquinas, acotadas a los efectos del dispositivo implantado, implica también la incorporación de éstas como fuentes legítimas de producción del sentido. Sin embargo, en este contexto de prácticas, la consideración de Pepe, Kbull, Égonne y Héctor (perros y rata con implantes) no resulta necesariamente contemplada en la puesta en relación abierta, a través colocación del implante, entre seres humanos y animales. Aquí, estos parecieran no ser considerados como fuentes de sentido, sino incorporados en la relación como objetos y medios de la experimentación, en el caso de la rata Héctor, así como medios de la sujeción a la identificación y localización territorial desde el chip RFID, en el caso de los perros Pepe, Kbull, y Égonne. Y a partir de la sujeción de estos a ser valorados como objetos de la voluntad humana, la relación aquí también se caracterizará por el rasgo de que son ellos quienes escapan al privilegio que representa el lugar de la libertad, el consenso o la voluntad para decidir participar o no del implante y de las consecuencias derivadas en la atribución del sentido sobre el cuerpo, al que son sujetos o más bien, del que son objeto.



Imagen de la escena “4. Penetración”, o momento del implante del chip, en el video *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*. Imagen de Candela Cuervo en Quimera Rosa (2017a).

3. Conclusiones del ‘Devenir con’ en la perspectiva de Quimera Rosa.

Como lo hemos podido reconocer a partir del análisis dispuesto hasta aquí, las posiciones y la materialización de las posiciones en Quimera Rosa, se caracterizan por mantener un diálogo recurrente en el posicionamiento de la imagen y del cuerpo como medio, al menos en la pieza en la que nos hemos detenido.

El cuerpo como medio de la hibridación se registra al localizarle siendo asociado al cuerpo como interfaz de relacionalidad, al cuerpo estando sujeto a procesos de reconocimiento, de denominación y de control por su denominación, así como al cuerpo estando asociado al objeto de la intervención, la clasificación y la asociación a una adscripción identitaria definida, que en este caso, alude a términos de la especie. La problematización sobre los límites de las categorizaciones a partir de la especie, permitirá a la colectiva profundizar en los alcances relacionales de este supuesto, inmerso en jerarquías dicotómicas occidentales y antropocéntricas donde la relación cultura-naturaleza ha destacado como uno de los principales detonantes de la crisis ecológica del Antropoceno. De ahí que la experimentación con adscripciones identitarias híbridas, flexibles y cambiantes, que permitan desdibujar las fronteras entre los binomios de la representación y los medios de su relación con la veracidad, sea uno de los intereses recurrentes en el proyecto de Trans*Plant.

En el caso de la imagen, la imagen como medio se posiciona cuando la colectiva recuerda cómo es que los sistemas de representación visual y audiovisual, como el dibujo, la fotografía, la animación o el video, han incidido históricamente en constituir sistemas científicos de verificación, modelando a disciplinas como la Biología. En disciplinas como estas, donde “la vida”, “el cuerpo”, “la verdad” y “la representación” están siendo definidas y categorizadas, es a donde resulta necesario volver, de acuerdo a Quimera Rosa, para preguntarnos por los sistemas de traducción y verificación. El interés del presente trabajo por volver a las formas de posicionamiento que están siendo empleadas, coincide en este punto con la iniciativa de las artistas, entendiendo el esfuerzo como un estudio insertado en las

disputas por la explicación y constitución de sentidos. Disputas que anclan sus manifestaciones a los referentes históricos y culturales, impregnados de privilegios interiorizados o no, en procesos de desaprendizaje o de repetición, en marcos políticos de producción de sentidos, con la constante de manifestar sus marcos de posicionamiento, “traducción” y verificación de forma presente en las formas de sus preguntas, sus defensas y las alternativas que están siendo puestas en juego. La imagen en este contexto, en el caso concreto del proyecto de investigación transdisciplinaria de *Trans*Plant* y de la pieza en video: *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, ha sido el medio para desplegar un primer ejercicio del proyecto de Quimera Rosa, posicionando la imagen de la apertura de la identidad como práctica en proceso y como práctica inevitable de exhibición, mediada por las posibilidades de la producción audiovisual vinculada a los referentes y las estrategias elegidas para caracterizar dicha producción y, con ello, semejante posicionamiento.

De esta manera y en atención dedicada a la producción de la imagen, a partir del análisis descrito en este capítulo, se identificó una organización narrativa del video a partir de ocho divisiones temáticas y dos agrupaciones por formato de presentación de las escenas. En el marco de las divisiones, se encontró la clasificación del video desde los títulos que enumeran el proceso: “1 cuidados”, “2 mapa”, “3 contacto”, “4 penetración”, “5 fluidos”, “6 post” y “7 ecosistema”, cerrando con el título “8. Cuerpo escrito-leído”, correspondiente a la secuencia que se caracterizó por mantener un formato audiovisual distinto al de las primeras siete escenas de la producción, vinculadas a los momentos previos al implante. La secuencia alusiva al cuerpo, como ya se ha mencionado, enfatizó la atención de nuestro estudio debido a que se enmarcó en la reflexión audiovisual posterior al momento del implante del chip en la mano de Kina. Y como si los títulos apuntaran en la dirección de las prácticas validadas y los elementos por considerar en procesos post-identitarios de intervención corporal, integrando las propuestas del Chthuluceno, con atención al cuidado, los ecosistemas, el lugar y la búsqueda de parentesco entre especies; los títulos también anuncian un referente corporal que se suma a los marcos del proceder moderno de relación con el espacio. Y de manera concreta, se trata de la modernidad latente en espacios particularmente sujetos a la intervención que, en este caso, sitúan al cuerpo en el centro de la exploración, de la toma y la redefinición, desde prácticas de mapeo, contacto y penetración.



“Trans*”, fotografía de P. Vanneau (2017). En la imagen: Kina presentando *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*.

A partir de la imagen entonces, se analizaron tres aspectos generales del video: La modalidad tecnológica de la imagen, la modalidad composicional de la imagen y la modalidad social de la imagen.

En el marco de la *modalidad tecnológica de la imagen*, vinculada a los recursos de producción y las tecnologías de exhibición, el video se caracterizó por emplear fotografías, imágenes radiológicas, esquemáticas, anatómicas y hemerográficas, desde una producción similar al registro documental (en la primera parte del video) y al ensayo visual (en la segunda). La cristalización institucional de ciertos regímenes de verdad/poder en el posicionamiento de la narrativa se reconoció en el empleo tecnologías inmersas en algunos de los efectos de la producción del video, como su vinculación con la demostración desde la imagen, los rasgos pedagógicos dispuestos en títulos, en imágenes y en la forma del registro documental, así como en las producciones de afinidad y alteridad colocadas a través de recursos argumentativos vinculados al empleo de asociaciones por identidad, analogía, contraste, transitividad y yuxtaposición, en el contexto de los medios de las tecnologías de la exhibición.

Por otra parte, en el marco de la *modalidad composicional de la imagen*, vinculada a las formas de la perspectiva producida en la construcción del espacio visual, se analizaron los códigos que intervinieron regulando la imagen desde su modo de filmación, así como las estrategias recurrentes en el empleo de la perspectiva producida desde el encuadre, los planos, la iluminación y el color.

En este contexto, se identificó el recurso de producción de una mirada íntima aproximándonos a la primera parte del video, desde tomas cerradas, planos detalle, semi-subjetivos y cenitales, y con ello, se nos aproximó también a las prácticas de cuidados, mapeo, contacto, penetración (del implante en la piel) y fluidos.

Asimismo, se utilizó el color para remitir al carácter médico del proceso, inclinación científicista que se unió a la forma de utilizar la imagen como evidencia, y al empleo recurrente de tonos fríos y claros con acentos celestes, así como por los fondos negros con detalles verdes en efectos sobre imágenes radiológicas aludiendo al movimiento y a la transformación, al nombre del proyecto (*Trans*Plant*, pero también “*Ritual de cambio de nombre*”) y al resultado quimérico del proceso (dedicado a “dar a luz a un monstruo verde”). El empleo de alusiones temporales a partir del color también se hizo presente matizando la referencia histórica de una imagen del periódico como alusión a los primeros dispositivos implantados en animales. El empleo del color aquí incidió en mantener el ritmo narrativo cuando, desde la aplicación de filtros de color sobre la imagen de ratones en aquella nota del periódico, dialogó con las imágenes radiológicas de la mano de Kina con el implante y del cuerpo de los perros con el implante. Esta puesta en común, este diálogo a través del efecto del color se entendió en el análisis, como una práctica de actualización de la imagen, que en este caso remite a la práctica de los primeros ratones intervenidos por dispositivos implantados.

En el contexto de la modalidad social de la imagen, las relaciones dispuestas en los códigos de montaje han sido también analizados, sobre todo en la secuencia del video correspondiente al ensayo visual vinculado al momento posterior al proceso del implante del chip en Kina. De este modo, el empleo de asociaciones por identidad, analogía, contraste, transitividad, acercamiento y yuxtaposición, se caracterizó por los siguientes rasgos.

A partir del análisis de las *asociaciones por identidad* en el montaje, se reconoció el posicionamiento de un valor post-identitario, adjudicado a la experiencia del implante del chip en Kina. Este valor se argumentó en el video a partir de una forma tecnológica de asignación del reconocimiento, que asoció el cambio de nombre con la etiqueta emitida por la aplicación, entendida como la producción de un código de identidad con género no-binario que posibilita un reconocimiento, fuera de los marcos estatales de control y producción del documento de identidad. Así, vemos cómo es que aquí, aunque se posiciona una ruptura, vinculada al control

estatal de la clasificación de la identidad, también se reproduce y se actualiza una práctica: la del reconocimiento dispuesto a partir de un documento escrito de identidad.

En el video, el lugar del reconocimiento y sus efectos en la validación post-identitaria, también será aludido por las funciones adjudicadas al implante, a los dispositivos, a las imágenes radiológicas, las imágenes fotográficas y el carácter didáctico, biológico y cientificista de las imágenes anatómicas.

Las asociaciones por identidad en la secuencia “8. Cuerpo escrito-leído”, se posicionarán, desde el montaje, como una experiencia equiparada y compartida entre Kina, entre los perros y los ratones intervenidos por implantes. En el proceso de esta equiparación reconocemos la activación de un carácter *universal*, cuando la valoración de estos cuerpos diferenciados y puestos en semejanza, remite a una primera puesta en relación adjudicada a la especie como el punto de la comparación. La clasificación entre especies, apunta a la anulación de este referente al equipararles. Y al hacerlo, comparte un proceso de identificación, que la narrativa presenta como una práctica facilitada por el reconocimiento (identitario) de las máquinas a través del código que, vinculado a los implantes en estos cuerpos, ahora les reconocen en otros términos de la clasificación. En este ejercicio de equiparación, se reconoció también la forma en que son obviadas las diferencias implicadas en el proceso del implante, cuando el implante se sujeta, en el caso de perros y ratones, a una voluntad humana antropocéntrica que les interviene.

Y por una asociación de identidad más, Quimera Rosa argumentó en la narrativa del video cómo devenir *cyborg* es, ante todo, devenir animal.

Ahora, a través de las *analogías* dispuestas en los códigos de montaje, se identificó el posicionamiento de la máquina como fuente de producción del *reconocimiento*. Este reconocimiento es justo el de la equiparación de Kina (codificado con el implante) con otros animales y máquinas, registrados por el mismo tipo de tecnología NFC.

El video también coloca una analogía entre la mano con el implante (imagen frecuentemente posicionada en la composición de las escenas) y su equiparación a la especie humana intervenida. Al hacerlo, se supuso la consumación del cuerpo como el medio de un devenir *cyborg*. Y es que, desde la forma en que se posiciona este proceso pareciera no sólo tratarse de la intervención del cuerpo con un objeto, sino de la conectividad posibilitada a partir de este objeto, que remite a la modificación en la colocación del cuerpo, ahora entendido como la interfase de esa relación de conexión. Esta colocación del cuerpo por su valor informático, en proceso de socialización, empleó estrategias pedagógicas que, como lo hemos expresado, recurren a narrativas biológicas y médicas de producción de sentidos. Esta práctica la valoramos como una vuelta al carácter cientificista produciendo un efecto de legitimación en la narrativa.

Aquí, fue particularmente relevante localizar cómo es que una práctica de visión fragmentada (la insistente atención visual a la mano con el implante, por ejemplo), ha sido valorada y presentada como la alusión que evoca el carácter ontológico y cultural de la asociación entre mano y especie, modificación de la mano - modificación de la especie. Y esta es una analogía que se suma a la de la figura del implante en esta repetición, desde el efecto de una figura que en el video ha sido asociada a la instauración de un cambio en la relacionalidad con respecto a la identidad y las prácticas del reconocimiento, sí, pero también con respecto a las alteridades asociadas a plantas, animales y máquinas. Es decir, la activación del empleo de la analogía de la mano con el implante, valorada aquí en un sentido identitario y de ruptura identitaria de la especie, es lo que resulta intrigante cuando es el efecto de la relación asociativa el que se mantiene como medio de la producción de sentido. En otras palabras, ¿cómo es,

histórica y culturalmente posible que la mano sea la figura que represente a “la humanidad” y a “la humanidad intervenida”? Y ¿cómo es que la hibridación y el devenir-con-otrxs (como plantas, animales y máquinas), se concreta en un acto de reconocimiento proveniente de una aplicación *NFC Tools*?

La recuperación de los espacios por intervenir, su demarcación y apropiación como formas de “*hacer mundo*”, por enunciarlo en el sentido de Mariana Paredes (2013)⁴⁸, me parece que alude a mecanismos recurrentes en el proceder moderno/colonial de mantener una relación específica con el *espacio* y con el espacio que se asume en el ámbito de aquello que se vuelve nuevo o conocido. Esto supone que de manera previa a la asignación del nombre o a la tipificación de un territorio (simbólico y material) “conocido”, le proceden prácticas de exploración, demarcación, ocupación, modificación y clasificación. Así, en el video de Quimera Rosa puede reconocerse el eco de este proceder en el posicionamiento del cuerpo vinculado a la nueva identidad. A través de sus imágenes y su organización narrativa, pero también a partir de la relación que se establece con la mano elegida como representante del cuerpo y de la especie por intervenir, se abre la demarcación dispuesta en los procesos de reconocimiento, “mapeo” y contacto (escenas “2. *Mapa*” y “3. *Contacto*”), así como la eventual apropiación, desde las figuraciones de la penetración, la hibridación y el medio para devenir-con-otrxs (escenas “4. *Penetración*”, “5. *Fluidos*”, “6. *Post*”, “7. *Ecosistema*” y 8. *Cuerpo escrito-leído*” del video).

En el contexto de las *asociaciones por contraste*, se reconocieron cuatro figuras de alteridad interviniendo en los procesos del reconocimiento post-identitario. Estas figuras de

⁴⁸ Siguiendo a Mariana Paredes (2013), el recurso de transposición de imágenes en un filme, alude a las artes combinadas y al carácter procesual de las obras. Para ella la práctica de la “transposición visual” se organiza en tres etapas: la designación de las fuentes o imágenes por intervenir, la demarcación del sitio (es la delimitación inspirada por lo que conmueve a las realizadoras, el lugar donde la artista posa su mirada, limita el lugar del desarrollo de la obra, y luego, selecciona y estructura los elementos del dispositivo que forman parte de la reescritura) y la apropiación (que facilita el proceso de desplazamiento transpositivo, es decir, el proceso de descontextualización y re-contextualización). Para Paredes se trata de una práctica que no refiere, sino rehace, “*hace mundo*” (Siguiendo a Nelson Goodman, Paredes, 2013:17). La serie de asociaciones visuales dispuesta en este análisis, ha pretendido aportar a reconocer los medios del posicionamiento en la práctica de “hacer mundo” de Quimera Rosa.

oposición con relación a la máquina (y a la aplicación digital, concretamente) como fuente de reconocimiento, fueron las figuras institucionales de la Psiquiatría y el Derecho, así como la referencia a grupos transhumanistas y a otros seres humanos. La referencia a otros seres humanos se caracterizó por mostrarse como un señalamiento sin distinción en el video, más allá de adjudicar a estos grupos una falta de reconocimiento de los procesos post-identitarios. La Psiquiatría y el Derecho se criticaron por participar de los procesos de clasificación identitarios, en el marco, también, de una falta de renacimiento post-identitario. Y los transhumanistas, que comparten intereses posthumanos y postidentitarios de valoración de la técnica y otros agentes no-humanos, se caracterizaron por Quimera Rosa desde una diferencia importante, que les situó como grupos inclinados a favor de las modificaciones corporales, pero buscando “la mejora” de la especie en términos la lógica capitalista, colonial y moderna del progreso. Lógica que, como ya lo hemos descrito en el capítulo, se opone a la disposición crítica enunciada por la colectiva.

En el contexto de la atención a las asociaciones de contraste, destacó también la forma de la colectiva al referirse a la transición *cyborg* de Kina como un gesto que se abre con relación a valoraciones específicas de las plantas. Valoraciones que asumieron, inicialmente, una posición de diferencia entre Kina y Ce, integrantes de Quimera Rosa, y las plantas. Esta posición de diferencia se despliega desde la descripción de una relación entre ellas, configurada por la admiración de Kina y Ce hacia las plantas.

La admiración por el silencio de las plantas y el ánimo de una voluntad fotosintética, se mostraron como parte de un esfuerzo post-antropocéntrico de reconocimiento que modifica (al admirar) el lugar asignado a las plantas, en el escalafón occidental de la jerarquía de los seres. El seguimiento que Quimera Rosa presenta en *Trans*Plant* y en *Ritual de cambio de nombre*, como la búsqueda de un descenso en la jerarquía de los seres, pareciera así, aunque sin desearlo y paralelamente, activar una figura lineal de la relación entre las partes implicadas en dicha jerarquía.

Y si volvemos a otras de las figuras de *linealidad* en las constelaciones culturales de producciones históricas de sentido desde la modernidad-colonialidad occidental, el efecto de un tropo discursivo semejante se reconoce haciendo posible las narrativas del progreso, el evolucionismo y la relacionalidad dicotómica como marcos referenciales, lineales, de devenir. Entonces, así es como de nuevo reconocemos prácticas de ruptura inmersas en prácticas de repetición, de la imaginación crítica dispuesta en la materialización de las posiciones de la colectiva. De ahí, la importancia de volver sobre los detalles del proceso de posicionamiento en los marcos de relacionalidad que están siendo dispuestos.

Por último, en el contexto de las *relaciones dipuestas por acercamiento y yuxtaposición* en el montaje, identificamos cómo se posicionó el proceso de una práctica de gestación y nacimiento, relacionando el documento de identidad digital con el control de los datos y con el inicio en la intención de devenir planta. La escritura, la conectividad y el reconocimiento serán aquí medios importantes del proceso de devenir con las plantas propuesto. El “TransPlante”, que consolida un devenir *cyborg* como el primer paso para generar parentesco con las plantas, es mediado por un proceso de lectura-escritura del cuerpo, que sólo es posible desde el reconocimiento de un cuerpo con un implante, leído por la aplicación. La prueba de este reconocimiento es la producción de un documento de identidad que, en este caso, se concreta facilitando un código escrito de reconocimiento.

A partir del montaje por acercamiento y yuxtaposición, se colocó, una vez más, la equiparación de las experiencias con el implante. Kina, Pepe, Kbull, Égonne y Héctor son equiparados por el reconocimiento presentado a través del nombre propio y de la experiencia de haber vivido el implante de un dispositivo vinculado a otro dispositivo tecnológico de reconocimiento. Tres perros, una rata y Kina, intervenidos con el implante, son puestos en esta relación de equiparación, que en el video justifica la idea sujeta al reconocimiento y otorgamiento de un código de identidad por “la máquina”. En este contexto de prácticas, que

muestra su disposición por reivindicar el lugar de los animales en una apuesta post-antropocéntrica, la relación reproduce el principio que critica, al valorar en la práctica el lugar de estos animales en términos del recurso sujeto a la voluntad humana. La desigualdad es obviada en la equiparación.

Ahora, lejos del análisis de las asociaciones y ya dedicada al análisis de la relacionalidad propuesta en la materialización de las posiciones, con respecto a las alteridades situadas en el marco del devenir con plantas, animales y máquinas, las apreciaciones han sido las siguientes.

En las páginas anteriores reconocimos los matices de este proceso de transición que constituye la defensa de la hibridación con el cambio de nombre a Kina, el implante del chip en su mano consolidando los medios de un devenir *cyborg*. Asimismo, reconocimos las formas en que se establece el parentesco con el animal, en un proceder paralelo al de devenir *cyborg*. El caso concreto del video propondrá la figura de perros con implantes que, como Kina, fueron sujetos al mismo tipo de identificación y reconocimiento tecnológica. El lugar de las plantas en este proceso se pronuncia en la intención de las artistas de ser cada vez menos humanas. La vinculación con las plantas no es reconocible con facilidad, en un primer momento, más allá de la enunciación que el video hace sobre el proceso de devenir planta, *Trans*Plant*, comenzando con la implantación del chip.”

La intención de *devenir con*, en algunos momentos del video se presentará como el medio de una hibridación monstruosa o quimérica y en otros como el ánimo de una transición que busca descender en la jerarquía occidental de los seres (del ser humano hacia el animal y luego hacia la planta). *Devenir planta*, *ir hacia la planta* o *devenir con las plantas*, serán términos comunes, alusivos a la intención del proyecto; intención que, como ya ha sido aludido, se manifestó en convergencia con la voluntad de *devenir cyborg* y *devenir animal*.

El proyecto *Trans*Plant* se inscribe en los debates sobre el Antropoceno, posicionando al “nuevo sujeto”⁴⁹ en marcos de procesos *cyborg* de *devenir con* otros. Esta aproximación se posiciona por la colectiva, problematizando las formas de relacionalidad dispuestas por la ecología dominante, basada en la noción de *naturaleza* y en la organización jerárquica de binarios occidentales, explicativos y categóricos, que inciden en los procesos de identidad y reconocimiento. Entre estos binarios se destacaron las divisiones entre hombre/mujer, cultura/naturaleza, blancos/no-blancos, heterosexuales/homosexuales, normales/anormales, etc, inmersos en el orden necropolítico derivado del antropocentrismo moderno. Este proceder será acusado por la colectiva, por mantener la constante de colocar a la primera parte de estos binarios por encima de la segunda, justificando así la eliminación de todo aquello que haya sido agrupado en el segundo de estos ámbitos dicotómicos. Esta forma de relación con las alteridades producidas en marcos de desigualdad, desaparición y precarización, fueron intereses mostrados por la colectiva, aún cuando en el caso de *Trans*Plant*, la propuesta sólo se dedicó a pensar la alteridad producida por el binomio cultura/naturaleza. Un binomio, que como Kina y Ce lo sostuvieron antes, remite a pensar la dominación de “la naturaleza” por “la cultura”, en un contexto donde la segunda parte de los binomios recién mencionados (es decir, mujeres, personas que no son blancas, personas no heteronormadas, anormales, etc.), serán asociados a la noción de *la naturaleza* como recurso sujeto a prácticas coloniales de dominación por la cultura económica blanca, capitalista y heteropatriarcal.

Y lo curioso aquí, en esta discusión fue, no sólo cómo Quimera Rosa no incorporó las dimensiones sociales de estos procesos de exclusión incidiendo en las producciones de la alteridad que la iniciativa pretende resarcir desde la convergencia con las alteridades asociadas a naturalezas sometidas, sino la falta de cuestionamiento por el lugar de la figura de “la máquina”, de la técnica, con relación a los procesos de diferenciación y, sobre todo, con la profunda relación de esta con “la cultura”. Pareciera que en el contexto de esta disputa posthumanista, “la máquina” se colocara en el ámbito de los seres que han sido desplazados por una falta de reconocimiento ontológico, que se pelea desde la necesidad de equiparar a la

⁴⁹ Enunciación descriptiva que resulta humanista y moderna, problemática, para las posiciones del posthumanismo, donde ya no hay sujeto, donde el sujeto ya no es la referencia de determinación del “mundo”.

técnica con el lugar que en la jerarquía occidental de los seres han ocupado, plantas y animales. Plantas, animales y grupos desplazados por el proyecto moderno-colonial-capitalista, neoliberal, heteropatriarcal, racista, eurocéntrico y sexista, no han tenido el mismo lugar que la técnica en la consolidación de estos procesos. Si se relacionan la técnica o las máquinas, con plantas y animales como figuras ontológicas equiparables, no hay forma de que la distribución de privilegios y desigualdades en este escenario resulte equiparable cuando el desarrollo de la técnica y la sociedad tecnificada ha sido la constante en la narrativa del progreso capitalista. La disputa por el reconocimiento, retirada de “las manos” del Derecho y la Psiquiatría para pasarse a la determinación por la técnica, pareciera constituir sólo un paso más de un mismo proceso de racionalidad tecnológica.

Ahora, también reconozco que es una trampa de la enunciación asumir que “la técnica” es sólo una o que la diversidad de apropiaciones y prácticas tecnológicas pueda sintetizarse o abarcarse en sólo una imagen discursiva. Las prácticas y las apropiaciones son múltiples, como lo señaló Quimera Rosa aludiendo a su apuesta por la recuperación de los medios tecnológicos en su lucha por la autonomía. El tema, me parece, es reconocer cómo en estos procesos de ruptura que, resultan en iniciativas válidas y necesarias, se siguen filtrando de forma latente mecanismos relacionales de un proceder dominante (blanco, eurocéntrico, tecnificado y colonial), que reclama, de forma igualmente necesaria, un señalamiento constante que abra otras formas de relacionalidad.

Para Quimera Rosa, como lo analizamos, la noción de *identidad cyborg-no naturalizante*, siguiendo a Donna Haraway, es la que permite deconstruir el dualismo occidental naturaleza-cultura. En este contexto, los seres humanos se *posicionan* (pero no necesariamente se materializan de tal forma en la narrativa del video) como sujetos transversales, atravesados por raza, clase, género, sexo, etc. Atender estas condiciones de transversalidad es lo que permite apuntar hacia metodologías feministas de investigación, que la colectiva pretende recuperar. El feminismo aquí, “más que atender a una identidad cerrada”

(como la que Quimera Rosa adjudica a la categoría de *mujer*), remite a posicionar “un nuevo modo de vinculación”, caracterizado por establecer relaciones que no se fijan a concepciones esencializantes del sujeto, sino que se detienen en “trabajar en las fronteras”.

El interés de la colectiva por el transfeminismo se caracterizó también por procurar deconstruir las relaciones heteropatriarcales heredadas, que han sido históricamente vinculadas a la orientación de dualismos equiparados, constituyendo la base del sistema político blanco y occidental. De ahí que la defensa de construcciones no-universalizantes sea, para Quimera Rosa, posible a partir del conocimiento encarnado que asume una relación de contrapoder y que en su propuesta se suma a la práctica científica, imaginada como la posibilidad de un ejercicio quimérico de reivindicación histórica, desde la práctica performática del laboratorio, abierto a poner en disputa, en términos de Kina y Ce, a la verdad y la objetividad.

La intención de Quimera Rosa de *devenir con* las plantas y devenir menos humanas, apuntó en una dirección contra-colonial que buscó escapar a la universalización, al reduccionismo dicotómico y al individualismo metodológico, en favor del reconocimiento del ser-con-otros no-humanos.

Implante de chip / Ritual de cambio de nombre, primera pieza de Trans*Plant, aludió al cambio de nombre a Kina a partir del implante. Esta referencia remitió a la recuperación del nombre desde la historia de explotación de una planta, el árbol de la Quina en Ecuador, Bolivia y Perú. Este referente fue recuperado por la colectiva como un esfuerzo que señaló críticamente los procesos de colonización de la planta y los saberes tradicionales de sanación a ella adjudicados, que fueron colonizados en algún momento por los mercados imperiales, ahora actualizados en el marco neoliberal, por el papel de las farmacéuticas occidentales y el aprovechamiento de las propiedades antipalúdicas de la planta “justificando” su explotación.

El tema de la colonialidad, abordado por la colectiva en el interés por el proceso de explotación de la kina y la posterior recuperación del nombre del árbol por Kina, integrante de Quimera Rosa, resultó pues un intento de reconocer la importancia de estas disputas. Sin embargo, el esfuerzo, aunque valioso y necesario, es complejo en términos de la valoración de sus alcances al respecto, pues, aunque instala rupturas en las preguntas que sugiere, integra prácticas que no escapan al proceder colonial de las formas de su relacionalidad.

Así, y justo como ya se compartió, recupero brevemente, en este contexto, una apreciación previamente descrita: El proceso de abandono de la figura de “humanidad”, vinculada al lugar de la humanidad en la relacionalidad de las jerarquías dicotómicas antropocéntricas y occidentales, destaca en la propuesta del proyecto *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*, porque no sólo apuesta por modificar la forma de la relacionalidad o la conceptualización de las partes adjudicadas a la dicotomía, sino que la apuesta por la ruptura apunta al abandono de la referencia categórica: “ser humano”. Y esta es una apuesta que puede problematizarse desde otras perspectivas críticas que también apuntan a cuestionar y transformar los privilegios antropocéntricos situados. Privilegios que han sido colocados en figuraciones específicas vinculadas al imaginario blanco, heteronormativo, masculino, occidental, inhibiendo, a grandes grupos de población, la posibilidad de acceder siquiera al privilegio que este proceso intenta acusar. Entonces, como lo referimos con anterioridad en este capítulo, cuando se asume la crítica postantropocéntrica en el proyecto de Quimera Rosa, ¿cuáles son los privilegios específicos que se denuncian? Porque asociar la categoría de “humanidad” a la serie de imaginarios dominantes que históricamente le han sido adjudicados, no necesariamente garantiza el reconocimiento del resto de la población que ha sido excluida de esa categoría. Y desaparecer la categoría de “humanidad”, pasando por alto el proceso de exclusión que le ha sido inherente, y colocando toda la atención, la confianza, en la clasificación relacional de las especies, que es especista y que desde luego refiere a una crítica relevante, pudiera sin embargo sesgar las posibilidades de la crítica, inhabilitando los logros que otras luchas de reivindicación política han logrado, en términos del reconocimiento de

identidades políticas desplazadas, colocadas como las/les/los sujetxs políticos de las luchas que se organizan contra sistemas de dominación diversificados en sus alcances. Entonces, las adscripciones identitarias vinculadas a la categoría de “humanidad” que pretende abandonarse en el proyecto de Quimera Rosa, y el empleo específico del término, son aspectos que resultan relevantes para nuestro estudio, desde el reconocimiento y la discusión de las formas de problematización que están siendo posicionadas en alusión a “una crisis” con figuraciones de alcance global vinculado a la especie.

En este sentido, las materializaciones de la relacionalidad dispuesta respecto a la noción del “animal” en el video analizado remitió al lugar que en la narrativa audiovisual perros y ratas, con relación a Kina, constituyen.

La asociación por acercamiento entre la imagen radiológica del perro intervenido y la rata intervenida que se muestra en la nota en el periódico, por ejemplo, coincidió en el carácter “animal híbrido/cyborg” de ambos seres representados. La relación entre la imagen, su texto y la escena que le precede en la secuencia, con la defensa del empleo del chip como el medio para devenir *cyborg*, devenir equiparado a un *devenir animal*, a “*devenir con*” los animales, transitando con ellos, es sin duda una serie de asociaciones que moviliza la disposición político-afectiva que teje la relación de afinidad en la propuesta de Quimera Rosa. Y la asociación detona preguntas y paradojas, al menos en mi apreciación, al implementar un referente discursivo de convergencia en una práctica de imposición de implantes tecnológicos en el cuerpo de animales. Un referente que alude con claridad a las relaciones de inferioridad adjudicadas a los animales desde su sometimiento a la voluntad humana, actitud consolidada durante la modernidad y la lógica de explotación capitalista y neoliberal.

En las palabras de aquella nota del periódico, no sólo destacó el sometimiento de una rata intervenida y sujeta al vuelo espacial, sino que en aquella referencia narrativa y visual, en

la nota se habló de su traje espacial⁵⁰, se le refirió con nombre propio y se mostró cómo ese traje le sujetaba al tubo que asegurada su inmovilidad en el cohete; asimismo, remite a cómo se le convirtió en un héroe en los medios de la época, cómo se le convirtió en una serie europea de dibujos animados y cómo, a sólo a seis meses después de su regreso, se le sometió a eutanasia, con la finalidad de estudiar los posibles efectos de la falta de gravedad en los electrodos implantados, con relación a su estimulación cerebral profunda previa. El “entrenamiento” de ratas como “Héctor”, implicaba pruebas neurofisiológicas con actividades diarias vinculadas a electrodos quirúrgicamente implantados en sus cráneos, implicaba colgar a las ratas, por su cola, en contenedores de inmovilización por largos periodos de tiempo, así como someterlas a dispositivos centrífugos que las exponían a diferentes ritmos de aceleración y vibración, mientras les colocaban en ambientes artificiales sonoros que simulaban el sonido aeroespacial de despegue; estos procesos generaban otros inevitables, como la necrosis en el cráneo, generada por el uso de la goma que entonces se empleaba para unir los conectores.

El caso de “Héctor” se une al de 47 ratas más elegidas para los experimentos iniciales de París en aquella ocasión de la nota del periódico compartida por Quimera Rosa, así como al caso de “Castor” en 1962, otra rata nombrada e implicada en un lanzamiento francés posterior al de “Héctor”; un evento sumado a los casos de “Felicette”, un gato con electrodos implantados en el cerebro que también participaría en prácticas afines durante 1963 y el caso de “Martine”, uno de los primeros monos con implantes, en ser enviado al espacio en 1967. A

⁵⁰ El recurso a la caricaturización, la humanización y el ennoblecimiento de los animales sometidos a estos procesos de experimentación (Burgess & Dubbs, 2007), se mantiene vigente actualmente, como puede corroborarse con el caso de “La Oveja Dolly”, que en su versión animada en 3D acompaña la exposición de su cuerpo en el Museo Nacional de Escocia, mientras narra a manera de cuento (dirigida a la niñez) su propia historia. En la página web de la exposición se incluye un videojuego, titulado: “*Dolly and The Atomsmasher*”. Como recurso complementario, se sugiere consultar los siguientes enlaces:

National Museums Scotland (2021a), “*Dolly the sheep*”, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/natural-sciences/dolly-the-sheep>, consultado el 20 de abril de 2021.

National Museums Scotland (2021b) (Videojuego en línea), “*Dolly ant the Atom Smasher*”, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/games/dolly-and-the-atom-smasher/>, consultado el 20 de abril de 2021.

National Museums Scotland (2014), “*Scotland Creates: An Interview with Dolly the sheep*”, <https://www.youtube.com/watch?v=IjjKU8F-Ync>, consultado el 20 de abril de 2021.

estas historias anteceden las de “Laika”, el primer ser vivo terrestre en orbitar la Tierra en 1957, una perra que murió en ese viaje por sobrecalentamiento y que se presentó también como un héroe por la prensa, o “Marfusha”, un conejo, también enviado al espacio por la Unión Soviética en 1959, casos seguidos, en ese último año, por 12 ranas y dos ratones que fallecieron en las explosiones de los cohetes en que eran transportados, poco después de que despegaran⁵¹.

Estas historias suponen relaciones específicas con los animales, que fueron culturalmente posibles por la forma en que vida animal, tecnología, ser humano y exploración se articularon de forma histórica y particularmente situada. La apreciación de Quimera Rosa en el video que consultamos, en el marco del análisis de esta relación, inevitablemente evoca la historia de una disposición específica hacia los animales y lo hace a través de la referencia a esa imagen de Héctor, como uno de sus antecedentes *cyborg*. Y al hacerlo, coloca esta historia en el marco de la validación de la práctica de implantes sobre animales, pero no cuenta las otras partes de la historia de esa relacionalidad que tuvo efectos concretos, necropolíticos, sobre la vida de los cuerpos así intervenidos. Entonces, volver sobre estas historias es pertinente y necesario, si analizamos las formas de las relaciones que están siendo propuestas.

⁵¹ Como recurso complementario, se sugiere consultar los siguientes enlaces:
“[Archival footage] France launching the first cat in space, Felicette” (2016), <https://www.youtube.com/watch?v=v-tpmvGRoyw>, consultado el 14 de diciembre de 2021.
“CAN935 Martine The Monkey launched into Space” (2015), <https://www.youtube.com/watch?v=IAHcs-O03Co>, consultado el 14 de diciembre de 2021.
British Pathé (2014), “Man and Monkey train for Space Flight (1961)”, <https://www.youtube.com/watch?v=sW4Ap2w8whc>, consultado el 14 de diciembre de 2021.
Smithsonian Channel (2019), “NASA’s First Chimp in Space”, <https://www.youtube.com/watch?v=9wdbV4SBGYo>, consultado el 14 de diciembre de 2021.

Capítulo 5:

‘Devenir con’ las plantas en la perspectiva de ŠPELA PETRIČ



Crédito de la imagen: Petrič (2020). Imagen alusiva al performance *Skotopoesis*

El estudio de las propuestas de Špela Petrič en este capítulo se detiene en abordar y reflexionar la problematización abierta por las piezas que constituyen su proyecto, *Confrontando la Otredad Vegetal*, con relación a un posicionamiento posthumano de *devenir con* la alteridad que, en este caso, se concreta con alusión a “las plantas”. Como podrá reconocerse a lo largo del capítulo, nos detendremos particularmente en el análisis de la pieza *Skotopoesis*, que es parte de este proyecto, y lo haremos, como en la reflexión de la propuesta de Quimera Rosa, a partir del reconocimiento de *las posiciones* y la *materialización de las posiciones en las imágenes* compartidas por la artista, presentando la relacionalidad propuesta por esta obra.

El capítulo presentará primero algunas notas sobre la trayectoria de Špela Petrič, sus proyectos y la pieza en cuestión, para pasar después a la presentación de las posiciones, así como del análisis de su materialización en la imagen. Cerraré con algunas apreciaciones

generales sobre las formas de la problematización y la relacionalidad, dispuesta en los procesos de prácticas y posicionamientos situados en el marco de una crítica a la vinculación occidental antropocéntrica que coloca a “las plantas” como alteridad.

Špela Petrič es una artista de *New Media Art* eslovena, con residencia en Ljubljana (Eslovenia) y Ámsterdam (Países Bajos). Es también Doctora en Biomedicina por la Universidad de Ljubljana y Maestra en Artes por LUCA, Bruselas. La definición de su trabajo, en palabras de Petrič es “un esfuerzo multi-especie que combina Ciencias Naturales, Medios Húmedos y performance, mientras imagina experimentos artísticos que promulgan relaciones que revelan los fundamentos ontológicos y epistemológicos de nuestras sociedades biotecnológicas, retando el alcance de lo posible adyacente” (Petrič, 2018).

En otras fuentes (Hackteria, 2015; Jeu De Paume, 2018), el trabajo de Petrič ha sido caracterizado por interesarse en los aspectos relativos al antropocentrismo, a la reconstrucción y apropiación de metodologías científicas, y a la conexión de sistemas vivos con sistemas inanimados que manifiestan propiedades similares a la vida. Asimismo, se ha mostrado interesada en la “*TeRrabiología*” (una perspectiva ontológica de la evolución y los procesos “terra-formativos” en la Tierra), en la política de la ciencia y la distribución del conocimiento, la biopolítica, la medicina regenerativa de investigación, los ritmos circadianos, los metabolismos sintéticos, el mimetismo, la re-ingeniería y la bioquímica. La mayor parte del trabajo reciente de Špela Petrič se ha dedicado a la vida vegetal y ha coincidido en espacios o colaboraciones con otros de los artistas recuperados en este estudio, como Quimera Rosa.

Entre los proyectos artísticos desarrollados por Špela Petrič en el contexto de la vida vegetal destaca la serie *Confrontando la Otredad Vegetal*. Este es un proyecto de investigación artística, que está constituido por distintas piezas dedicadas a explorar las formas de inter-cognición entre humanos y plantas en diferentes niveles de organización (celular, individual, en comunidad, por ejemplo). La pregunta que motiva las prácticas del proyecto se remite, en Petrič, a las formas en que podemos conocer al Otro cuando falta la empatía. Su apuesta

procura evitar la intervención de interfaces tecnológicas y apunta a que, para enfrentar el paradigma postantropocéntrico hacia las plantas, es necesario que el individuo humano se comprometa, transitoriamente, con un nivel de vegetalización (WAAG, 2021). En el apartado de las posiciones, desde las inclinaciones políticas enunciadas con respecto al Antropoceno en este capítulo, discutiremos con mayor detenimiento estas y otras propuestas de relacionalidad en su obra.

Uno de los ejemplos de las prácticas de investigación organizadas por Petrič en el marco del proyecto *Confrontando la Otredad Vegetal* es *Ectogenesis, Plant-Human Monsters*. Aquí, puede reconocerse una pieza dispuesta en exhibición de octubre de 2017 a mayo de 2018 en el espacio virtual de Jeu de Paume (2018), como parte del proyecto de Maria Ptqk, *A propósito del Chthuluceno y de sus especies compañeras*. Esta exploración, que en otros momentos también se nombró como *Phytoteratology*, experimentó con medios de hibridación humano-planta. Se trató de una práctica realizada en el laboratorio, implicando la participación de una incubadora (referida como una matriz artificial) y de un tejido de planta intervenido con hormonas, provenientes de la artista. Estas hormonas, fueron entendidas por el proyecto como, “portadoras transespecie de información” que incidieron en la modificación del patrón molecular diferencial del tejido vegetal, deviniendo en la alteración de las formas, externa e interna, del organismo resultante⁵². Organismo referido como un “monstruo en proceso de devenir”⁵³.

Aquí y como se reconocerá a lo largo del capítulo, el papel de inter-cognición entre las especies, enfrentadas incluso a nivel molecular, tendrá un peso particular en la interpretación de Petrič con respecto a las propuestas de *devenir con* y generar parentesco entre especies. En varias de sus piezas y proyectos, es este lugar de la convergencia, el encuentro y

⁵² Se puede acceder a las imágenes con la representación visual de estas prácticas en Špela Petrič (2016c) y Jeu De Paume (2018): <https://www.spelapetric.org/#/phytoteratology/> , <https://jeudepaume.org/en/evenement/ectogeneses-plant-human-monsters-spela-petric/>

⁵³ La referencia al monstruo, tanto en Quimera Rosa como en Špela Petrič, es una referencia directa al texto de Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos* (2019).

reconocimiento mutuo, el que es puesto en cuestión desde las respuestas materiales y biosemióticas de los organismos que están siendo enfrentados en una interacción sensorial.

Confrontando la Otredad Vegetal es parte de un proyecto más amplio, *Trust Me, I'm an Artist* (TMIAA), que involucra la participación de diversos proyectos artísticos, que son europeos y contemporáneos. Los socios que se encargan del financiamiento de TMIAA son también europeos e involucran la presencia de *Creative Europe Programme of the European Union*, *WAAG Society*, *Brighton and Sussex Medical School*, *The Arts Catalyst*, *Ciant*, *Kapelica Gallery*, *Medical Museion*, *Capsula* y *Leonardo/Olats*. Entre las iniciativas del proyecto destacó la intención de conocer cómo les artistas y las instituciones culturales en las que participan, pueden comprometerse con la biotecnología y la biomedicina “para incidir en la innovación de sus producciones artísticas y los modos de presentación de su obra a públicos europeos [...] fomentando nuevos modos de las formas en que arte, biotecnología y biomedicina pueden interconectarse, [...] trabajando a la vanguardia del arte, la ciencia y la tecnología” (TMIAA, 2021).

La participación en TMIAA implicó enfrentar a les artistas a un código ético profesional, con el que no suelen estar familiarizados, como sucede en las deontologías de otras profesiones (de médicas, abogadas, ingenieras, etc.), que, de acuerdo a la apreciación del proyecto (Kersnikova, 2021), suelen valorarse con mayor confianza, credibilidad, coherencia, respeto y cierta superioridad moral, a la que les artistas no siempre tienen acceso. Para enfrentarles a esta posibilidad, *Trust Me, I'm an Artist* organizó, con cada artista participante, la presentación performática de su obra con una pieza éticamente compleja, seguida de talleres con conversatorios que fomentaran el diálogo entre públicos y artistas, y un simposio final donde cada artista presentó su obra a través de una conferencia, a un comité de ética especializado, que cuestionaría la obra y, después de un diálogo abierto con el público y les artistas, emitiría un dictamen al respecto. “Al promover un enfoque participativo, el objetivo es alentar al público en general a aceptar una responsabilidad parcial por la experiencia de una obra de arte, ya que la performatividad de la obra no se limita a los límites seguros del arte como institución, sino que actúa dentro de realidad social contemporánea” (Kersnikova, 2021).

Los resultados del conjunto de estos procesos se compartieron en los simposios públicos, las exhibiciones itinerantes, una serie de publicaciones, el sitio web y “el ejemplo de la organización de un evento semejante” (TMIAA, 2021), capaz de funcionar como antecedente para el establecimiento social del diálogo con otras piezas artísticas.

La contribución de la *Galería Kapelica* de Eslovenia, como socio de *Trust Me, I'm an Artist*, propuso el trabajo *Confronting Vegetal Otherness* de Špela Petrič para abrirlo a esta discusión ética de sus prácticas. En este contexto de diálogo y producción discursiva, es que se han recuperado *las posiciones* del proyecto de la artista, que se discutirán de aquí en adelante.

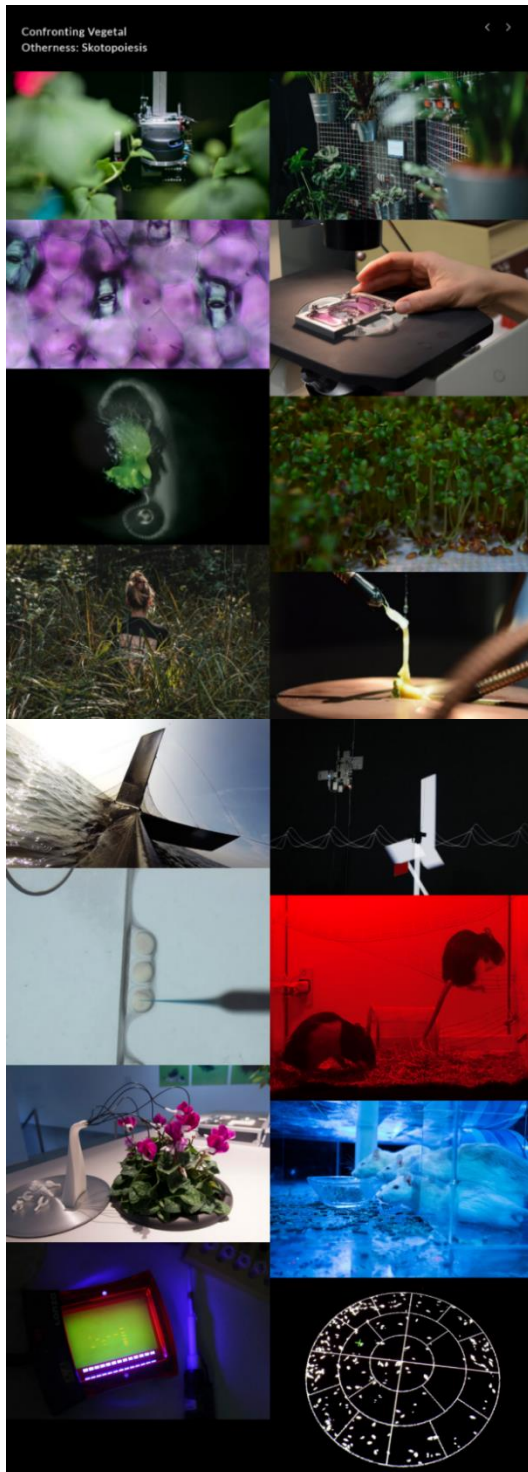
1. Posiciones

1.1. Diálogos del proyecto artístico con debates posthumanistas

El trabajo de Špela Petrič dialogará con el posthumanismo desde las posturas postantropocéntricas que buscan reivindicar el lugar de los otros naturalizados, que han sido desplazados. Entre las figuras asociadas a las alteridades naturalizadas que serán defendidas por Petrič, destacan los organismos vegetales. Su crítica, en el contexto del Antropoceno y el Chthuluceno, recurrirá a la ruptura de las clasificaciones fundacionales del pensamiento occidental, entre las que destaca el pensamiento jerárquico e indiferenciado de relación con los seres agrupados bajo la imagen de “las plantas”.

Así, en el marco de otras de las piezas que contextualizaron el esfuerzo de Petrič en *Confrontando la Otredad Vegetal*, destaca el caso de *Strange Encounters*. En esta obra, la alteridad que la plantas representan se recupera para reevaluar la subjetivación, la ética y las relaciones dispuestas en el marco de las disputas por la unidad del cuerpo humano y la unidad

adjudicada al término “planta”, supuestos que en su obra serán contrastados con aquellos que evocan la multiplicidad dividida.



“Sentí que era crucial abordar las subjetividades de las plantas como relacionales, es decir, buscar acceso, no a ellas (no a las plantas) sino a mis afectos y respuestas humanas, dispuestas en encuentros particulares con las plantas; reflejando así, lo que puede ser una fractura en nuestra (falta de) consideración fenomenológica de la vida vegetal. De hecho, la palabra ‘planta’ agrupa organismos tan diferentes como el alga unicelular, el limoncillo o el abedul; y son tan pocas las características que tienen en común estos tipos particulares de plantas, más allá de un plan celular similar (una negación análoga equipararía un ser humano a un nematodo [gusano]). Pensar en ‘la planta’ es una forma de racismo, una generalización injusta que descuida el ser particular.

En un intento por superar mi sesgo inherente, busqué situaciones de compromiso que dejaran al descubierto mis supuestos más especistas, obligando una consideración diferente de cada relación con lo vegetal. Apunté a instigar circunstancias novedosas y extrañas, que resistirían el sometimiento de las plantas a la materia prima, mientras posicioné ambivalentemente a los humanos en un papel similar, siguiendo la idea de Jeffrey Nealon de ‘que la verdura ... (es una) imagen del pensamiento que caracteriza mucho mejor nuestro presente biopolítico, que la imagen de la vida humana-animal, que permanece atada al organismo, al individuo con su vida oculta y su mundo proyectado’.

En la deconstrucción de las relaciones planta-ser humano, busqué modos de existencia humana que pudieran percibirse como equivalentes a la vida vegetal. La molecularización alienante de la biotecnología de las entidades vivas mantenidas en medios definidos y recipientes de plástico estériles expone al ‘ser humano a ser tratado como material’, mientras [esto] respalda la idea de pensarnos a nosotros mismos en términos en los que pensamos a las plantas [...] Como células en cultivo, estamos fragmentados, descentrados, des-esencializados, subcontratados, mejorados, moldeados y esparcidos visceralmente, en grandes áreas.” (Petrič, 2017)

La apuesta por la búsqueda de equivalencias entre la existencia humana y la vida vegetal (como

se apuntó en la cita anterior), así como la simulación como método científico (Petrič y Turšič, 2016), serán estrategias recurrentes en el trabajo de Špela Petrič.

En *Strange Encounters*, Petrič (2017) enfrentó los cultivos de células de *Chlorella* representando a las plantas con células de un carcinoma de vejiga, representando a los humanos. In vitro, en el laboratorio, el carácter unicelular del alga se enfrentó al ensamblaje celular del carcinoma con su potencial reproductivo de multiplicación indefinida. El proceso fue descrito por la artista, como sigue: “Su destino en mi laboratorio es incierto. Estoy actuando biopolíticamente, seleccionando, orquestando, monitoreando, documentando y narrando. El cáncer y las algas negocian el espacio que les permito. El biopoder penetra en la planta tanto como penetra en el ser humano. Los observo, me observo a mí misma. El humano y la planta, in vitro.” (Petrič, 2017)

Y aquí, es curioso como el rasgo de la objetivación deviene el medio de la equiparación. En el momento en que la materialidad celular se elige como la imagen discursiva de la representación de lo humano y de lo vegetal, la categorización heredada del antropocentrismo, que les vincularía por la diferencia ontológica (entre humano y vegetal) pareciera diluirse, momentáneamente, como Petrič lo reconoce, al hacer posible su agrupación material y discursiva, desde otro ámbito categórico y simbólico, que ahora remite a la convergencia y la homologación a nivel celular. Como si se remitiera a la activación de un principio de identidad, de una asociación por identidad donde “los equiparables” han sido modificados, el efecto, me parece que remite a un supuesto en legitimación: Si el referente al ser humano en el antropocentrismo remite a la unidad del cuerpo, en la propuesta postantropocéntrica de Petrič, el referente al ser humano es ahora constituido desde la “fragmentación y el esparcimiento” que rompe figurativamente la unidad del cuerpo a través de su representación celular. Y en este cambio de referente material en el contexto de una disputa simbólica y relacional, sin duda se implica una ruptura, pero esto se hace a través de la activación de otro medio, en que el proceder antropocéntrico, de cualquier forma, se lleva a cabo. Es decir, esto lo hace, aún en la categorización de un referente postantropocéntrico vinculado al ser humano. Lo explico.

La activación de “esa otra manera” en que el proceder antropocéntrico se efectúa en *Strange Encounters* de Petrič, es la del lugar de la objetivación del Otro, el posicionamiento del otro como objeto, donde el proceso de la objetivación se vuelve el medio del supuesto que imagina la comprensión de esa alteridad, configurando así una relación específica con esta. Y en esta idea que comparto, reconozco incluso el eco de una práctica esencializante del Otro, que describo como sujeto a un proceso de intervención, que se concreta con su objetivación. Y este propio supuesto, desde luego se abre a las críticas que pudiera recibir desde reflexiones postantropocéntricas que asumen posiciones no esencializantes y posiciones de inmanencia más que de trascendencia, pero es justo aquí donde reconozco una tensión política con respecto a las reconfiguraciones contemporáneas de la administración de lo vivo desde las reconfiguraciones de la reflexión sobre las producciones de la alteridad.

Si durante los paradigmas trascendentales de la modernidad occidental, la relación con la verdad posicionó el lugar central del sujeto conociendo al mundo y sus objetos, oponiendo a sujeto y objeto, y este lugar se consolidó con el proceder antropocéntrico de la ciencia moderna en la especialización de sus disciplinas, estableciendo modos de producir “legítimamente” los saberes sobre el mundo y sobre los objetos; no sorprende que desde el bagaje cientificista de Petrič, esta sea la relación que se reproduce en el laboratorio, como medio del conocimiento del Otro. Cuando la artista dice que la molecularización alienante de la biotecnología de las entidades vivas expone al ser humano a ser tratado como material, como células en cultivo, fragmentados, descentrados, desencializados; y a la vez reconoce su práctica como un ejercicio biopolítico de control, monitoreo, documentación y narración, donde mientras observa a plantas y seres humanos (a través de un encuentro celular) se observa a sí misma; ahí, Špela Petrič no oculta su voluntad, pero sí pareciera obviar el carácter antropocéntrico y profundamente colonial de este proceso.

La relación que se mantiene con la producción de “un objeto” que se conoce, se delimita, se describe, se interviene, se tipifica y se narra, ya sea este el cuerpo o la agrupación celular funcionando como un referente de *lo humano*, alude a una relación que no evita del

todo la práctica moderna occidental de defender la dicotomía de un sujeto opuesto a un objeto que conoce. Cuando el medio de la igualdad y de la equiparación entre seres humanos y plantas es el proceso de objetivación y el proceso comprensivo de la objetivación de lo que sucede in vitro, la dinámica de la diferencia ontológica inicial entre humanos y plantas se activa, aunque cambie de referentes en la supuesta anulación de esa diferencia. Es decir, la diferencia se reinstala, se actualiza, desde el proceder y el poder antropocéntrico que la reconoce, es decir, desde la forma trascendental (sujeto-objeto) en que le produce, práctica y discursivamente. En el momento en que Špela Petrič objetiva y se objetiva a sí misma en la toma de conciencia de su lugar con respecto a la práctica bioquímica emprendida, el ejercicio activa esta función trascendental de sentido desde la dicotomía moderna que coloca al sujeto conociendo al objeto, al objeto de su deseo, sujeto a su voluntad de saber.

Ahora, esta es una de las premisas que diversas críticas postantropocéntricas descartarán al adjudicar a este proceder una lógica sujeta a los binomios occidentales y blancos de la modernidad. Y aunque Petrič coincida con las posiciones postantropocéntricas en distintos momentos, este será el tipo de complejidades que emerge de sus posiciones en el proceso de construcción de su trabajo. De ahí el interés de este estudio por su trabajo.

En otra de sus declaraciones, Petrič sostendrá cómo su trabajo se dedica a señalar directamente la metafísica de la sociedad occidental, que con las herencias oposicionales y binarias de la Ilustración, incidió en las formas “en que comprendemos nuestro propio ser y nuestra relación con otros procesos y otros seres vivos, colocándonos en la jerarquía de la pirámide⁵⁴ [de los seres], con esta mente increíble, que se supone por encima todo...” (Petrič, 2020). Para ella este será el sistema que falla por su porosidad, porque no es un sistema que contemple, por ejemplo, que una está compuesta por células de mamíferos y por microbios, ámbitos que suelen clasificarse como excluyentes y ajenos a la figura unitaria del cuerpo

⁵⁴ Y de nuevo, como se ha mencionado en otros momentos de este trabajo, la alusión al “nosotros” en la formulación recurrente, en les artistas, de este tipo de frases, debiera ser cuestionada. ¿A quiénes se incluye en la concepción de ese “nosotros” aludido? Sé que es común que la respuesta remita al “ser humano”, pero de nuevo, esta alusión a la figura del universal podría situarse en el contexto de aquellas/es/os que han podido, o no, acceder a los privilegios facilitados por el reconocimiento de esta categoría.

humano. Entonces, esta porosidad que cada vez emerge con mayor frecuencia en nuevos procesos de investigación científica, para Petrič, requiere de una comprensión distinta del mundo, que sea capaz de integrar estos conocimientos.

De ahí que su problematización, al momento de imaginar el ser de las plantas como alteridad, remita a una serie de disposiciones que coinciden con los debates posthumanistas orientados a la crítica postantropocéntrica. Confrontar la otredad vegetal implicará, en Petrič, indagar en las relaciones dispuestas en distintas escalas de vinculación, entre plantas y seres humanos. Cada una de estas escalas se constituye por tensiones particulares. Entre las escalas de relación que su trabajo reconoce destacan, al menos, tres (Petrič, 2020b):

- *Escala relacional a nivel celular.* En esta escala, plantas y seres humanos pueden parecer bastante similares. Aún cuando la estructura de las células es diferente, pueden reconocerse propiedades en común, como fue el caso de la pieza *Strange Encounters*, donde se explora esta afinidad desde la crianza en cultivo de células de alga (*Chlorella*) y células de carcinoma humano.
- *Escala relacional a nivel del organismo.* Escala donde el animal humano y las plantas parecen diferir más. Aquí es donde radica la diferencia instaurada por Occidente, donde se enfatiza una relación específica con el organismo, donde este es entendido como una manifestación del individuo; mientras esto no es lo que sucede con las plantas, las plantas no parecen manifestarse así. El ejemplo que Petrič da, es el de la apariencia orgánica de un árbol, que pudiera mantenerse por cientos de años, comparado con el pasto, que es totalmente distinto al primero. Y aquí lo que destaca es la estructura descentralizada de las plantas, donde cada una de sus partes, prácticamente, es reemplazable por otra y regenerativa. Así que, en este sentido, para la artista no es posible confinar toda la existencia de la planta a un organismo individual o singular. Y aquí es donde el debate posantropocéntrico se inserta porque el proceder antropocéntrico occidental no puede imaginar no estar “atado” a este organismo individual, es decir, a un cuerpo en su figuración totalitaria.

- *Escala relacional a nivel de las sociedades a gran escala y a nivel del tiempo profundo.* Escala que remite a la co-evolución y co-adaptación entre humanos y plantas. Esta escala muestra, para Petrič, “una relación mucho más igualitaria, en términos del discurso emergente. Porque realmente no se puede decir si fue el trigo el que domesticó a los humanos o si fueron los humanos los que lo domesticaron, a través del surgimiento de la agricultura⁵⁵” (Petrič, 2020b). Y porque fue a partir de la agricultura que un gran cambio surgió en la organización de las sociedades y porque, para ella, en términos de un tiempo profundo, plantas y humanos parecen actuar de manera muy similar.

Ante las escalas de relaciones y tensiones identificadas por Petrič, varias apreciaciones podrían situarse en términos de la disputa por las implicaciones políticas y culturales de estas posiciones. Hasta el momento, basta decir que las escalas relacionales analíticas pueden multiplicarse en términos de la relacionalidad imaginada con respecto a los alcances coloniales del antropocentrismo y de las alternativas críticas propuestas; pero estas posiciones compartidas por la artista, sin duda, aportan a situar los medios de las problematizaciones discutidas en las piezas que constituyen *Confrontando la Otredad Vegetal*.

Como WAAG Society, colaboradores de *Trust Me, I'm An Artist*, lo denotará en una de las descripciones de las propuestas de Petrič, su trabajo “investiga la vida vegetal como la frontera indiscutible el distanciamiento, revelando los límites de la empatía humana así como sus fundamentos antropocéntricos. Las plantas son, en su omnipresencia, complejidad absolutamente ajena y falta de elementos de identificación que permitan el antropomorfismo, sujetos ideales de estudio en un intento de establecer una relación igualitaria con la alteridad viva” (WAAG en Petrič, 2016b).

⁵⁵ Supuesto que resulta profundamente problemático y difícil de sostener como relación “igualitaria” entre seres humanos y cultivos, si consideramos que el crecimiento del cultivo de trigo se sujeta a una gran cantidad de regulaciones humanas. Por ejemplo: El cultivo del trigo implica procesos de regulación de riego, preparación de la tierra con nivelación, rastreo, fertilización fragmentada (dosificada a partir de los elementos o micronutrientes que mejor se ajustan a las etapas de desarrollo de la planta; condiciones controladas de drenaje en la tierra y acidez adecuadas, empleo de plaguicidas, periodos de cosecha y de barbecho (descanso de la tierra para facilitar su regeneración); control y prevención de enfermedades en el trigo, control de la maleza, conocimiento adecuado del clima en la zona de cultivo, conocimiento de los ciclos de crecimiento de la planta, cálculos sobre la densidad de la siembra y empleo de maquinarias y técnicas específicas para la superación del rendimiento promedio del cultivo (ICAMEX, 2022; INTA, 1997).

En este sentido, siguiendo con la iniciativa del proyecto y su problematización, *Skotopoiesis* será una pieza que suma a los intereses compartidos en *Ectogenesis /Phytoteratology Plant-Human Monsters* y *Strange Encounters*, y constituye el primer proyecto vinculado a *Confrontando la Otredad Vegetal*. A la discusión de esta pieza y de otras apreciaciones generales en la obra de Špela Petrič, respecto a la relacionalidad postrantropocéntrica, es a lo que daremos prioridad en lo que resta del capítulo.

Producido por *Kapelica Gallery* y *Zavod Kersnikova* en Ljubljana, Eslovenia, siguiendo el concepto de *Trust Me, I'm An Artist*, *Skotopoiesis* fue el nombre asignado por Špela Petrič al performance que organizó en 2015, explorando otras formas de relación entre humanos y plantas.

El nombre, *Skotopoiesis*, significa “moldeado por la oscuridad” (Petrič, 2015). Se trata de una propuesta que procura un encuentro transespecie (WAAG, 2021) que consistió en un performance donde la artista se mantuvo de pie, inmóvil, frente a un suelo de berro. El berro, constituido por semillas que suelen crecer al Norte de África y se consumen en emparedados y sopas, fue aquí el representante de las plantas, sujeto al empleo de su cualidad sensorial en la interacción con la sombra que el cuerpo de Petrič representaría para su crecimiento.

Con una fuente de luz primaria organizando la visibilidad de la escena y la percepción del berro, y una proyección al fondo, mostrando el crecimiento del berro, el performance se llevó a cabo. Esta práctica de obstrucción de la luz con el cuerpo de Petrič bloqueando la iluminación que el berro recibía, se llevó a cabo por 19 horas, 12 horas de pie junto al berro el primer día y 7 horas el segundo día. El proceso de obstrucción de la luz incidió en la etiolación (alargamiento y blanqueamiento) del berro, una práctica común de las plantas, cuando se encuentran bajo el follaje de otras plantas que impiden su acceso a la luz. En este escenario, la pieza se centró “en el esfuerzo de la planta de crecer desde la sombra. Donde a medida que el berro se alarga, la artista vegetalizada [la silueta de Petrič en el suelo de berro] se encoge

—permaneciendo quieta durante un período largo de tiempo, la altura del cuerpo de la artista disminuye debido a la pérdida de líquido de los discos intervertebrales—. Así, la evidencia de la inter-cognición se observa a través de los cambios físicos de la planta y de su pareja humana” (Petrič, 2015). Como la propuesta lo enunciará, el proyecto, básicamente, “trató de aproximarse a la esfera cognitiva de las plantas, si es que eso existe” (Petrič, 2020), dirigiéndose a su entorno perceptivo desde el intercambio material (Petrič, 2020b).

Y es que para la artista, la impresión de su sombra en el suelo de barro es justo “la prueba” de que las plantas han sentido su presencia, aún cuando no pueda comprenderse cómo es que Špela “aparece” para las plantas y aún cuando las plantas no entiendan cómo es que ellas se “aparecen” en la mente de Petrič. En este proceso, sin embargo, acontece una relación de reconocimiento mutuo, a un nivel químico y material, que remite a la percepción sensible, sensorial del Otro y esto supone, para la obra, el resultado de una inter-cognición.

1.2. Inclinationes políticas enunciadas. Críticas, referentes teóricos aludidos y posiciones con respecto al Antropoceno.

De acuerdo con Špela Petrič (2015) la historia evolutiva de las plantas sólo ha llegado a comprenderse recientemente, como una historia que ha dado lugar a principios organizativos de comunidades complejas y continuas. Para ella, científicamente, las plantas se han explicado como múltiples especies operando en escalas de tiempo y expresiones radicalmente distintas a las de los seres humanos, que suelen ser poco perceptibles para nuestro aparato sensorial⁵⁶. Y es que el problema, para la artista, recae en que incluso cuando ha habido concepciones postantropocéntricas recientes con respecto a la vida vegetal, la tendencia de la cosmología occidental, inmersa en muchas de las experiencias cotidianas de las plantas, tiende a

⁵⁶ Suposición que, de nuevo, parte de un supuesto homogéneo que pareciera sostener que el aparato sensorial humano no es diferenciado por corporalidad, clase social, expresión de género, ámbito cultural, contexto geopolítico, privilegios, vinculación con tecnologías implicadas en las formas de la percepción, y una serie de otros rasgos históricos, políticos, económicos y socioculturales que no alcanzamos a nombrar aquí.

adjudicarles “una falta de interioridad, de autonomía, esencia e individualidad”, que impide cambios en la perspectiva ética sobre los Otros no humanos, regresando al filtro de los discursos éticos habituales dominantes, donde aquello vinculado a la naturaleza, como en este caso sucede con las plantas, suele también sujetarse a una relación de uso y recurso.

Las posiciones postantropocéntricas vinculadas a críticas y referentes teóricos aludidos en el trabajo de Petrič, remite a las reflexiones sobre la *TerRatología*, la Biosemiótica y la *Fitocracia*.

Por *TerRatología* entenderemos al cuestionamiento ontológico sobre el lugar de la especie humana colocado con relación a otras especies y a procesos naturales en la Tierra. La referencia se vincula a lo que suele denominarse todavía como un *tiempo profundo* o *tiempo geológico*, una escala temporal propuesta por James Hutton en el contexto de la geología moderna y de la ilustración escocesa del Siglo XVIII, que Špela Petrič (2016b) recientemente interpreta como una escala analítica que suele pasar desapercibida en favor de una concepción antropocéntrica y cultural del tiempo, incidiendo en los marcadores de periodicidad y problematización relacional. Coincidiendo con el empleo de la escala asociada a un tiempo geológico, su trabajo defenderá la propuesta y la necesidad de imaginar una relación postantropocéntrica “de nuestro lugar” y de las relaciones que mantenemos, como organismos biológicos, con otros organismos con escalas temporales diversas, que suelen ser ignoradas en su complejidad y en la complejidad de las interconexiones que implican. Y uno de los medios para mejorar la atención sobre la complejidad de estas interconexiones, en Petrič, se remonta al “progreso científico que cada día nos vuelve más alertas de la complejidad de las interconexiones” (Petrič, 2016b).

Esta fe en la naturalización de la mirada que evoca la tecnología específica de las metodologías científicas de narración, como el medio de la comprensión vinculado al progreso y a la posibilidad de comprender la complejidad de las interconexiones entre organismos, es decir, el medio de la problematización relacional en disputa, es particularmente

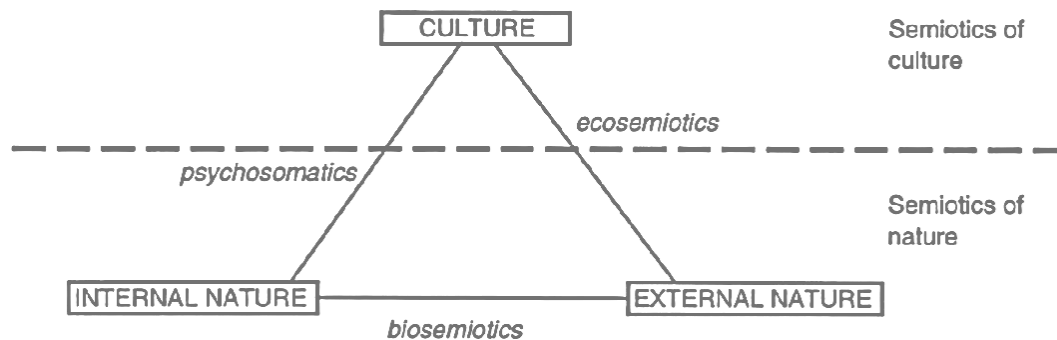
relevante. Sobre todo, cuando se suma a la apuesta (¿universal?) de un marcador temporal ajeno a toda percepción cultural. Pareciera así que se pasa de la narrativa totalizante cultural a la narrativa totalizante geológica y biológica, en un gesto que mantiene la intención de la práctica, justo, en su efecto totalizante.

Y esta forma de aproximación, recuerda también las reflexiones de Haraway a las que aludimos en capítulos previos, con respecto a las formas de la problematización de la crisis global desde la definición de sus marcadores temporales y, con ello, de sus escalas analíticas. En este escenario, ¿por qué resulta relevante la delimitación de los marcadores temporales que sitúan los medios de imaginación del “contexto” de aquello que es puesto en relación? O para acotar la pregunta con ejemplos aludidos: ¿A qué marcos temporales y a cuáles escalas analíticas remite la problematización del Capitaloceno, del Antropoceno, del Chthuluceno, del Plantacionoceno, y de expresiones artísticas concretas como las de Špela Petrič? Es decir, ¿cuáles son las prácticas de relacionalidad instauradas, reactivadas, imaginadas, que están siendo dispuestas en estas explicaciones?

En el caso de Petrič, entendemos el sesgo, que ella misma reconoce, debido a su formación científica como bióloga. El antecedente que la vincula a la defensa de la idea de la comprensión científica de organismos vivos en el laboratorio se cruza a la exploración de otras preguntas abiertas por la práctica y la investigación artística experimental, que representó para ella, una alternativa ante el “conocimiento frustrado e insatisfecho” que las explicaciones científicas también le procuraron (Petrič, 2020).

Por otra parte, la atención de la artista en la *biosemiótica* funciona como alternativa para atender, como ella lo describe, a “sistemas biológicos, humanos y no-humanos, en un continuum” (Petrič, 2016b). En el marco explicativo de la teoría de la semiótica, la biosemiótica se posiciona estudiando los procesos de significación e interpretación prelingüística de signos, esto es, estudiando los procesos inmersos en la comunicación biológica entre organismos vivos. La promesa de esta aproximación metodológica provocó en

la artista el ánimo por seguir las posibilidades de este marco explicativo; un interés confrontado al del intento por comprender la subjetividad de las plantas y la respuesta a la pregunta sobre cómo empezar a pensarlas, no en el sentido de pensarlas propiamente, sino a partir de situarlas en el contexto de prácticas, concretas, vinculantes entre plantas y seres humanos. El interés particular de Petrič (2020b) en la biosemiótica refiere, particularmente, a la perspectiva biosintética⁵⁷ y al supuesto de que, a través de la evolución los organismos vivos no sólo se mantienen en contacto físico entre sí, sino que mantienen actos comunicativos entre sí.



Esquema de Kalevi Kull, realizado a partir J. Hoffmeyer, con la siguiente descripción: “Definiendo la esfera de la ecosemiótica, con relación a la biosemiótica y la psicósomática. Por naturaleza interna entendemos al organismo biológico y por naturaleza externa a todo el ambiente viviente y no viviente.” (Kull, 1998)⁵⁸.

En la presentación de *Skotopoiesis en Lab Kill Lab Taipei*, Petrič (2020b) recurre a este esquema de Kull para presentar su propuesta sobre la intercognición, con respecto a la otredad vegetal.

⁵⁷ La perspectiva biosintética refiere a la biosíntesis, es decir, a la formación de biomoléculas. Este tipo de formación también puede describirse como el proceso en el que moléculas orgánicas, químicamente más complejas, se crean a partir de moléculas más simples (*Biology Online*, 2021).

⁵⁸ Con la intención de aportar a detallar el marco interpretativo que está siendo aludido aquí, como medio de la explicación y la relacionalidad dispuesta con lo vegetal, en el proyecto de Petrič, me detengo un poco más en la conceptualización de Kull: “De acuerdo a Hoffmeyer, la relación entre cultura y naturaleza interna es la esfera psicósomática, la relación entre la naturaleza interna y externa es el campo de la biosemiótica, y la relación entre cultura y naturaleza externa es la esfera ambiental o lo que también puede denominarse área ecosemiótica. [...]”

La Biosemiótica se define como el análisis de los sistemas vivos como un sistema de signos, y el origen del signo es uno de los problemas de su competencia. Investiga la semiosis en los organismos vivos, un campo mucho más amplio que el de la vida humana, por ejemplo, que existe más allá de la vida mental (consciente), asumiendo que el umbral semiótico se mantiene en donde comienza la vida.

La Ecosemiótica puede ser definida como la semiótica de las relaciones entre naturaleza y cultura. Esto incluye la investigación en aspectos semióticos del lugar y el rol de la naturaleza para los seres humanos, por ejemplo, qué ha sido y qué significa la naturaleza para nosotros, los humanos, y cómo y en qué sentido nos comunicamos con la naturaleza. La Ecosemiótica atiende a la semiosis que se produce entre un ser humano y su ecosistema, o un ser humano en su ecosistema. En este sentido, puede estar relacionada con la Etnología y la Sociología de las relaciones Hombre-Naturaleza, a la Psicología Ambiental y la Antropología del ambiente que, aunque muy cercana a la Ecosemiótica, atiende más a la comparación que a los aspectos semióticos del problema.” (Kull, 1998).

La crítica postantropocéntrica que Petrič vincula a las posibilidades de la biosemiótica, a pesar de reconocerle como un marco de explicación científico y humanista, se posiciona desde el abandono a la primacía del lenguaje como único medio de los procesos de significación. Esta postura logocéntrica, que para ella ha incidido en la característica definitoria de la comprensión cultural, de comportamientos y creencias, se muestra en su trabajo como un criterio que requiere imaginar la noción del significado entre organismos de una forma mucho más amplia. Esta “otra forma” tendría que contemplar los aspectos materiales puestos en relación entre los organismos implicados y considerar que lo material⁵⁹ es también informacional.

En el contexto de esta aproximación analítica, la artista reconoce cómo culturalmente el antropocentrismo ha incidido en ignorar a las plantas durante demasiado tiempo. Y esta ignorancia no sólo se ha generado a nivel biosintético, sino a nivel de la evolución del carbono y su aumento en la atmósfera. Sin embargo, y aunque sólo recientemente se proponga una relación distinta con ellas, la presencia de las plantas sólo ha sido tan importante como siempre.

De ahí que la siguiente discusión teórica que recupera con importancia en su trabajo es la de la *Fitocracia*. Petrič entenderá la propuesta de este concepto como un medio para entender la diferencia vegetal desde “los distintos modos en que podemos percibir a las plantas, que son modos que pueden suceder simultáneamente” (Petrič, 2020b) y que remiten a herramientas epistémicas y ontológicas que enmarcan las relaciones entre seres humanos y plantas.

Los ejemplos que ella propone como modos distintos de percibir a las plantas, refieren a los marcos explicativos del conocimiento subjetivo (del *Umwelt*⁶⁰), del conocimiento

⁵⁹ En este contexto, la referencia a “lo material” alude a las manifestaciones expuestas en cambios orgánicos, es decir, a la materia dispuesta en los organismos implicados durante el acto de comunicación. En otros momentos, Petrič denominará este acto de comunicación como un proceso de intercognición y *reconocimiento* mutuo entre organismos. El *reconocimiento* contemplado en su propuesta, tendrá un medio químico, biológico o corporal de manifestación.

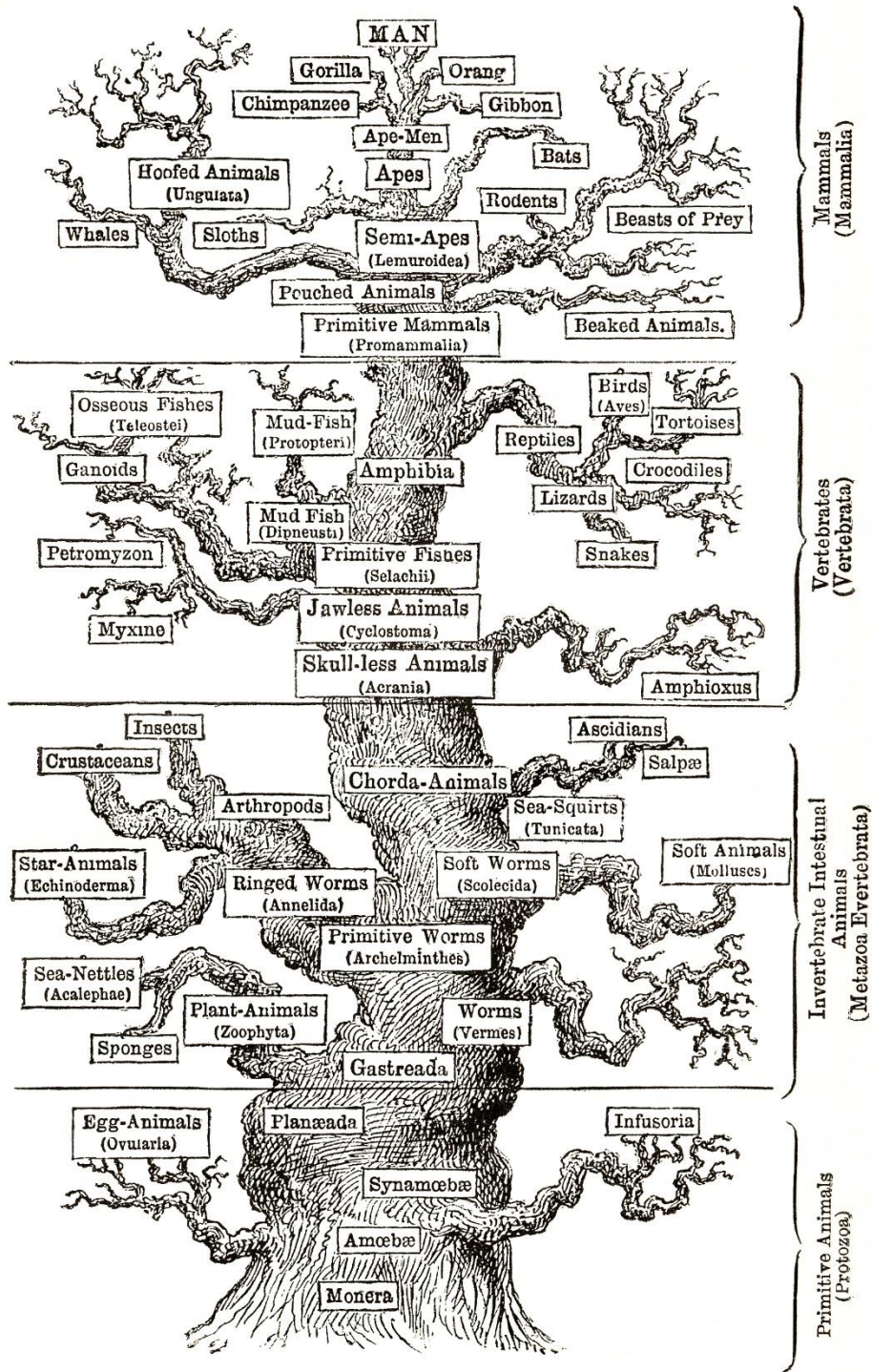
⁶⁰ El término *Umwelt* remite a la propuesta del biólogo Jakob von Uexküll (1864-1944), empleado para describir el hecho de que la percepción del ambiente depende de las habilidades y limitaciones sensoriales de cada

corporeizado, de los conocimientos tradicionales, del misticismo, de las tradiciones medicinales no-occidentales, de la ciencia y de otros modos de percibir. Ahora, en el contexto de la ciencia occidental, también se distinguen modos de percepción distintos con relación a las plantas, como sucedió en los inicios de la ciencia europea con la experiencia corporeizada del mundo natural, o las posteriores concepciones naturalistas europeas del Siglo XIX, acotadas a la ciencia moderna, a la descripción y a la clasificación en disposiciones que difundían sus propias organizaciones de mundo; o a la consolidación del marco de la Biología, mucho más interesado en dar con los principios mecánicos de los organismos y las formas en que estos funcionaban, imaginando la exploración de un mundo interior que debía ser descubierto por la ciencia, a la que la vida vegetal se sujetaría; y todavía, en marcos europeos contemporáneos, en los ecos de estos procesos, Petrič reconoce la disposición de marcos explicativos con un interés renovado en las plantas, que ahora se acota, por ejemplo, a revisiones neurobiológicas y etológicas de sus comportamientos aparentes.

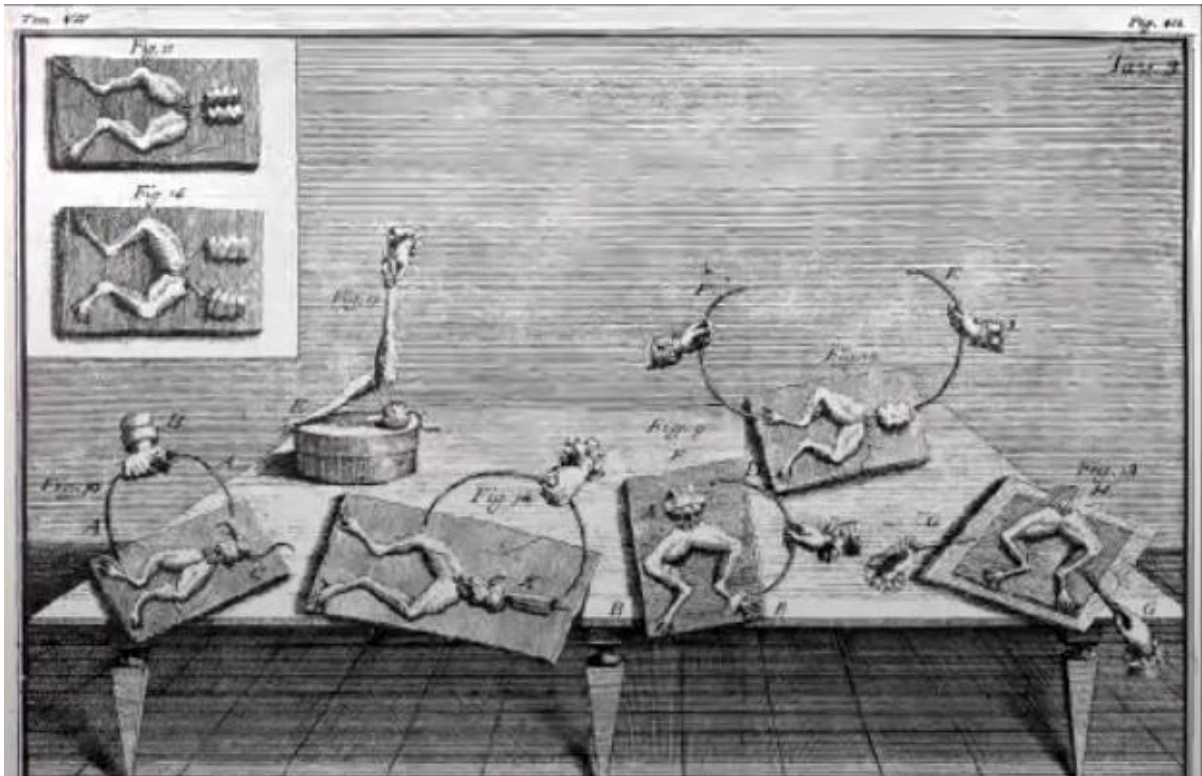
En la sesión en línea de la presentación de este proyecto en *Lab Kill Lab* en 2020, Špela Petrič compartió dos imágenes que, visualmente aportaron a situar las aproximaciones de algunos de los marcos científicos europeos de explicación, mostrando relaciones específicas con plantas y animales. Me refiero a la exposición de una diapositiva con dos imágenes y la leyenda: “Del naturalismo (representacional y con episteme descriptiva) a la Biología (donde el principio de vida se supone oculto, al interior [del cuerpo], y la [importancia de la] procesualidad [se posiciona])” (Petrič, 2020b). La primera de las imágenes empleadas expuso el “Árbol genealógico del Hombre”, un diseño del zoólogo evolucionista alemán Ernst Haeckel en 1879, que estuvo inspirado en la metáfora del árbol que Darwin, en *El origen de las especies* (1859), empleó para articular sus ideas con respecto a la evolución (Kieniewicz, 2014). La segunda de las imágenes empleadas por Petrič corresponde a los experimentos electricofisiológicos de Luigi Galvani con ranas. Cito ambas imágenes en este momento, siguiendo la forma en que su narrativa visual se comunica con algunas de las otras imágenes empleadas en este capítulo y el siguiente.

organismo, de modo que aunque distintos organismos participen del mismo medio ambiente, su percepción del entorno se caracteriza por ser diferenciada. (Dawson & Medler, 2009).

PEDIGREE OF MAN.



Crédito de la imagen: "Pedigree of Man" (Haeckel, 1897).



Crédito de la imagen: “Galvani, experiments in electrophysiology”, Wellcome Collection (Soth, 2019).

La *Fitocracia*, en este contexto, remite entonces a lo que percibimos y a lo que empleamos para crear marcos de comprensión, con relación a lo vegetal. Estos marcos legitiman las herramientas de observación de las plantas, mientras consolidan los dispositivos epistémico-ontológicos que estructuran, de acuerdo a la artista, los medios de fitopolíticas específicas (Petrič, 2020b; Petrič, 2018).

Y aunque *Fitocracia* será también el nombre de uno de los proyectos artísticos y performáticos de Špela Petrič⁶¹, su propuesta permite entender cómo es que el trabajo de la

⁶¹ El performance, que posteriormente se volvería una instalación, se organizó en Osmoza, Eslovenia en 2018. Este se caracterizó por contar con la participación de distintas personas en la actividad de apropiarse de una serie de dispositivos familiares y cotidianos, que se reimaginaron en su uso para transformarse en los medios de la sensibilidad corporal de las personas participantes. Durante un recorrido por el bosque, estos dispositivos se portaron como una extensión del cuerpo, condicionando la relación personal expuesta a las plantas. La actividad procuró la combinación de varias prácticas culturales implicadas en las relaciones con las plantas, con el ánimo de diversificar, a manera de juego y registro fotográfico, la relación antropocéntrica impuesta a lo vegetal (Petrič, 2018). En esta última práctica, una vez más, reconocemos la primacía de la visualidad y el registro, en los medios de la significación.

artista imagina la alteridad vegetal, mientras problematiza su devenir en un contexto antropocéntrico desde alternativas postantropocéntricas, orientadas a la reivindicación de un proceso de reconocimiento, posicionado en marcos específicos de imaginación y de observación.

En el caso del performance *Skotopoiesis*, que forma parte del proyecto *Confrontando la Otredad Vegetal*, Petrič (2016b) articulará estas posiciones críticas y teóricas construyendo la pieza a partir de una reflexión biosemiótica del reconocimiento entre plantas, representadas por el berro, y seres humanos, representados por la participación de su cuerpo en dicha práctica de confrontación. El contexto reflexivo de la *TerRabiología* y la *Fitocracia* en este proyecto, permanecen latentes en el ánimo de la disposición de Špela Petrič por buscar y concretar una relación distinta con “lo vegetal”.

El reconocimiento será abordado por la artista a través de la noción de *intercognitar*, que en este contexto no es definida como “una *relación*” sino como una respuesta química y corporal que, para ella, anuncia la materialización del momento en que un organismo se percata de otro organismo al enfrentarse entre sí, haciendo de esa interacción una forma de *comunidad*.

El esfuerzo de *Skotopoiesis* por mostrar un proceso de intercognición humano-vegetal, partió entonces del criterio que supuso que el síntoma de la intercognición debía ser “auténtico” en su revisión perceptual, es decir, debía mostrar manifestaciones de una percepción mutua entre la planta y el cuerpo humano de Petrič. Para esto, era importante situar la pregunta por los signos bioquímicos y físicos de la planta. Signos que para ser “auténticos”, tendrían que ser producidos en interfases posibles que no negaran la vitalidad de la planta. La negación de esta vitalidad, en Petrič, es asociada a la práctica común de interactuar con las plantas, desde interfases y formas de atención que obvian su presencia. En el marco de las interfases cotidianas, los lentes, las computadoras o los teléfonos son sólo algunos ejemplos de los medios que intervienen en los modos en que la información se presenta a nuestra percepción sensorial, generando respuestas corporales específicas, que todavía se suman a la mediación

de nuestras formas de atención, que también se sujetan a condicionamientos culturales de la percepción, dispuesta entre “lo que acostumbramos” notar y lo que no. Para explicarlo, en varias ocasiones (Petrič, 2020b; Petrič, 2016b), la artista recurrirá a la discusión de la siguiente imagen como ejemplo.



Imagen proyectada en las conferencias de Petric (2016b; 2020b), que se han hecho públicas, virtualmente. Imagen también localizada en otras fuentes de Internet (Ostara, 2010; Eikeblad, 2011).

Ante la presentación de la imagen anterior en el marco de las presentaciones de *Skotopiesis*, Petrič (2016b) explicará cómo esta fotografía es un ejemplo de la forma en que suele organizarse la atención cuando, frente a una fotografía como esta, es común que las apreciaciones coincidan en describir que lo que se muestra es un conejo y no, pasto, margaritas y dientes de león. De hecho, estas últimas, ni siquiera son enfocadas con claridad por el lente de la cámara. Por un efecto de “ceguera vegetal”, es como la artista nombra y recuerda, la composición de la imagen, que pareciera situar a las plantas en el contexto de una función de escenario o fondo que pasa desapercibido, mientras activa la práctica de tratarlas como materia,

a través de su utilidad; actitud que no permite pensar críticamente las formas de esta relación en proceso.

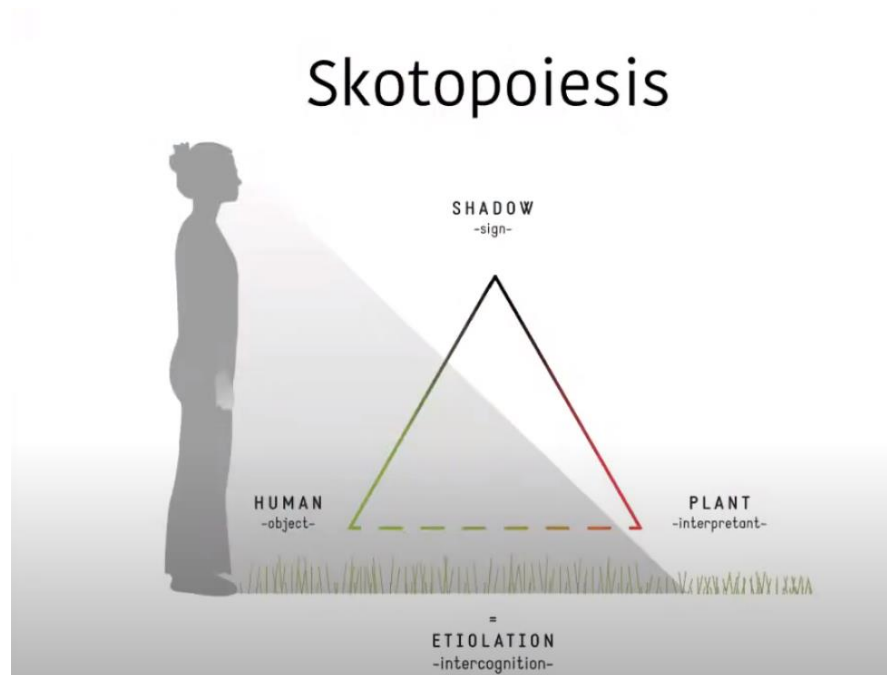
Entonces, procurando deshacerse de las interfases que condicionan el encuentro con la percepción de lo vegetal y procurando otorgar un lugar distinto de reconocimiento, que no regrese a las formas antropocéntricas de imaginar el reconocimiento, Petrič apuesta por los términos biosemióticos de la intercognición que, desde su valoración, aportan a comprender el vínculo humano-vegetal desde otro marco de posiciones no jerarquizadas. Basándose en la ciencia como el medio que permite reconocer los signos a nivel fisicoquímico, la propuesta partirá del desconocimiento mutuo de la individualidad de los organismos enfrentados en el proyecto. Es decir, en la confrontación con lo vegetal, ella reconoce que, aún cuando la planta no sabe quién es Petrič y Petrič (2016b) tampoco está al tanto de las especificidades de la planta a la que se enfrenta, esta condición no evita el reconocimiento mutuo desde la intercognición.

Ahora, este es el posicionamiento de la artista respecto al proyecto, sin embargo, es problemático asumir que no se dispone previamente de una comprensión de la planta, cuando es precisamente a partir del conocimiento científico, que se coloca en esta práctica funcionando como un marco explicativo, que la imagen de la etiolación como signo de intercognición de la planta se considera para la organización misma del performance.

Como se ha explicado antes, el performance de *Skotopoiesis* consistió en la confrontación del cuerpo de Petrič, obstruyendo la luz, ante un suelo de berro en crecimiento. La falta de luz en el berro, a causa de la sombra impuesta por el cuerpo de la artista, produjo una decoloración de las hojas y un alargamiento de sus tallos, en un movimiento de las plantas buscando la luz. En este encuentro, Petrič también mostró manifestaciones corporales del proceso, debido a la extensión del tiempo en que estuvo de pie frente al berro (veinte horas, aproximadamente). Para ella, la luz representó tanto el indicador como el signo para las plantas, indicando hacia donde crecer a partir del reconocimiento de la intensidad de la luz. Y a través de la obstrucción de la misma, su cuerpo enviaba entonces, lo que ella describe como, una

señal a las plantas. Al recibir la señal, estas respondieron modificando su comportamiento, mostrando un componente de favoritismo y decisión a partir de su vinculación con la luz y, dejando como “prueba” la silueta impresa del cuerpo de Petrič sobre la palidez del berro:

“Así que estuve en esta relación de intercognición, donde yo fui el objeto, la sombra fue el signo, la planta era el interpretante, y la planta cambió por esta intercognición. Y eso puede verse por la etiolación, proceso que eventualmente desaparecerá, conforme dejemos llegar la luz.” (Petrič, 2016b)



Crédito de la imagen: Petrič (2021, 2016b) [Captura de pantalla]. Imagen presentada por Petrič en la conferencia virtual de *Digital Media YorkU*, en el contexto de *AI: Talks* (2021) y en la charla de presentación de *Skotopoiesi*, ante el Comité de Ética organizado por *Trust Me, I'm An Artist* (2016b).

Ahora, en el contexto de los referentes teóricos de *Confrontando la Otriedad Vegetal* es necesario recuperar todavía dos precisiones más que sitúan los posicionamientos de Petrič al respecto. Entre estos destacan las influencias de los trabajos de Monica Gagliano, bióloga marina y ecologista evolucionista radicando en Australia, caracterizada por estudiar el deseo de las plantas por sobrevivir, y Natasha Myers, antropóloga con residencia en Estados Unidos

que se ha destacado por proponer el término *Plantropoceno*. La referencia de Petrič al trabajo de Gagliano y de Myers, se articula en la forma en que ambas atienden a la percepción desde las plantas, a la interacción entre humanos y plantas, y al diálogo con sanadores tradicionales latinoamericanos.

Por ejemplo, Gagliano (2016) se dedica a trabajar con las habilidades cognitivas de las plantas, incluyendo la percepción, los procesos de aprendizaje, memoria y conciencia, abogando por una redefinición de las concepciones tradicionales de clasificación de estas con respecto a los animales. La alusión de Petrič a Gagliano, concretamente, es aquella que defiende que las plantas eligen, toman decisiones, y esto lo hacen a partir de la luz. Esta apreciación, que fue importante en la propuesta de *Skotopoiesis*, se suma a la valoración de las relaciones establecidas entre Gagliano y las plantas, desde marcos interpretativos de otras sensibilidades como la de su experimentación con ayahuasca “en rituales de América del Sur” (así, con su referencia indistinta) (Petrič, 2020b), donde las plantas “hablan directamente” a Gagliano, mostrándole cuál debiera ser la ruta de su proceder. Así, con relación al libro publicado en 2018 por Monica Gagliano, *Thus Spoke the Plant*, la descripción de este otro modo de vincularnos con las plantas, del que Petrič aprende, es contada así:

“El libro *Thus Spoke the Plant* es el resultado de una colaboración con las plantas. No sé lo que escribí en el libro, porque es una colaboración y no soy sólo yo en el libro, sino todas las plantas que son parte del libro... Así que... Algunas de esas palabras... Era la mano escribiéndolas, pero no era necesariamente yo, escribiendo o diciendo: ‘Monica necesita decir’. Entonces, en realidad, no sé qué es lo que hay ahí [en el libro] pero, definitivamente, es un esfuerzo colaborativo de traer a la presencia una visión más unificada de las plantas, pero no sólo es esto, es hacerlo desde perspectivas múltiples y, principalmente, desde la perspectiva de la ciencia y de lo que se podría llamar la espiritualidad. Porque, como científica y como persona espiritual que soy, supongo que las plantas tuvieron que haber pensado: ‘Esto es perfecto. Usémosla a ella como conejilla de indias’. Y el libro es el resultado de ese esfuerzo colaborativo [...] Y me gusta pensarlo, literalmente, como una colaboración. Como cuando colaboras con otra persona humana, como cuando tienen juntas una lluvia de ideas y cocrean nuevas visiones, nuevos espacios. Y en esos momentos, nadie domina o se apropia del espacio, de forma en que el espacio sólo puede surgir si ambas partes desaparecen. Y esto es exactamente lo que siento, que hizo surgir este libro. [...] Yo sólo desaparezco. Me quito del camino. Y de alguna manera, las plantas hicieron lo mismo. Y lo que quedó, es lo que emerge en la página. Entonces, no tengo ninguna idea [de lo que hay ahí].” (Gagliano, 2019)

Y varias ideas sí son las que emergen de frases como estas. De nuevo y de forma distinta, esto lo escribo recordando la propuesta de Quimera Rosa pero también de Petrič con su aproximación biosemiótica, se posiciona la necesidad de desaparecer el peso humano de la relación entablada, que en este caso es, con las plantas. Y esto se hace como si la desigualdad desapareciera sólo con la disolución de la diferencia entre las partes, mientras la forma de producción del proceso de jerarquización se mantiene intacto. Y este proceder se comprende en el marco de apuestas que imaginan que el problema central de la jerarquización antropocéntrica ha sido la producción de binarios. Sin embargo, aunque sigue siendo crucial sostener esta crítica a la organización dicotómica moderno/colonial del mundo, no se puede dejar de lado que, aún sin los binarios, si las prácticas de universalización y jerarquización se sostienen entonces las prácticas de poder de dicha organización, sólo se reactivan. De ahí que, sigue siendo pues, una tarea todavía necesaria, la de reconocer a través de qué tipo de prácticas este proceder se reactiva.

En el gesto de desaparición de Gagliano en aquel libro, desde la forma en que se presenta a sí misma, anulando su humanidad y el peso de su voz en esa escritura que se enfrenta a las plantas, la posición pareciera seguir tomando el tono de una sustitución: las plantas sustituidas por la escritura de Gagliano, desde un gesto que se asume en la práctica de la *interlocución*, que se presenta en la imagen de una *colaboración* y se concreta en la de una *anulación* de la otredad vegetal. Esta anulación, aún cuando se defiende en términos del *reconocimiento* (de las plantas, por ejemplo) y la apertura completa a esta alteridad, vuelve al posicionamiento de la figura humana comprendiendo, enunciando, explicando y defendiendo todo lo que *el Otro desplazado* (aquí se trata de las plantas) tiene que decir.

Esta disolución del espacio, que me parece más bien una transformación en la forma de su configuración, pareciera acarrear entonces la disolución de la diferencia entre las partes puestas en relación y con esto, la sustitución inmediata del Otro por el Uno/Sí Mismo. En el ejemplo de la cita vinculada al libro *Thus Spoke the Plant*, esta práctica, que resuena en la interpretación de un proceder antropocéntrico, desde luego está sujeta al breve conocimiento que hasta el momento tengo del trabajo de Gagliano. Y lo anterior no pretende reducir la totalidad de su trabajo (posicionado como postantropocéntrico) y sus complejidades a esta

apreciación; sólo es que, en estas frases, puedo reconocer el ánimo de una práctica así, que también se cruza con los matices de otras prácticas como la del consumo del imaginario místico latinoamericano, o el consumo de rituales de sanación tradicionales organizados en estos territorios, sumados al consumo de las concepciones holísticas de mundo derivadas de estas experiencias, y al consumo de plantas que, como la ayahuasca, se encuentran justo en proceso de extinción en la Amazonía, sujetas a la explotación de dinámicas de turismo espiritual. Y aunque estos rasgos, no agotan, tampoco, toda aquella relacionalidad que pudiera compartirse desde las formas de la vivencia particular de la ayahuasca en el cuerpo, por Gagliano, la defensa de que su voz y su experiencia es la de “las plantas”, es sólo un gesto digno de problematización, no sólo por lo que representa en sí, sino por la forma en que, como sucede con Petrič, se trata de una práctica que resuena en el ámbito de la inspiración y la imaginación, posicionándose como una salida al peso antropocéntrico de relacionalidad.

Por otra parte, con el término *Plantropoceno*, Natasha Myers (en *For the Wild*, 2020) se dedicará a proponer la necesidad de conspirar con las plantas desde una relación distinta con ellas, que más allá de apreciarlas, se comprometa en una colaboración activa de parentesco, capaz de valorar la importancia de las prácticas conectivas y profundas con ellas, desde la imaginación radical y desde la experimentación con el trabajo lúdico de “encarnación de las plantas”.

La propuesta de Myers (2021) busca salidas al Antropoceno, ofreciendo las siguientes alternativas: Teniendo presente que “no ‘somos’ ‘Uno’ ”, teniendo presente que “no estamos solos”, “nombrando a nuestro aliado más poderoso” (es decir, a los organismos fotosintéticos, las plantas), “fomentando conspiraciones humano/vegetales inmersas en el Plantropoceno” para mantener este planeta vivo y respirable; fomentando el crecimiento de las plantas (pero haciéndolo fuera del marco referencial del jardín y el jardinero), “rompiendo con el sentido común de la imaginación colonial”, “vegetalizando nuestra sensibilidad” al permitirnos ser afectadas por la temporalidad de las plantas y sus ritmos, así como por las formas en que estas cuestionan las nociones “tan humanas” de individualidad, integridad corporal, subjetividad y

agencia”; así como hacer arte para el *Plantropoceno*⁶² y abrirnos a las ecologías afectivas que devienen en modos de atención hacia las ecologías compartidas, donde múltiples seres, relaciones y devenires en proceso se vuelven perceptibles.

“Esto no es tanto un trabajo de investigación, como un encantamiento. Tenemos que recordar que vivimos bajo un hechizo y este hechizo está destruyendo nuestros mundos. Es tiempo de lanzar otro hechizo, de llamar a la existencia a otros mundos, de conjurar otros mundos dentro de este mundo. Está claro que la situación en la que nos encontramos ahora nos deja en los límites del lenguaje y en los bordes de la imaginación. Necesitamos del arte, la experimentación y la disrupción radical para aprender otras formas de ver, de sentir y conocer.” (Myers, 2021).

Esta última referencia a las palabras de Myers, recuerda directamente a la reflexión de Donna Haraway con respecto al Chthuluceno, problematización que discutimos en los primeros capítulos de esta tesis, aludiendo a su concepción de una tierra herida y vulnerable, que apunta a la recuperación de historias tan llenas de muerte como de vida. Se trata de la urgencia de figurar, pensar y contar historias que defiendan la inspiración y la esperanza, la resignificación y el florecimiento, la posibilidad de la vida en las ruinas capitalistas (Haraway, 2019: 68).

El ánimo crítico de la colonialidad se reitera (con matices) en Myers y en Petrič sintiéndose inspirada por Myers, cuando se apunta a la necesidad de atender al lugar de la colonialidad y de las comunidades originarias, respecto a la distribución de los saberes y las formas impuestas de la imaginación:

“Las personas indígenas pueden devenir aliados para la resurgencia indígena, experimentando con las formas de desestabilizar el sentido común colonizador, que transmite ideas convencionales sobre el mundo vivo. Y para hacer esto, debes olvidar tu mejor entrenamiento, olvidar lo que imaginaste que era la naturaleza, olvidar cómo imaginaste que la vida funcionaba, olvidar las exploraciones naturalizantes que te hacen creer que los seres vivos funcionan como máquinas o que los bosques funcionan como servicios ecosistémicos, o que la reproducción... o que somos las únicas medidas valiosas de una vida. *Devenir sensor* apunta a volver extrañas las formas en que las ciencias ecológicas convencionales no sólo se han impuesto en tierras colonizadas, sino que también han colonizado nuestras imaginaciones y despojado todas las demás formas de conocer el mundo viviente, especialmente, desde aquellos saberes locales e

⁶² En esta referencia, Myers propone seguir el camino dispuesto por las prácticas de artistas como Quimera Rosa en *Trans*Plant* (Myers, 2021).

indígenas, que sintonizan con la sensibilidad de tierras y cuerpos que se vuelven sensores.” (Petrič sobre Myers, 2020b)

Para Petrič, serán importantes estas reflexiones sobre la colonialidad, el poder y la imaginación, puesto que su trabajo se juega en la creación de proyectos dedicados a la confrontación con la otredad vegetal, vinculados al sesgo colonial de la imaginación científica. Y en esta paradoja, del regreso al proceder científicista, la búsqueda que la artista comparte es la de “cómo acceder a las plantas escapando a esta colonialidad” (Petrič, 2020b). Lo curioso es que, aunque su trabajo se pregunte por las dinámicas de poder instaladas en estas formas de la colonialidad, la pregunta por “el acceso” a la comprensión de las plantas, los medios asumidos para hacerlo y el deseo implícito de este proceder, no se abren todavía a la posibilidad de ser cuestionados, en términos de las relaciones de poder que ahí se mantienen siendo activadas⁶³.

1.3 Posiciones empáticas: propuestas relacionales y producciones de la convergencia

Con la intención de situar las posiciones empáticas y las propuestas relacionales entre plantas, seres humanos, animales y técnica, a partir del trabajo de Špela Petrič, es pertinente detenernos todavía en otras de sus apreciaciones. Entre estas, destaca su caracterización de lo vegetal, la problematización que comparte con respecto al carácter antropocéntrico de algunas manifestaciones empáticas y las formas en que la relación de sus piezas con las plantas, a nivel celular, ha producido respuestas de rechazo que le asombran y le intrigan, provocando en ella la necesidad de situar cómo estas propuestas debieran colocarse en el amplio contexto de una

⁶³ Es común que las dinámicas de localización, exploración, observación, acceso/intervención, definición y clasificación, caractericen las formas del proceder científico tradicional (moderno-colonial), constituyendo así aquello que se valida como un ‘objeto de estudio’. Un objeto de estudio constituido así, como un espacio/objeto cognoscible para el sujeto, en la episteme dicotómica colonial, supone también la localización de un espacio/objeto imaginado como conquistable y consumible para la comprensión y sus usos. Estas figuraciones, dispuestas en términos de un saber científicista y a favor de su voluntad, se manifiestan además en la intención de incidir en la significación de dicho “objeto”, en términos de veracidad.

Las narrativas vinculadas a la significación desde este tipo de prácticas coloniales vinculadas a la imaginación científica y a procesos que parecieran posibilitar, en palabras de Petrič, la imaginación de las plantas como un espacio de “acceso”, como un campo todavía incomprensible, evocando su exploración, es justo la manifestación del eco de aquella disposición científico-colonial incidiendo en las formas particulares de la *puesta en relación*.

relación de encuentro dispuesta con las plantas, que puede ser diversificada a partir de múltiples niveles de aproximación (supuesto que no sólo remite a las tres escalas relacionales aludidas con anterioridad –a nivel celular, a nivel del organismo y nivel del tiempo profundo–, sino que también se suma a la organización de encuentros a nivel bioquímico, a nivel de tejido, de órgano, [de organismo,] comunidad, especie y biósfera). Atenderé a la discusión de estas premisas en el presente apartado.

Un rasgo compartido en el antecedente de los trabajos de Špela Petrič y Monica Galindo con plantas, se remonta a la relación de su práctica científica con animales. Con formación en Biología y Ecología, respectivamente, pero también como practicantes que cuestionaron las relaciones de su quehacer científico con respecto a animales y plantas, Petrič y Galindo coinciden en la vivencia de un malestar que ocasionó su distanciamiento (parcial) ante algunas de las formas del proceder científico antropocéntrico. Y este malestar se derivó de una asociación puesta en práctica de manera particular, es decir, del ejercicio que replicó el momento en que la ciencia vuelve “objeto de estudio” al “animal”, sacrificándolo.

En lo que sigue, me detengo en la narración de cada una de estas vivencias citando con detenimiento sus palabras. Y esta extensión de las citas es necesaria, puesto que las intuiciones ahí dispuestas, en la elección de las palabras y en las imágenes discursivas figuradas para narrar la experiencia, nos permiten atender, momentáneamente, a la impresión afectiva de la vivencia y a su cuestionamiento interno, como medios del quiebre y del distanciamiento parcial con respecto a la ciencia. Estos matices de la reflexividad íntima de la vivencia de la práctica científica, en el contexto de la producción del Otro como objeto de estudio y sacrificio, se muestra, en estos dos ejemplos, como el marcador temporal en la práctica de ambas investigadoras. Un marcador que incidió en el curso disciplinario y en la interpretación de sus futuras apuestas relacionales empáticas, respecto a alteridades comúnmente objetivadas, como las plantas.

La práctica científica que aquí será aludida, permite reconocer una serie de elementos comunes de la relacionalidad instaurada por disciplinas como la Biología y la Ecología,

vinculadas a aquello que se organiza como el objeto de estudio, y en estos casos, se administra como “lo animal”, pero también como “lo natural”.

Continúo entonces, con la narración de las referencias que ellas mismas comparten respecto a sus investigaciones doctorales en el pasado, respecto a la reflexividad a partir de estos referentes y los motivos de sus inquietudes actuales, orientadas a la incorporación de las plantas (a partir de relaciones pasadas con animales) en concepciones de *devenir con ellas* y cohabitar *con ellas* en contextos de relacionalidad postantropocéntrica.

La narración de la experiencia de Monica Gagliano (2019) vinculada a su investigación doctoral como ecóloga marina, dedicada al estudio de peces en arrecifes de la Gran Barrera de Coral en Australia, fue descrita así:

“Sentí que ese era el entrenamiento perfecto. Porque además del hecho de que estaba en lugares hermosos, haciendo cosas increíbles, estaba buceando. Y estás pasando tanto tiempo, sólo explorando, observando, contando, que en esos momentos no se te ocurre pensar que estás preparada para algo más. Sólo estás haciendo lo tuyo, pensando en que eso es algo increíble y ya. Y como ecóloga, yo siempre trabajo en el campo. Yo no traigo los animales hacia a mí; siempre voy hacia donde ellos están, yo voy hacia su espacio y su mundo. Y claro que estamos, estoy entrenada como científica y orientada hacia el método objetivista de la observación, donde está este observador que está desvinculado y que no importa. Y en los hechos resulta que claro que importas, porque estás ahí y de repente ese mundo ya no es el mismo mundo que es, cuando tú no estás ahí. El mundo es, el mundo que era, que ahora te incluye a ti.

Y tuve una experiencia increíble con ‘mis peces’. Estaba realizando este experimento. Estuve diariamente en el agua, por meses. Pasé muchas horas buscando y observando el comportamiento de una especie particular de peces durante la temporada reproductiva. Y estos peces son animales salvajes. Y venían a mi mano y cerraba la mano, cuando estaban ahí. Y [parecían decir]: ‘Esta es Monica... Viene todos los días... Ya la conocen’. Y de alguna manera, justo como lo pensamos cuando nos relacionamos con otras personas humanas, ellos también lo eran, sólo [que] eran personas en peces. Y en ese entonces, yo todavía no los veía así, pero ellos me enseñaron eso.

Porque el último día del experimento, como suele suceder en los diseños MACHO, aunque no solemos promover ese aspecto [ríe], el animal debe ser sacrificado, humanamente sacrificado. Lo que quiere decir que tienes que matarlo. Y tenemos permisos de ética que no sancionan eso, así que ‘está bien’ hacerlo. Y estás entrenada a pensar que está bien. Así que nadie lo duda, sólo lo haces. Es la información que produces, después de todo. Y así puedes escribir y terminar

con el proceso [de titulación] y todo eso. Entonces, estuve totalmente entrenada para pensar así y no sentir nada. Entonces hice lo que estaba entrenada a hacer.

Pero ese día, al entrar al agua en la mañana, sabía que era el último día del experimento. Y pensé: ‘Sólo voy a entrar’. Y es que solía pasar tanto tiempo con esos chicos [se refiere a los peces]. Sólo quería entrar, nadar por última vez en el arrecife y despedirme de todos. Y [en ese momento] no utilicé redes, ni venenos, ni nada; sólo entraba yo y mi mente, que sabía. Y entro al agua —y antes había 80 peces individuales [que salían diariamente] que yo estaba siguiendo durante ese experimento— y no salió ninguno, no salieron peces... Sí. Justamente eso, un sentimiento horrible de hormigueo porque ahí supe que ellos sabían. Y no sólo eso, sino que a pesar de eso, a pesar del sentimiento, a pesar de darme cuenta de lo que la situación estaba mostrando, de todas formas hice lo que estaba entrenada a hacer. Así que tuve que enfrentar la forma en la que... claro, ellos estaban peleando por su vida [al esconderse].

Y cuando regresé en la tarde, con mi red y con toda la herramienta para recogerlos, para atraparlos, todos se estaban escondiendo y luchando de vuelta. Claro, no querían ser asesinados. Y llevó un tiempo... [hacerlo]. Y aún así, lo hice, porque para eso estoy entrenada. Pero fue la última vez que lo hice. Porque ese día también me di cuenta de que los peces ya sabían, sabían lo que [yo] iba a hacer: [Supone a los peces diciéndole] ‘Sabemos lo que vas a hacer, antes de que, siquiera, tú lo sepas y te lo estamos diciendo, al mostrártelo de una forma particular, que tú puedas reconocer [no apareciendo, escondiéndonos]’. Entonces esa fue la última vez que lo hice.

Todavía regresé y terminé mi investigación, pero ya no volvió a suceder, porque eso rompió algo y abrió una herida adentro. Y entonces me preguntaba cómo voy a seguir, porque la ciencia que estoy entrenada a practicar es así, demanda el sacrificio... Entonces, conflicto, conflicto. ¿Cómo voy a hacerlo? Quizá ya no puedo volver a ser científica.

Y tiempo después pude participar de un retiro de meditación y durante la meditación pasé por un infierno. Literalmente, sentí la sangre escurriendo por mis dedos, toda la sangre de todos los animales que maté en nombre de ‘Mi Ciencia’.

Y después de eso... Fue una especie de limpieza, porque entonces decidí que no lo haría más. No importa lo que le pase a ‘Tu Ciencia’, esto es más importante. El respeto por la vida es más importante. Y si hacer ciencia significa que no puedes respetar la vida, entonces esa ciencia no es la ciencia que quiero hacer.

Entonces, después de eso, regresé [a mi ciudad de origen] y comencé a trabajar en el jardín.” (Gagliano, 2019)

Por otra parte, Špela Petrič, narra lo siguiente:

“Cuando estaba haciendo mi diploma, tuve que trabajar con cultivos neuronales. Y para empezar, primero necesitas decapitar una rata recién nacida [ríe nerviosa, como con

vergüenza]. Son muy pequeñas, entonces tienes que decapitarlas con una navaja de afeitar. Y luego [con sus manos hace un gesto repetitivo en que evoca la práctica de desnudar, pelar, despellejar, arrancar] tienes que remover, quitar el pelo, la piel y luego, diseccionar eso. [Se talla con las manos la cabeza, como en gesto de preocupación]. Y eventualmente, tienes tu cultivo.

Eso era algo muy difícil de hacer para mí, pero tenía que empujarme a través de eso porque de eso se trata, eso es lo que conlleva ser científica y, desde luego... ¿Qué son las emociones, en este contexto?

Pero no sólo eso [se le corta la voz] pues, para poder publicar los resultados, tenía que trabajar en una tesis, que era... no sé, como de cien páginas. Y luego había unas treinta páginas más con permisos y documentos que, de alguna manera, permitían a mi supervisor, que sobrellevaba trabajo como este, con animales.

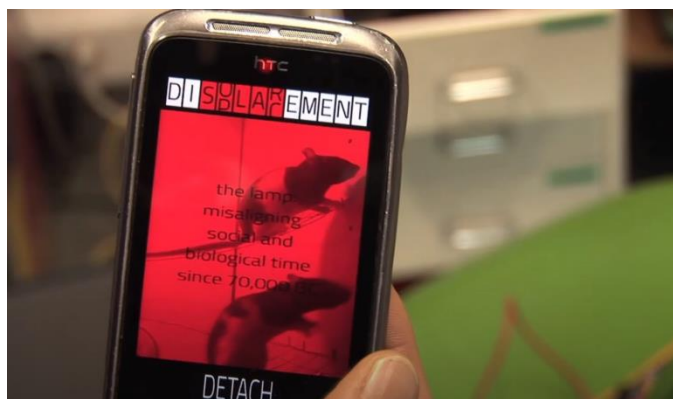
Entonces, la manera en que lo pensé ahí fue que, éticamente, este cuestionamiento no era en realidad un cuestionamiento, sino más bien una forma en que sentía que tenía que hacer esto, independientemente de lo que sintiera. Y mis sentimientos se estaban interponiendo en el camino. Y [aun cuando] formalmente, esto se estaba atendiendo... [Fue] así, como un corte raro de lo que estás sintiendo, entre [lo] que es correcto y [lo] que es 'legal'. Así que, legalmente, tenía el derecho de hacer esto, aunque se sentía bastante mal.

[...] Y luego, un par de años después '[cuando ya se dedicaba a la práctica artística], cuando hice este proyecto [artístico-científico] titulado *Solar Displacement* y había ratas ahí. Había bioindicadores de sus ritmos circadianos, que están influenciados por la luz [...] Y en ese proyecto, pensé que sería muy interesante tener a ratas expuestas a la misma luz que nosotros, humanos, para ver cómo cambia su actividad a partir de esto, a partir de sus bioindicadores. Y prácticamente, la pregunta de tener ratas en la galería y en exhibición, fue recurrente. La gente se quejó, acusaron la pieza de abuso, dijeron que no se habían apuntado para eso. Y tuvimos que decir que teníamos un comité, para el que habíamos aplicado [con respecto a este tema], un veterinario vino a revisar las condiciones [de las ratas].

Y al final [del proyecto], muy sorprendida, concluí: ¿Cuál es la conmovición de esto? Si al final es normal, es como si tuvieras ratas en casa. Y es interesante porque las ratas también, dependiendo del contexto en que aparezcan, pueden ser valoradas como plaga de la que hay que deshacerse o hay que envenenar, o a veces son mascotas o a veces experimentos en laboratorios, donde sufren debido a la especie humana. Pero el contexto del trabajo artístico, de verdad agudiza la relación que tenemos con estos animales, así que tienes que estar mucho más consciente de lo que haces con ellos, mucho más que en el contexto de la ciencia, donde, como persona, tuve que lidiar con eso de una forma privada. Y en el contexto del arte, tuve que lidiar con eso de forma privada, pero también defenderlo frente a otras personas, e incluso cuando se trataba de un marco legal, había muchas más opiniones.

Y creo que en estas instancias, es el arte el que trae al frente estas preguntas. Y claro que es hipócrita, porque la violencia sucede y le sucede a los animales y a otras personas, todo el tiempo. Entonces, ¿cómo puedes decir que lo que un artista hace está tan mal cuando cientos de animales son masacrados, completamente y de formas muy aceptables, en favor de lo que comemos? Para que la carne esté disponible en los súper mercados... Pero creo que es importante tener la oportunidad para reflexionar sobre esto y actuar, a partir de otra reflexividad ética.” (Petrič, 2020c)

Crédito de la imagen: Petrič (2020) [captura de pantalla]. Fotografía presentada en el contexto de la entrevista en video a Špela Petrič, realizada por El Patio de la Cultura [Kulturværftet], con relación al proyecto *Confrontando la Otredad Vegetal*.



En términos de las disputas entre campos disciplinarios, Petrič reconoce cómo el arte y la ciencia suelen ser prácticas “muy humanas”, culturalmente específicas y vinculadas a la historia del pensamiento europeo, implicando diferencias significativas respecto a su impacto y a su aproximación antropocéntrica. “Es decir, son epistémicamente eurocéntricas, no sólo antropocéntricas, con toda esta valoración del pensamiento racional y la objetivación; no sólo el objetivismo, sino la objetivación” (Petrič, 2020c). Y aunque es complicado reducir las disciplinas a una generalización, la apuesta de su trabajo suele inclinarse por la convergencia entre arte y ciencia, desde las posibilidades reflexivas abiertas y puestas en socialización por el arte, con preguntas que constituyen el sentido de proceder eurocéntrico de la ciencia, de ambas propuestas, de sus coyunturas y de los momentos en que el arte puede “escapar” de dicho proceder.



Crédito de la imagen: Petrič (2013). Fotografía utilizada para presentar el proyecto *Solar Displacement* en el sitio web de Špela Petrič.

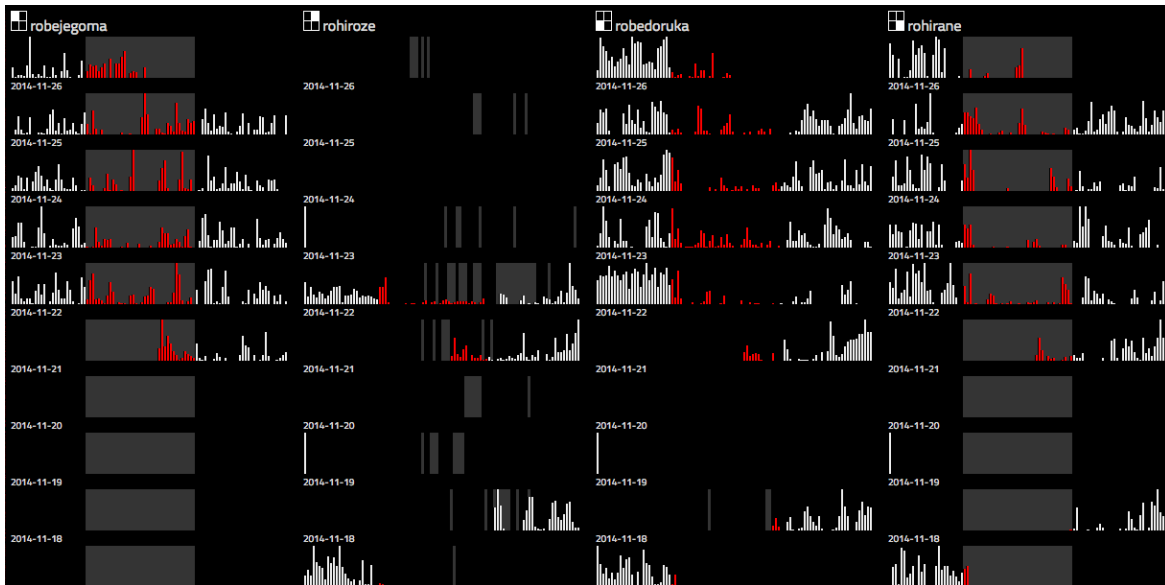
El surgimiento de estas prácticas en contextos tecnocientíficos con constante desarrollo tecnológico, en la apreciación de Petrič, “nos está llevando a lugares en los que no necesariamente queremos estar” (Petrič, 2020c). La tecnociencia, es valorada por ella como producto directo

de la articulación entre colonialismo y capitalismo. Y en este contexto, la elaboración de sus posiciones artísticas postantropocéntricas, se describe como un intento enfrentado a la idea de que quizá el antropocentrismo no es siquiera la pregunta “que lleve al problema real”, quizá “tiene mucho que ver con los valores que esta humana [se señala] tiene, es [un problema] específicamente cultural. Y entonces necesitarías decir que el antropocentrismo de la ciencia proviene, otra vez, de este pensamiento europeo de los Siglos XVI, XVII y XVIII [...] Pero ni siquiera estoy segura de que el antropocentrismo o el posthumanismo sean, de hecho, una respuesta real [al ‘problema’]” (Petrič, 2020c).

El rechazo de la propuesta de *Solar Displacement* con las ratas sujetas a la investigación dispuesta en la galería, como un proceso expuesto a las miradas del resto por medio de las vitrinas de cristal que encapsulaban y condicionaban su espacio vital, sujeto a la exhibición, al control humano de la luz y de sus ritmos circadianos, es una muestra de la relacionalidad que en su aproximación científico-artística sigue haciéndose presente, aún cuando Petrič parezca perder de vista las dimensiones sujetas a la crítica. Y aunque en este proyecto, las ratas no sean asesinadas, la aproximación dispuesta no es menos biopolítica, antropocéntrica o colonial respecto a la administración de sus vidas. El referente a otras prácticas sociales violentas y coloniales como la domesticación de animales o la industrialización de su carne para consumo humano, no hay manera de que apunte a lo contrario, cuando la constante en estas formas de proceder sigue siendo la constitución significativa de los animales [como naturaleza] dispuestos como recurso para la voluntad humana. Y esta puesta en práctica de Petrič, sigue reproduciendo, como Monica Gagliano lo nombraba, el ejercicio científico tradicional de explorar, observar, cuantificar los datos, tipificar los comportamientos y exponer los resultados, en producciones virtuales o de papel en las dinámicas de una tesis o en producciones montadas en el contexto, también pedagógico, de una galería. Se trata de nuevo del gesto didáctico, explicativo y colonial de la producción del dato a costa del sacrificio. Y no del sacrificio científico, sino a costa del sacrificio de la vida que está siendo producida como alteridad, desde su posicionamiento relacional como objeto de estudio de la investigación.



Crédito de las imágenes (esta página y la siguiente): Petrič (2013).
Fotografías utilizadas para presentar el proyecto *Solar Displacement*
en el sitio web de Špela Petrič.



En entrevista, dirigida por Annick Bureau de Audiolats en 2016, Petrič (2016) habló de las controversias éticas derivadas de su trabajo. Compartiendo cómo sus experimentaciones previas, en *Solar Displacement*, recibieron fuertes cuestionamientos y protestas, Petrič explica cómo es que entonces surge en ella la idea de trabajar con plantas, teniendo la certeza de que nadie objetaría el uso de plantas en un proyecto artístico, porque desde el sistema valorativo dominante estas no han sido consideradas como un ser o ‘sujeto’ moral puesto en disputa. A partir de lo anterior, ella sitúa este punto de reflexión como medio para cuestionar los sistemas éticos, desde lo que una atención antropocéntrica posibilita imaginar, en términos de la alteridad y la administración de la empatía. La complejidad de este tema abierto, que Petrič describe con una falta de intuición moral al respecto, nos coloca ante la búsqueda, a la que su trabajo se dedica, de recuperar una conexión auténtica con las plantas desde la alteridad, que, con relación a los seres humanos, estas representan.

Y esta actitud, esta vuelta de la atención hacia las plantas, es recurrente también en el relato de Monica Gagliano, cuando después de “sanar” la sensación de su culpa con todos los animales sacrificados en nombre de su práctica científica, narra cómo el comienzo de su trabajo con las plantas comienza justo ahí, en el momento de su regreso a casa y del tiempo que comienza a dedicar a la observación de las plantas en su jardín y la cosecha del huerto.

Ahora, el rechazo del trabajo de Petrič es relevante por las preguntas que sugiere y la imaginación de las respuestas que se instalan en la forma en que ella dialoga con esas preguntas. Por ejemplo, *Humalga: Towards the Human Spore* (2012/2013), fue otro proyecto, organizado en colaboración con Robertina Sebjanic, que fue duramente criticado durante su presentación en Harvard como “mal arte”, “mala ciencia” y “mala idea” que se sugería no fuera pensada “porque las malas ideas tienen una tendencia a volverse verdad” (Petrič, 2016b). La propuesta escrita del proyecto que se presentó consistía en distanciarse de las apuestas transhumanistas desde otras propuestas biotecnológicas de la convergencia transespecie humano-vegetal, denominada *Humalga*. El proyecto trataba (Šebjanič, 2015) de una hibridación genética y una modificación del humano y el alga (representando a lo vegetal), de

forma en que ambos organismos aparecieran como entidades vivas morfológicamente distintas, respondiendo a una evolución alternativa construida por la especie humana y que se alteran xenogenéticamente⁶⁴ como generaciones sexuales (humanas) y asexuales (algas): “Entonces, tienes tu vida como humano, pero en lugar de tener bebés, tienes algas. Y el alga va a vivir su propia vida, en su colonia y va a seguir creciendo, se fotozintetizará hasta tener un gran tamaño y, eventualmente, dará pie a criar otro humano” (Petrič, 2016b). Existen formas biotecnológicas de hacer esto posible, y esto es lo que el proyecto discute.

La propuesta, para Petrič, reivindicaba las premisas críticas del posthumanismo contra la idea humanista de ‘la esencia humana’ y el pensamiento binario desde la alienación de aspectos previamente inalienables, apuntando así a un cambio radical en los valores morales que constituyen el sistema sociopolítico (que ella describe como) dominante. La pregunta propuesta era: “¿Se puede imaginar un futuro en el que la eliminación de los tabúes transespecie se consideren una estrategia de sobrevivencia o es que los seres humanos están destinados al desarrollo biológico de un ritmo ordinario (‘natural’), independientemente de sus habilidades para superar la evolución darwiniana?” (Petrič, 2012-2013)

Ante la negativa en la recepción de esta propuesta como “mal arte” y “mala ciencia”, reacción poco comprendida por la artista, otras son las preguntas que ella coloca respecto a la relacionalidad empática, no sólo en el ánimo de descalificar semejante reacción sino de problematizarla. De ahí que se pregunte: “¿A quién le gustaría volverse moho en un estanque?” (Petrič, 2016b), es decir, con relación a *Humalga*, ¿a quién le gustaría devenir (híbridamente) planta? Y continúa: ¿Por qué el deseo transhumano de mejorar las capacidades físicas del cuerpo humano es bien aceptado, pero la propuesta de devenir alga, no lo es? “¿Qué hay de malo en las plantas?” (Petrič, 2016b) Y, si lo vegetal sólo suele valorarse en términos de su utilidad, “¿cuáles son las raíces de esta objetivación?” (Petrič, 2016b).

⁶⁴ Xenogenético: La supuesta producción de descendencia marcadamente diferente de cualquiera de los padres. (American Heritage Dictionary, 2016).

La caracterización de lo vegetal, en Petrič, se filtra en las presentaciones que hemos revisado de sus obras (Petrič, 2012-2013, 2013, 2015, 2016b, 2016c, 2017, 2018, 2018b, 2020b) y en los momentos en que, en entrevistas (Petrič, 2016, 2020; Petrič y Turšič, 2016; TMIAA, 2021, 2017; WAAG, 2021), se dedica a problematizar la construcción antropocéntrica y eurocéntrica de *las plantas*. De este modo, reconoce que abordar la alteridad vegetal implica dedicarse a tratar temas que éticamente no suelen ser cuestionables de forma dominante (2016b) y sin embargo, suelen caracterizarse por un consenso dominante que les inferioriza. Por ejemplo, esta es una actitud que se reconoce en lo que ella llama “la ética de la responsabilidad 2020” donde se pide a los artistas con prácticas científicas sustituir el trabajo con animales, que resulta éticamente problemático, con animales clasificados como “menores”, entre los que se agrupan microorganismos, plantas, reptiles, anfibios e invertebrados. De ahí que la atención a temas controversiales, pero también a temas en los que se suele estar de acuerdo, apunte a marcos de sentido en los que la ética es construida y situada culturalmente, a partir de la toma de decisiones y prácticas.

En la caracterización vegetal de los proyectos de la artista, contruidos, en momentos, a partir de la comparación con la caracterización antropocéntrica del animal, reconocemos entonces, alusiones a las lentas escalas temporales de las plantas y a su carácter sedentario, con movimientos lentos, debido a la poca energía que producen a partir del sol; movilidad que es distinta a la de los animales, por la posibilidad de la rapidez en sus movimientos, ocasionada por un alto consumo energético. Los seres humanos, como pertenecientes al grupo de los animales, compartimos este rasgo de rapidez en la movilidad, que, de acuerdo a Petrič (2016b), suele hacernos imperceptibles para las plantas.

El tema de la movilidad ha sido históricamente relevante en la clasificación jerárquica y antropocéntrica de los seres, de ahí que en el performance de *Skotopoiesis*, Petrič organice su cuerpo a partir de la inmovilidad frente al berro, enfatizando así la atención del público en la movilidad de este vegetal.

Para ella, la tradición filosófica occidental se dedicó a comprender a las plantas desde su falta de autonomía, individualización, identidad propia, originalidad y esencialidad, pero cada vez han sido más los estudios que se dedican a compartir cómo las posibilidades de percepción de las plantas también implican la escucha, el olfato (en la *Cuscuta*, por ejemplo), y otras propiedades que aún se exploran científicamente. Esto, Petrič lo comparte reconociendo que, a pesar de la dificultad que existe para comprender a las plantas, el empleo de ciertas tecnologías, también asegura una percepción más próxima a sus facultades, de manera que se les pueda “percibir de una forma más viva” (Petrič, 2016b). Y ella lo sostiene desde el antecedente histórico de Jagdish Chandra Bose, un científico botánico, físico y filósofo, nacido en India, que pasó largas estancias de su vida posterior en Inglaterra, y que en 1919 creó una compleja máquina para medir el crecimiento de las plantas. La curva de crecimiento compartida desde investigaciones como estas, modifican los supuestos sobre la movilidad, de acuerdo a Petrič, atribuidos hasta entonces a las plantas⁶⁵. Y este, para ella, es un ejemplo de cómo las tecnologías modifican el conocimiento que tenemos sobre las plantas, las formas que tenemos de percibirlas y la relacionalidad condicionada a estos supuestos⁶⁶.

“El crecimiento es la principal modalidad del movimiento en las plantas” (Petrič, 2016b). Para Petrič, en el ámbito de lo vegetal, el movimiento en ellas es la planta explorando su ambiente. La exploración se vincula al crecimiento de la planta. Y aunque no contemplen un sistema nervioso como canal perceptivo, las plantas tienen fotorreceptores y un procesamiento de la información “exterior” que suele parecerse más al de una red. Esta figuración es explicada por Petrič a partir de la facultad de reproducción vegetativa o pluripotencia de su organismo, que remite a la habilidad de formar distintos órganos a partir

⁶⁵ Observación que, sin pasar por la ciencia, podría reconocerse en personas profundamente familiarizadas con atender a los ciclos del crecimiento de las plantas.

⁶⁶ Para Petrič (2015), a este proceso se suma, en Occidente, el de la mediación tecnológica en naturalización. A medida que la mediación tecnológica se naturaliza, la expresión discernible de los sujetos no humanos con los que se interactúa suele restringirse al medio de la interfaz que se coloca como el medio que viene a sustituir la falta de capacidad perceptiva, adjudicada al cuerpo humano. Esta superación provoca, como ella lo describe, asombro y fascinación. Un asombro y una fascinación vinculadas a una forma particular del contacto mediado, que poco transfiere a la vida vegetal.

El supuesto de Petrič de que, a través de ciertas tecnologías podemos comprender mejor a las plantas, respecto a cómo funcionan, pareciera resultar en una respuesta tecnocientífica que resulta también en el sesgo antropocéntrico, haciéndose presente en apuestas postantropocéntricas, como la del trabajo de Petrič.

de los existentes: Si cortas una hoja, la planta sobrevive y, además, puede regenerarse a partir de esta o de otra de sus partes (ejemplo: si colocas la hoja de una suculenta en tierra o en agua, esta generará raíces). Y otro rasgo importante no sólo es que las plantas son los únicos organismos que significativamente contribuyen al flujo de energía que permite la vida en la Tierra, sino que estas tienden a crecer en comunidad, conectándose, físicamente entre sí (por ejemplo: a través de raíces, de injertos naturales o a través de hongos en los frutos) articulando, de esta forma, redes de economías de recursos para protegerse o, en el caso de su contacto con otros organismos, asegurar la asistencia en su reproducción.

Esta caracterización de lo vegetal, compartida por Petrič, no necesariamente coincide con las formas en que lo vegetal ha sido concebido en la tradición valorativa occidental. Desde su postura, la relación con las plantas en esta tradición suele caracterizarse por dos medios: una relación de utilidad con las plantas o una relación empática, que corresponde con la disposición de una empatía antropocéntrica, que será problematizada por Petrič (2016b).

En términos de *la utilidad*, el eurocentrismo se ha caracterizado por relacionarse con *lo vegetal* desde: una función utilitaria de lo vegetal con respecto a la comida (desde la agricultura), una relación utilitaria de lo vegetal con respecto a la medicina, como recurso medicinal, como recurso material, como combustible y desde la utilidad de la conservación de la naturaleza respondiendo al interés antropocéntrico que, a partir de valorar a las plantas como “los pulmones del planeta”, garantiza su conservación como el medio de la preservación humana en este⁶⁷.

Ahora, en términos de *la empatía* antropocéntrica, Petrič hace otra caracterización de lo vegetal, que responde a una empatía caracterizada por: el placer estético a partir de lo vegetal, la lástima, la jardinería, también la conservación de lo natural (ejemplos son los

⁶⁷ Para Petrič, la aproximación que sostiene el esfuerzo por conservar la naturaleza no escapa al sesgo cultural de mantener una relación con *lo natural*, dejándolo “intacto”. E incluso, en el gesto de “no participar” en la intervención de lo natural, una decisión cultural se lleva a cabo. “Siempre se trata de tomar una decisión [...] y al hacerlo, se hace efectiva una relación específica con el ambiente” (Petrič, 2020b).

parques y las reservas ecológicas, valoradas como patrimonio de la humanidad), el antropomorfismo y la neurobiología de las plantas (con frecuentes analogías entre estas y la fisiología animal, en la que se contempla al ser humano).

Ante estas concepciones, Petrič (2016b) se pregunta de dónde emerge la raíz de esta tendencia a la objetivación total de lo vegetal como *utilidad* y como *empatía* antropocéntrica. Y ante este escenario de problematización, las preguntas son: ¿Cuál es la posición que “asumimos” respecto a las plantas? y ¿cuáles son los medios que podrían emplearse para comprender mejor a las plantas? ¿Cómo puede comprenderse la otredad de *lo vegetal*, lejos de la imaginación antropocéntrica? El interés por “comprender mejor” a las plantas será recurrente en las reflexiones de la artista, vinculándose a la pregunta sobre el método y los medios para hacerlo de forma postantropocéntrica.

Y aquí, particularmente es relevante cómo se orienta la pregunta que organiza la problematización dispuesta. Es decir, una pregunta sobre cómo entender mejor a las plantas no es igual a por qué desear entenderlas mejor. Si la pregunta es “cómo entender mejor a las plantas”, sigue reconociéndose aquí un interés por conocer *lo vegetal*, por imaginarlo e imaginar su alteridad en sus propios términos. Esta inclinación será una figuración recurrente en otras prácticas artísticas postantropocéntricas donde el lugar de la mirada (ver como el otro) cobra un énfasis particular. Ejemplos son las piezas del colectivo británico de Arte de los Nuevos Medios, *Marshmallow Laser Feast* en *In the Eyes of the Animal*⁶⁸ (2016) y el trabajo, en el marco de lo que se imaginó como la comunicación transespecie, de *Rara Avis* (1996) por Eduardo Kac, donde un guacamayo sintético se equipó con cámara de video al interior de su cabeza móvil y fue introducido a un aviario de pinzones (pájaros cantores). La presencia de esta última pieza en la galería permitía a los visitantes manipular la visión emic, desde la interacción del ave robótica con las otras aves; operación a la que también podían acceder les visitantes a la instalación compartida vía Internet (Andermann, 2018b: 495). La propuesta de esta última pieza coincide con la de *In the Eyes of the Animal*, donde *Marshmallow Laser Feast*

⁶⁸ Consultar detalles de la obra en <http://intheeyesoftheanimal.com/#home>

facilita la experiencia de la visión como si se fuera *otro* (en este caso, un animal), en los visitantes a la instalación organizada en bosques donde, a través del empleo de un casco de realidad virtual, les participantes pueden experimentar ver el bosque, de forma inmersiva, como si fueran un búho, una rana o una libélula. Ambas experiencias remiten a una producción de la comprensión de la alteridad desde el empleo de una de sus facultades perceptivas que, en estos casos, coincide con los medios de la visión.

En el caso de Petrič, la reiteración de este ejercicio se mantiene sólo en términos de una disposición que recurre al empleo de una de las facultades perceptivas de aquello que es situado en el referente de la alteridad y que aquí, remite a *lo vegetal*. Esta vez se trata de plantas y no de animales, como en el caso de Kac o de Marshmallow Laser Feast. Por ejemplo, en su pieza, *Skotopoiesis* (2015) en el contexto de *Confrontando la Otredad Vegetal*, la facultad perceptiva de *las plantas* recuperada, a falta de una mirada en las posibilidades perceptivas del berro, es la facultad de movimiento de este con relación a la luz. Donde el movimiento es significado, en la obra, como el indicador de *la percepción* de la luz por el berro. La inmovilidad del cuerpo de la artista entonces, en las veinte horas de duración del performance, recurre a este intento de comprender al berro desde su aparente escasa movilidad, es decir, desde la facultad perceptiva que le ha sido adjudicada como peculiar.

En estos ejercicios de analogía, equivalencia y sustitución entre *las facultades perceptivas* adjudicadas a los *otros* y las facultades perceptivas producidas en ambientes (artístico-científicos) controlados, con una disposición que les simula, se asume, al menos en el caso de Petrič, como la disposición de un gesto que apunta, a pesar de sus sesgos, a la equivalencia de condiciones entre las partes (Petrič frente al berro [que ha colocado ahí, en la galería] pasa a valorarse como Petrič y el berro en condiciones mutuas de igualdad desde el reconocimiento). Esta supuesta equivalencia, que para Petrič reduce el peso antropocéntrico de la aproximación, se consuma, en su pieza, en términos de la intercognición biosemiótica que sujeta *la disputa por el reconocimiento* a una valoración bioquímica y fisiológica de lo que narrativamente se produce como “un encuentro equitativo” entre plantas y seres humanos, a

partir de un encuentro producido entre dos organismos (regulado por uno de ellos) y a partir de la facultad perceptiva adjudicada a uno (al berro) y simulada por el otro (Petrič).

En una de las presentaciones de esta pieza, *Skotopoiesis*, Petrič reflexiona sobre las formas de su relación con lo vegetal a través del proyecto, y mientras lo hace, recuerda la influencia que en su reflexión tuvo la anécdota de George Gessert, que fue uno de los pioneros del bioarte, dedicado a cruzar arte y genética a finales de 1970 en Estados Unidos, caracterizándose por la documentación, instalación y producción de cultivos híbridos de plantas con modificaciones en su apariencia estética. Y aunque el trabajo de Gessert fue un referente importante en las prácticas bioartísticas, este no es el único antecedente que influye en las reflexiones de Špela Petrič.

Petrič recurre a la anécdota personal de Gessert sobre su hospitalización en estado de coma, como un evento derivado de un accidente que tuvo en su juventud, para reflexionar sobre la otredad vegetal. Manteniéndose en estado de coma, inmóvil, Gessert narra (en Petrič, 2016b) cómo en aquel momento estaba presente fisiológicamente, cómo sus funciones vegetativas estaban funcionando, cómo estaba existiendo y, sin embargo, no estaba consciente de esto de forma racional. Cuando despertó, la forma en que significó dicha experiencia fue la idea de que así debía sentirse “ser como una planta”. Y esta es la base que influye en la posterior elaboración de Petrič, respecto a *Skotopiesis*. Para Gessert, esta forma de existir sin la condición racional era una manera de decir qué tan necesaria es la existencia que no sólo es racional, sino fisiológica, “porque si no estuviera esa base, él no habría podido existir” (Petrič, 2016b). Desde este supuesto, la parte racional no puede existir sin la parte vegetal, por figurarlo de algún modo. Y de acuerdo a Petrič, esta es una asociación que no había sido cuestionada hasta llegar al caso de la pregunta por la definición existencial de las computadoras y la inteligencia artificial, donde la parte fisiológica “es completamente innecesaria”⁶⁹ y la forma de la racionalización es la única que se mantiene como condición de existencia. Se trata

⁶⁹ Este es un supuesto que puede problematizarse desde el recuerdo de la materialidad del hardware y el peso de otras relaciones materiales que constituyen su soporte.

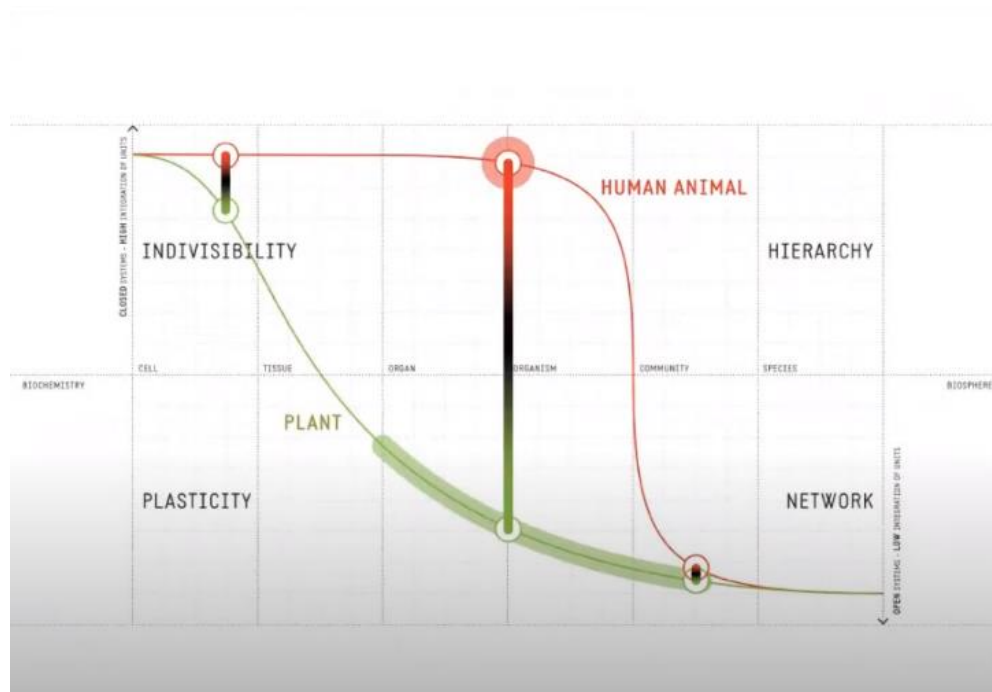
entonces, del momento de la exacerbación de la condición racional, que no sucede así en lo que compete al ámbito de *lo vegetal*.

A partir de esta anécdota con las reflexiones de Gessert, siendo retomadas por la problematización de Petrič en *Skotopoiesis* respecto a la forma adecuada de enfrentarse a la otredad vegetal, varias ideas críticas se reconocen. Entre estas, emerge en ella la complejización del supuesto de que la confrontación con las plantas debe omitir la condición racional, un supuesto que también se suma a la práctica común, antropocéntrica, que asocia ser humano y razón. Si el posicionamiento de Petrič respecto al berro (representando a las plantas) en el performance, en la confrontación, abandona su capacidad racional o cognitiva, el mensaje seguiría siendo incorrecto, puesto que la caracterización de *lo vegetal* como un ámbito ajeno al carácter racional sigue siendo una concepción antropocéntrica de aquella alteridad [vegetal]. Este supuesto, para ella, implica que, sin la capacidad cognitiva o racional, los seres humanos no pueden funcionar y esto, no le parece cierto, pues, como las plantas lo demuestran, sin capacidad cognitiva y racional, estas existen y se multiplican.

La forma de relacionalidad propuesta en *Skotopoiesis*, no necesariamente regresa a definir la particularidad del encuentro entre seres humanos y plantas (desde el encuentro concreto de ella con el berro, representando este proceso) o la definición ontológica de ambas posiciones a partir del encuentro, en términos de una racionalidad o facultad cognitiva antropocéntrica, que sea definitoria de la relación y la clasificación de las partes.

En esta búsqueda por dar con otra forma de relacionalidad empática o que se caracterizara por comprender de mejor manera a las plantas, Petrič asiste al Instituto de Tecnología, Arte y Biología en Ámsterdam, donde trabajan con plantas en un contexto arquitectónico y ahí, abrió el diálogo sobre las diferencias y similitudes entre seres humanos y plantas. La respuesta que obtuvo, a partir de esa experiencia y que comparte en el contexto de la presentación ética de *Skotopoiesis*, es que se trata del enfrentamiento de los sistemas a nivel del organismo y no, precisamente, en términos del enfrentamiento entre especies. Así, mientras

el ser humano aparece en la concepción moderna occidental (antropocéntrica y colonial), como una figura integrada a nivel del individuo, en Petrič la concepción de la planta apunta a figuraciones a nivel de los tejidos desde la facultad de su multiplicidad y pluripotencia o, por decirlo de otra manera, desde la forma particular de su reproducción vegetal (ejemplo: Si una hoja es separada de la planta para colocarse en agua o en tierra, una nueva planta puede crecer desde ahí). “Y si atendemos a las relaciones entre especies vegetales y especies humanas, de alguna manera, estas son similares en su interacción, en las formas de su interacción orgánica, a nivel del organismo” (Petrič, 2016b). De ahí que el diálogo relacional, para Petrič, deba llevarse a otra escala analítica del encuentro: a nivel del organismo.



Diseño de la imagen por Špela Petrič, proyectada en las presentaciones de *Skotopoiesis* (Petrič, 2016b, 2020b) para explicar las posibilidades de inter-cognición biosemiótica en distintos niveles de encuentro u organización.

El esquema se divide en dos grandes grupos, organizados verticalmente: En la parte inferior se coloca la representación de las plantas, constituida por dos campos característicos (*plasticidad* y *redes*), y en la parte superior se sitúa la figura del humano/animal con otros dos campos característicos (*indivisibilidad* y *jerarquía*). El campo de las *redes* se coloca junto a una leyenda que especifica: “Sistemas abiertos. Baja integración de los límites”. En posición opuesta, el campo de la *indivisibilidad* se coloca junto a la leyenda que describe: “Sistemas cerrados. Alta integración de los límites”. Los niveles de encuentro, inter-cognición u organización entre animales/humanos y plantas se señalan sobre la línea horizontal del esquema y se plantean en términos del nivel bioquímico, celular, de tejido, órgano, organismo, a nivel comunitario, de especies y biósfera.

Entonces, uno de los conflictos que emerge aquí es el del individuo humano concibiéndose a sí mismo a partir de su producción de subjetividad y su capacidad cognitiva; valorando la alteridad *vegetal*, desde esa falta de comprensión cognitiva y falta de producción de subjetividad. Y debido a que gran parte de nuestra relación con las plantas permanece configurada por el antropomorfismo y la proyección humana sobre ellas, estas no necesariamente suelen ser comprendidas desde lo que son, “[...] porque son radicalmente diferentes en lo que son, en la forma en que estos organismos [vegetales] están contruidos [...]” (Petrič, 2016b).

“Las plantas siempre han sido la mala hierba de la metafísica” (Marder en Petrič, 2016). Esta es una frase que Petrič recupera de Michael Marder para sostener que quizá no es la empatía la mejor alternativa para aproximarnos a las plantas. Y la empatía aquí está siendo situada desde un principio identitario que, por medio de una equivalencia, asocia el término “empatía” con una práctica antropocéntrica que debiera ser descartada. La justificación de semejante descarte se basa, en Petrič, en el supuesto que con Marder sostiene que las plantas no coinciden con el modelo moderno, metafísico, capitalista y colonial, que posicionó una imaginación empática y utilitaria de *la naturaleza* como recurso y como oposición a la concepción racional, abrazada por estos proyectos y, adjudicada a la definición del *ser humano* como medida de todas las cosas. Marder caracterizará la ética antropocéntrica con los otros no-humanos (entre los que se reconoce a las plantas) y otros humanos, como una construcción sostenida desde los valores de la autonomía, individualización, identidad propia, originalidad y esencialidad, que la tradición filosófica occidental ha traducido en una relación con las plantas, al caracterizarlas por *una falta de* autonomía, individualización, identidad propia, originalidad y esencialidad. Una concepción alternativa, postantropocéntrica, de *lo vegetal*, en Petrič (2016b), debiera entonces imaginar una salida distinta a estas formas de relación antropocéntrica con las plantas, que las sitúa como recurso y como alteridad.

Y aunque este es el camino que imaginó necesario en su problematización, la artista comparte lo difícil que fue concretar esa otra relacionalidad en su práctica artística: “Me atoré. No supe cómo seguir, cómo llevar a cabo esa serie de posiciones respecto a las plantas” (Petrič,

2016b). En *Confrontando la Otredad Vegetal*, desde una imaginación que buscó comprender a las plantas por lo que son, Petrič eventualmente organizó la propuesta de *Skotopiesis*, apostando por la interpretación biosemiótica de la intercognición entre plantas y seres humanos, a través de la relación abierta entre su cuerpo y el berro, como organismos enfrentados en el performance.

De ahí que el posicionamiento del proyecto *Confrontando la Otredad Vegetal* sea descrito con relación a los siguientes intereses:

“El resultado de *Confrontando la Otredad Vegetal* no se debe leer como una búsqueda de la hibridación funcional, sino más bien como una esclavitud conceptual de las capacidades particulares de las plantas y los humanos con el propósito de reconocer los límites de la compatibilidad, la empatía y el postantropocentrismo. A través de esta práctica liminal, se espera poner a prueba la capacidad de la artista, como humana, para abordar y expresar su frustrante deseo de entender a las plantas, en sus propios términos. La intercognición transitoria [la apuesta biosemiótica], potencialmente infructuosa, y sus artefactos, forman el cuerpo de la obra de arte efímera, que requiere una justificación ética, evocando una respuesta discursiva sobre el tema de ‘¿Cómo podemos conocer al Otro cuando falla la empatía?’⁷⁰” (Petrič, 2015)

Debido a que las plantas pueden sentir químicamente los componentes de las luces, en *Skotopoiesis* Petrič apuesta por utilizar a la luz como el medio de comunicación con las plantas. Y aquí es relevante la forma particular en que la significación del encuentro con las plantas y la intercognición está siendo planteada en la obra, desde los efectos de la luz.

Por ejemplo, si ponemos en relación la forma en que la luz está siendo empleada en *Skotopoiesis*, en el contexto de la procuración del crecimiento del berro y el empleo de la sombra desde la colocación del cuerpo de la artista como control del movimiento de la planta y bloqueo de su recepción de luz; y recordamos, por otra parte, la propuesta de *Solar Displacement*, donde la luz también se coloca como el elemento regulador de la pieza, desde su uso para medir y producir datos científicos sobre los ritmos circadianos de las ratas; aún

⁷⁰ Una vez más, la falta de imaginación sobre la concepción de una empatía que siga siendo valorada o rescatada en términos que no son occidentales destaca como un rasgo importante en el contexto de la puesta en relación que caracteriza las dimensiones del problema y sus alternativas en la discusión de la artista.

cuando la producción del dato en ambas piezas no es similar, sí responde al comportamiento de plantas y animales, y coincide con un empleo similar de la luz y la regulación de las circunstancias que les colocan en la galería. La regulación de *la luz*, no sólo desde el ámbito de su materialidad o de la intención de las piezas sino, incluso, desde el referente metafórico de su connotación ilustrada –y con esto me refiero a su connotación racional como medio de la explicación de la voluntad humana–, permanece siendo activada en estas dos obras. Se trata del control de la luz. Se trata de la luz como el medio del control sobre el comportamiento de lo vegetal o el comportamiento de las ratas.

Entonces, en *Skotopoiesis*, la manera en que Petrič posiciona el lugar de la luz como el medio de comunicación con las plantas y como el lugar de la intercognición con la otredad vegetal, es clave en el contexto de la problematización de la obra. Para Petrič (2020), no existe una posibilidad, para los seres humanos, de sentir una empatía real [no antropocéntrica] con las plantas. Y estas son retadoras, justo por ese sentido, porque la tendencia es la de explicarlas a partir de nociones relacionales antropocéntricas. De ahí que, cuando la artista investigó sobre los modos posibles de una intercognición biosemiótica con las plantas, tuvo que adaptarse, ella misma, como organismo inmerso en un proceso en intercognición, a los ritmos y principios de la planta (en este caso, del berro). Y la forma en que resolvió hacer esto fue a través de la práctica de mantenerse de pie por casi veinte horas, con poca movilidad, como las plantas, y en la espera del crecimiento del berro y de sus facultades, entre la que se incluye el seguimiento de la luz y la evasión de la sombra. Esta es la interpretación del uso de la luz en Petrič, que no coincide, precisamente, con la interpretación de la luz que he compartido párrafos atrás.

Petrič (2020) criticará las formas comunes en que la ciencia se relaciona con las plantas a través de interfases tecnológicas. De alguna manera, estas interfases son las que aportan a entender, en nuestras formas de la percepción y la comprensión, la lentitud de las plantas, por ejemplo, así como otras de las facultades que les son propias. Esto es problemático, para la artista, porque es justo la preferencia común por este tipo de interfases en la facilitación de este tipo de procesos, lo que hace de la mediación una práctica antropocéntrica. De ahí que el esfuerzo en *Skotopoiesis* mantenga la posición de Petrič de simplificar el proceso de

comprensión de las plantas, sin mediaciones antropocéntricas de interfases tecnológicas. Su apuesta de simplificación es la colocación de su cuerpo como un organismo enfrentado a otro (al berro). Y ante esta interpretación de la pieza, por la artista, emerge otra apreciación desde mi confrontación con la pieza. De nuevo, en la valoración de Petrič, el lugar de la regulación de la luz en la pieza, pareciera obviarse como tecnología en proceso de manipulación y mediación. Y a esta tecnología, todavía se suma la incorporación de un elemento más: la presencia de una cámara de video, participando en ese registro de los efectos de la luz y la intercognición, desde una producción de la mirada. La imagen producida con el registro del berro en crecimiento, que permanece en el performance siendo proyectada en la pared del fondo para el público presente, y que corresponde a un registro que atiende a la lentitud del movimiento del berro que se aleja de la sombra emitida por el cuerpo de Petrič, es una tecnología más que pareciera colocarse siendo obviada en el proceso reflexivo de la artista sobre la puesta en relación con el berro.

Siguiendo la reflexión de Petrič (2020), ella habla de la incomodidad implicada en el sentido ético asumido de haber rechazado la práctica de antropomorfizar a las plantas con interfases tecnológicas. Un rechazo que, para ella, se materializó en el compromiso corporal con el tiempo de las plantas (en este caso, con el tiempo del crecimiento del berro) y las condiciones que [asumió] ellas requieren para percibir e interactuar con su ambiente (en este caso, para interactuar con las condiciones de luminosidad que les eran facilitadas y con los efectos del cuerpo de Petrič interponiéndose en la recepción de la luz⁷¹).

La incomodidad también se colocará como el medio de la “empatía” o, más bien, de la comprensión próxima del berro y la búsqueda de una relación menos desequilibrada con este, en la puesta en práctica del performance de *Skotopoiesis*. Al presentarlo, Petrič comparte la preocupación por la producción del lugar en el que ella se posiciona respecto al encuentro.

⁷¹ La colocación del cuerpo de Petrič en esta relación, fue decidida desde la asociación que, en el sentido de una analogía, equiparó su cuerpo al de otra planta incidiendo en la obstrucción de la luz. En otra de sus presentaciones de la obra, Petrič (2020b), especificó cómo es que las plantas crecen en comunidad. Cuando lo hacen, en el proceso de su crecimiento, a partir de las sombras y las obstrucciones que las hojas de otras plantas representan para su acceso a la luz, las plantas se adaptan y se mueven buscando una fuente de luz.

“Escogí estar en esta posición incómoda [de pie y sin movimiento], en lugar de sentarme o acostarme, para tratar de justificar una relación ética específica o un uso ético de las plantas, que no estuviera basado en lastimarlas o en sentirlas de la manera en que lo hemos explicado. Sin embargo, estaba parada en medio de su vida e incluso colocándolas ahí para que crecieran en estas condiciones tan poco óptimas que, desde luego, son incómodas [para el berro], porque sería más agradable que creciera en la luz del sol y no bajo una producción de la luz específica. La única forma en que pude justificar esto, conmigo misma, fue diciendo que reconozco esta imposición y que, aún así, decido hacer esto, de alguna manera, porque al menos yo también me voy a sacrificar. Porque mi parte inherentemente animal, que es el movimiento, está privada [en el performance].

Y traté de estar de pie en esta última inmovilización, porque ahí [en ese momento], no estás relajada, no estás meditando, de hecho, estás utilizando todos tus músculos para hacer lo contrario de lo que estás acostumbrada a hacer, que es moverte. Y esto, particularmente se aplica a mí, desde una perspectiva personal. Mantenerme quieta en una posición no es algo que pueda hacer, incluso cuando estoy estudiando. Así que esto, incluso a pesar de este rasgo de mi personalidad, [se coloca] en un esfuerzo por hacer este compromiso honestamente y también buscando ser transformada por el experimento.

No me dispuse a oponerme a la otredad vegetal con respuestas. La razón por la que hago esto es porque tengo tantas preguntas y no sé cómo resolverlas o ser inteligente al respecto, para decirle al público: ‘Este es el camino. He revisado toda la literatura. Créanme, soy una artista. Sé lo que estoy haciendo’. Y pues la verdad es que no, [no lo sé] sólo estoy esperando que, a través de esta serie de experimentos, algunas cosas se vuelvan claras. Más allá de confiar en la teoría, sólo quise ver cómo este proceso me transforma y transforma mis pensamientos a partir de esto.” (Petrič, 2016)

En una residencia artística de tres meses, que Petrič (2020b) realizó años atrás en *Colonial Spit*, una reserva natural reconocida como patrimonio natural de la humanidad, la artista recuerda cómo este bosque de pinos, construido por seres humanos y protegido por organizaciones como la UNESCO, provocó en ella una reflexión particular sobre el sentido de la empatía por las plantas. Una vez que había creído, a partir de la relación filosófica occidental con las plantas, que la relación empática auténtica, no-antropocéntrica, no era posible con respecto a lo vegetal, narra cómo al estar en ese bosque, frente a todos esos árboles, ella sintió lo que podría haber sido descrito como una sensación de empatía auténtica.

“Yo no estaba fingiendo ser el pino, imaginando cómo es lo que sería fotosintetizar lentamente con las raíces en crecimiento, en descendencia, conectada a una comunidad orgásmica de unidad vegetal. Lo que sentí fue la violencia de mis propios juicios en reproducción sobre la desnudez de su corteza, el rechazo de su presencia física real por la sucesión histórica sobre la que no tenía control. Y debido a que los pinos crecen rápidamente y tienen raíces gruesas y

profundas, son estables y son útiles para estabilizar el suelo, ¿no fui yo la víctima y la victimaria en un efecto confuso y personificado de nuestra sociedad cada vez más radicalizada? ¿No fui yo el otro extremo de la enfermedad que me perseguía desde mi llegada? Estando fuera de lugar, pero teniendo que hacerlo, avergonzada pero aliviada por mi pequeña epifanía, me preparé para caminar.

Así que la historia era, básicamente, sobre cómo estaba en este hermoso, hermoso, lugar con la naturaleza romantizada que me rodeaba y cómo estaba, al mismo tiempo, en conflicto con el hecho de que esto me abrumaba. Entonces entendí que esta belleza y, al mismo tiempo, esta posición prístina de belleza era también opresiva. Es opresiva para la naturaleza y, en paralelo, es opresiva para nosotros, ¿cierto? [...] Porque puede haber todo otro tipo de estándares que, de alguna manera, han sido aceptados, porque han sido impuestos.

Y en ese momento me di cuenta de que *soy un árbol de pino*. Y de que, al darme cuenta de que soy un pino, sentí una conexión distinta con las plantas, una que no había sentido antes.

Y, sin embargo, de alguna manera, vi mucho de lo que nosotros somos y de cómo entendemos a las plantas y cómo las invalidamos. Y esto no es específico de las plantas, sólo es una manera en que nosotros, en nuestras culturas particulares [antropocéntricas], construimos la otredad y construimos estas relaciones. Entonces, cuando pensamos en las plantas, también se trata de estar pensando la alteridad.” (Petrič, 2020b)

La radicalidad de la otredad vegetal planteando estas preguntas sobre la construcción antropocéntrica de la alteridad, es sin duda, un interés que, desde otro lugar, este trabajo comparte con la iniciativa de Špela Petrič.

2. Materialización de las posiciones en la imagen

En el ánimo de reflexionar con el trabajo crítico de Špela Petrič, hemos compartido hasta el momento, algunas de las posiciones que caracterizan su trabajo respecto a los debates posthumanistas, las inclinaciones políticas enunciadas por su obra respecto al antropocentrismo en el Antropoceno y las posiciones empáticas imaginadas, en términos postantropocéntricos. El esfuerzo de este capítulo continúa entonces, de aquí en adelante, con el detenimiento en el análisis relacional de las producciones visuales del performance *Skotopoiesis*, producido en el contexto del proyecto: *Confrontando la Otredad Vegetal*.

La recuperación de las discusiones que se abordarán en este apartado, se dedican a las producciones del espacio visual que ha sido producido y compartido en presentaciones virtuales del proyecto y el performance, como un gesto de materialización de las posiciones de Petrič respecto a la otredad vegetal. Y aquí es relevante distinguir entre las formas de la relacionalidad que el performance, en su carácter efímero y presencial, abre y las formas de la relacionalidad que la imagen producida como registro y documentación de la temporalidad efímera de la obra, graba en términos de la constitución de un documento dispuesto para la memoria.

Siguiendo a Rosi Braidotti, en su atención cartográfica a las relaciones de poder desde prácticas y discursos, relaciones discursivas y materiales, asociadas al lugar que tiene la producción de monumentos y documentos, la responsabilidad asumida y las resistencias, que en este caso, se sitúan en los proyectos artísticos analizados; el esfuerzo de este apartado es el de reconocer formas de relacionalidad dispuestas en la constitución de las imágenes representativas del performance *Skotopoiesis*. Imágenes pensadas, en este apartado, como el medio de procesos de documentación con relaciones específicas instauradas, en términos de producción de la mirada, materialización de los intereses previamente compartidos por Petrič, constitución de las relaciones que están siendo significadas como acontecimiento y objeto de la evocación de un proceso de recuerdo en producción. ¿Qué es lo que quiere ser recordado, a través de estas imágenes? ¿Dónde se coloca la atención de quien produce y exhibe la imagen? ¿Cómo se posiciona aquello que la imagen registra, en términos de lo que esto representa?

En discusiones previas, reconocimos cómo el carácter de la mediación tecnológica de la imagen en el proceso de performance de Petrič, a través de la incorporación de una cámara en el proceso, resultó obviado en sus reflexiones. Sin embargo, las formas de significación del berro en movimiento durante el performance y, por lo tanto, del berro en proceso de intercognición con la artista, no habría sido del todo logrado, en la percepción en vivo del público, sin el peso de la intervención de la cámara y la producción de la imagen. Una producción que aseguró la incorporación de la proyección visual del berro en crecimiento, a pesar de la lentitud de este proceso. Es decir, la propuesta de la intercognición no se habría

logrado/significado de la misma manera sin el lugar que se dio a la imagen (en vivo) durante el performance, “resaltando” la presencia del berro. Es decir, sin el dispositivo de la mirada (producida en la proyección visual de la planta) como tecnología de poder y como medio de acceso al proceso de intercognición que estaba siendo defendido, la presencia del berro pudo haber pasado casi desapercibida. La cámara participó en la composición de esta propuesta significativa. Y es como si la participación de la cámara en el performance ya reconociera, aún sin enunciarlo, la incidencia en su configuración de la mirada. Incidencia que se posiciona como tecnología necesaria para compartir un modo específico de la percepción, de la significación y de aquello que desea abrirse a la percepción del público, desde la propuesta de la obra. De ahí, nuestro interés particular por atender a las formas de la producción de la imagen que integra, no sólo al berro en movimiento, sino al momento performático de la significación y la relacionalidad postantropocéntrica que continúa negociando los términos del performance.

Entonces, para trabajar en un ejercicio de localización desde las relaciones discursivo-materiales de la pieza, las construcciones del espacio visual, su propuesta relacional y las miradas que están siendo compartidas desde la difusión de imágenes que representan la relacionalidad propuesta por el performance de Petrič, se atenderá en este apartado al análisis visual de tres modalidades, que siguiendo a Gillian Rose (2001), son: la modalidad tecnológica de la imagen, la modalidad composicional de la imagen y la modalidad social de la imagen.

Las imágenes elegidas para el análisis se comparten en las siguientes páginas y se caracterizan por ser parte de las producciones visuales a partir del performance *Skotopoiesis* de Špela Petrič. Estas han sido generadas en múltiples presentaciones, principalmente, por la autoría fotográfica de Miha Fras, Hana Jošić, Miha Turšič y Axel Heise. El diseño visual del performance corresponde a Miha Turšič (Petrič, 2015). El grupo de imágenes que a continuación se analiza, ha constituido también la representación visual reiterativa del proyecto de Petrič, *Confrontando la Otredad Vegetal*. El análisis comparte los comentarios agrupados a partir de la reflexión de esta serie de imágenes.



Fotografía de Miha Fras, *Skotopoiesis* (Petrič, 2020; TMIAAA, 2017)

2.1. Modalidad tecnológica de la imagen: Recursos de producción y tecnologías de exhibición de la imagen

Debido al esfuerzo de Petrič por mantener el proceso de intercognición con el berro, en el performance *Skotopoiesis*, en términos de un encuentro simplificado (“sin interfases tecnológicas”) a nivel del organismo (el cuerpo de la artista, por un lado, y el berro, por el otro), la producción del espacio visual durante el performance y en las fotografías se caracterizó por una disposición casi minimalista de los elementos que les componen. Esta fue una decisión que incidió en las jerarquías posicionadas por la obra desde la narrativa visual. Lo explico.

Al reducir los elementos constitutivos del performance y, al mismo tiempo, los elementos contemplados en la composición de las fotografías que lo registran, cierto sentido de composición equilibrada, ausente de elementos distractivos, con fondos planos, altos contrastes que enfatizan cortes, líneas claras y rectas, espacios negativos acentuados y referentes visuales geométricos enmarcando aquello que es retratado por la imagen. Esta evocación del orden en la producción fotográfica activa la sensación de una búsqueda por procurar la jerarquía visual entre “los objetos” que componen las imágenes, desde la forma similar en que estos son presentados (sin distractores, con altos contrastes, cortes claros, líneas rectas destacadas y enmarcados en figuras geométricas) en las fotografías.

Sin embargo, en la serie de imágenes que han sido elegidas para referir a las presentaciones visuales de *Skotopoiesis* en este trabajo (las fotografías se muestran en las siguientes páginas), el efecto de la jerarquía visual que en la aproximación minimalista parecía buscar la misma jerarquía entre “los objetos” o elementos que toman la centralidad de la imagen, desde la mirada de quiénes producen las fotografías y quién las interpreta (mi caso), la jerarquía pareciera producirse de otra manera. La centralidad del cuerpo de Petrič en los registros fotográficos gana un peso particular en la relación dispuesta con el berro, a pesar de las sombras que cubren su presencia, su gestualidad o sus detalles. La perspectiva que suele

manejarse en la producción de estas imágenes, de forma quizá contraria a la voluntad postantropocéntrica de Petrič, pareciera enfatizar y fortalecer (no aminorar o equiparar) el lugar de su presencia (antropocéntrica) en la relación con el berro. Esto se hace desde el empleo de recursos visuales como la sensación de escalas, vinculadas a los efectos de profundidad de campo que son elegidos para presentar los elementos de la composición en la perspectiva fotográfica. Y esta, desde luego, es una interpretación que se sujeta a la mirada sesgada de quienes toman la fotografía, pero también a la mirada sesgada propia que, quizá, como Petrič lo sugería, ha sido educada para invisibilizar (a pesar de su presencia) el peso de la presencia del berro en la composición de la imagen.

Ahora, la producción de una mirada al interior de la fotografía, es decir, como un elemento de la composición de algunas imágenes, también es relevante por el supuesto que sugiere. Como lo hemos discutido, el lugar de la mirada, que es posicionado desde la incorporación de cámaras en el performance y en las fotografías del performance, resulta una referencia directa a la función del lente y a la proyección en el fondo de lo que este registra, como interfaz tecnológica y tecnología de poder que posibilita la producción de la perspectiva que la pieza busca: acentuar el movimiento del berro como un proceso de intercognición (o respuesta) al cuerpo de Petrič. El lugar de la cámara (al interior del evento) en esta posición pareciera entonces suponer un ánimo neutral del registro del berro.

En un segundo gesto de invisibilización de la producción de una mirada particular sobre las relaciones dispuestas en la imagen⁷², las cámaras que participan del registro fotográfico, en momentos, parecieran reforzar un punto de vista superior que, parcialmente, empequeñece la presencia de Petrič mientras hace crecer la figura de su sombra y del berro. Esto lo hacen con el empleo de perspectivas producidas con planos picados laterales que acentúan esta relación (que busca posicionarse en términos postantropocéntricos) de la artista con el berro, en términos de la presencia de la sombra que produce su cuerpo sobre este. Este efecto remite a

⁷² El primer gesto de invisibilización de la producción de la mirada en Petrič corresponde a la falta de reconocimiento de la incorporación de la cámara fotográfica como interfaz tecnológica que participa del proceso de significación que está siendo posicionado por el performance.

la función mimética y pedagógica asignada a estas fotografías como registro de *lo que acontece* y no como producciones específicas de la mirada sobre aquello que acontece. El lugar de la sombra en las fotografías resulta un elemento recurrente como centro de la composición y como medio, producto, resultado o muestra, del proceso de intercognición que se posiciona como consumado, entre Petrič y el berro, a partir de la sombra.

Un discurso visual de oposición entre Petrič y el berro también se localiza en la producción de las fotografías. Estas formas de la oposición pueden reconocerse en los efectos contrastantes del color, las dimensiones de los elementos en la composición (el tamaño de Petrič, el tamaño del berro y el tamaño de la proyección del berro en crecimiento) y la disposición del cuerpo de la artista, creando una línea perpendicular con respecto a línea horizontal producida por el berro en la composición.

La producción de las fotografías de Petrič con la centralidad de su cuerpo en la composición de la imagen suelen caracterizarse por una modalidad de retrato, en planos generales o medios planos, que coloca su cuerpo inmerso en los alcances de la luz y la sombra. Disposición que coincide con el título del performance, en juego con el berro, donde Skotopoiesis significa “formado/configurado por la oscuridad”⁷³ (Petrič, 2015). En el juego de la narrativa visual en la que esta frase se activa, una relación más se despliega cuando la frase también ha sido empleada por Petrič para referir al proceso del berro en la intercognición. De esta manera, ambos organismos (el berro y Petrič), en el proceso de “configuración por la oscuridad”, son equiparados desde un efecto narrativo de igualdad de condiciones, derivado del supuesto de una frase como esta, significando el proceso de intercognición.

La producción de las fotografías con la centralidad del berro, por su parte, suele caracterizarse por el empleo de planos detalle, planos picados y una imagen de la imagen del berro, producida durante el performance por el proyector (vinculado a la cámara que hizo el

⁷³ “*Shaped by darkness*” (Petrič, 2015).

registro en vivo del movimiento del berro en el evento). Estas aproximaciones al registro fotográfico del berro parecieran generar un efecto que le produce, desde la angulación y la perspectiva de los planos, como un objeto de la puesta en evidencia.

En la producción de las imágenes también destaca una organización recurrente de la perspectiva fotográfica vinculada a la producción del espacio visual del performance. Cuando la imagen atiende al evento desde una posición que hace frente al cuerpo de Petrič, tres son los elementos que pueden reconocerse: Al frente y al centro, un amplio rectángulo de berro sobre el suelo, enfatizando la sombra de Petrič sobre este. La silueta del cuerpo de la artista de pie, con la mirada en dirección al berro, es el segundo elemento. Y el tercer elemento de este tipo de fotografías corresponde al lugar de la pantalla o la proyección de la imagen digital, en primer plano, del berro creciendo. Una proyección colocada a espaldas del cuerpo de Petrič.

Esta organización de los elementos en el espacio visual del performance y de las fotografías que así organizan la perspectiva se mostró de forma reiterativa en las imágenes empleadas para presentar *Skotopoiesis*, el proyecto *Confrontando la Otredad Vegetal* o el trabajo general de la artista, en entrevistas y conferencias impartidas por Špela Petrič. Y así, resulta pertinente indagar por qué este tipo de imágenes y no otras, han sido elegidas para presentar con mayor frecuencia la relación propuesta con la otredad vegetal, cuando en dicha disposición de las partes, al menos en las fotografías, el mensaje que también pareciera reiterarse es el berro participando de una práctica de paisajeo que implica, una vez más, su domesticación, observación e intervención.

Esta organización de los elementos en la imagen y el performance es interesante cuando se reconocen las equivalencias o asociaciones que han sido posicionadas en las presentaciones de la obra. Entre estas destaca el posicionamiento del berro representando a las plantas, colocado al frente de la fotografía; el cuerpo de Petrič representando al ser humano, colocado entre las plantas y la imagen de las plantas proyectada; y la proyección visual de la pared, al fondo, que alude a la mediación técnica con el registro en video del berro en movimiento. Esta

mediación técnica del registro visual proyectado sobre el fondo negro es la que sostiene la connotación simbólica que argumenta que el movimiento/crecimiento del berro corresponde a un proceso de intercognición entre organismos (el de Petrič y el del berro), pero también entre seres humanos y plantas.

Y esta última asociación la interpreto a partir de las dimensiones de la problematización planteada por la artista con anterioridad, respecto a las relaciones antropocéntricas con la naturaleza que requieren ser replanteadas en el contexto de la crisis global. Problematización que implica, como ella lo ha propuesto, otras formas de la imaginación que dispongan nuevos medios de la relacionalidad. Uno de los cuales está siendo posicionado desde el esfuerzo de Skotopoiesis por enfatizar la intercognición, en términos del organismo, pero también de las relaciones dispuestas entre seres humanos y plantas. La conceptualización propuesta de la relacionalidad alternativa entre especies, parece entonces resolverse en una orientación que posiciona el encuentro en otra escala analítica que, en este caso, remite a la organización de la mirada, la disposición sensible y categórica en términos de un encuentro entre organismos.

Los imaginarios visuales inmersos en la producción cultural y visual del performance y de las imágenes del performance, como Gillian Rose (2001) lo sostiene, remite también a la participación de los lugares ideológicos, económicos y culturales de su producción. De ahí que sea relevante el aparato institucional que soportó la primera producción del performance⁷⁴ (y sus imágenes), vinculada a los apoyos financieros del Programa de la Unión Europea – Europa Creativa y el Ministerio de Cultura por la República de Eslovenia, desde la Municipalidad de Ljubljana, así como al Fondo de Ámsterdam para el Arte, la participación de *Kapelica Gallery* y del proyecto *Trust me, I Am An Artist*, como productores de *Skotopoiesis*, interviniendo en la producción de públicos, en el espacio físico y simbólico facilitado, y en el concepto de la obra, de su socialización y significación desde la curaduría. Estas prácticas se suman a la carga simbólica de la función pedagógica, facilitada por la galería como vertiente de la figura social del museo, y la particularidad de los proyectos avalados por *Kapelica Gallery*, en el tono de

⁷⁴ Otras presentaciones del performance remiten a *Click Festival* (Helsingor, Dinamarca, 2017) y *OuVert Festival* (Bourges, Francia, 2019).

esfuerzos creativos transdisciplinarios, posicionados como proyectos contemporáneos de investigación artística que procura la convergencia de arte, ciencia y tecnología.

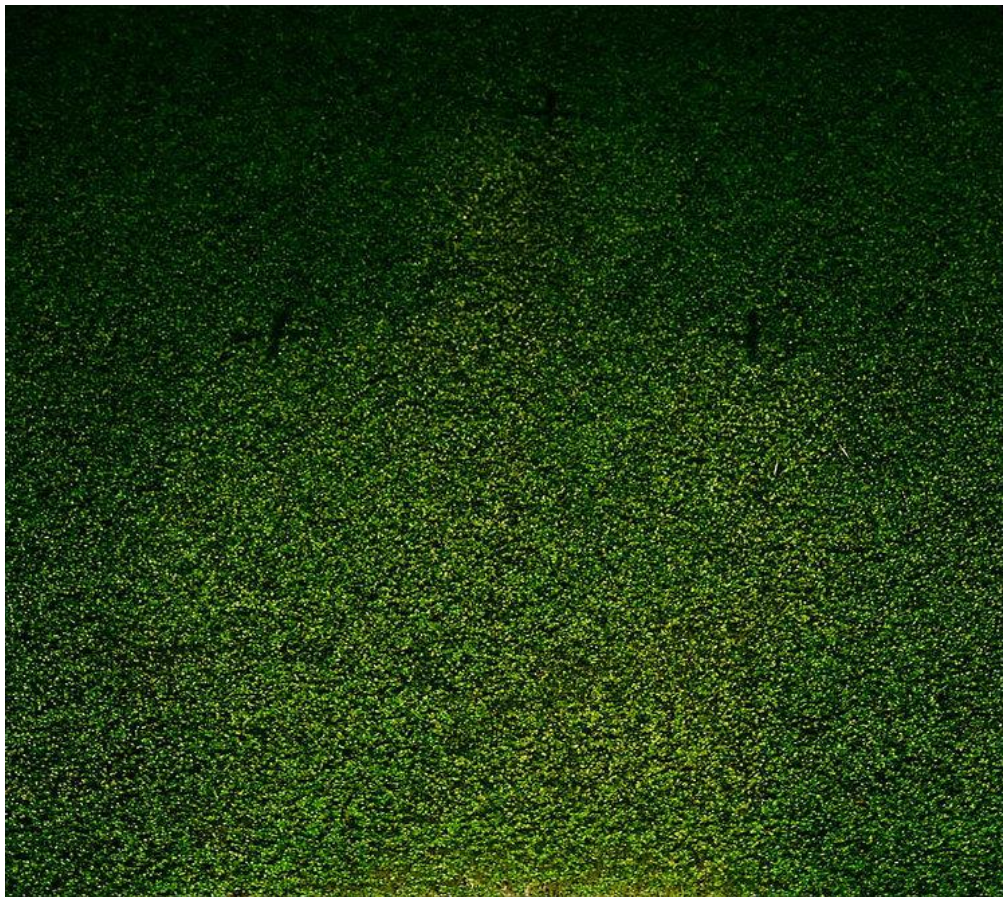
En el contexto de la participación de *Skotopoiesis* en *Trust Me, I'm An Artist*, la constitución de un comité de ética que reguló el valor de la obra también fue importante. Este estuvo conformado por académicos vinculados a la ciencia, que se caracterizaron por orientar su práctica al área de la Filosofía y de la Biología. Entre los integrantes del comité, para quienes se organizó la presentación del performance y la conferencia con la presentación del performance, destacan la Dra. Monika Bakke, el Dra. Aljoša Kolenc, Dr. Michael Marder y Rüdger Trojok, provenientes de Polonia, el País Vasco, Alemania y de estudios vinculados al arte contemporáneo, las estéticas posthumanistas y transespecie con perspectiva de género, la transformación del pensamiento moderno, el pensamiento ecológico, la teoría política, la filosofía ambiental, así como la biología celular y la bioingeniería.



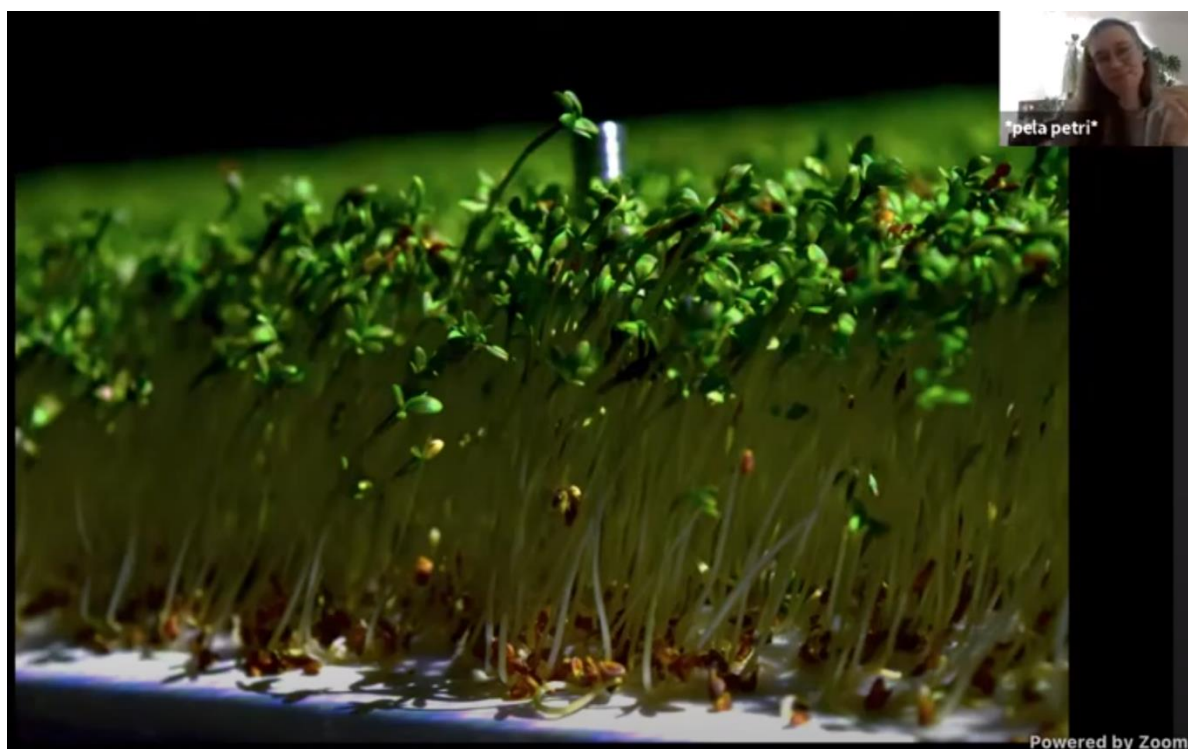
Escena [captura de pantalla] del registro en video de *Skotopoiesis* (Petrič, 2020).



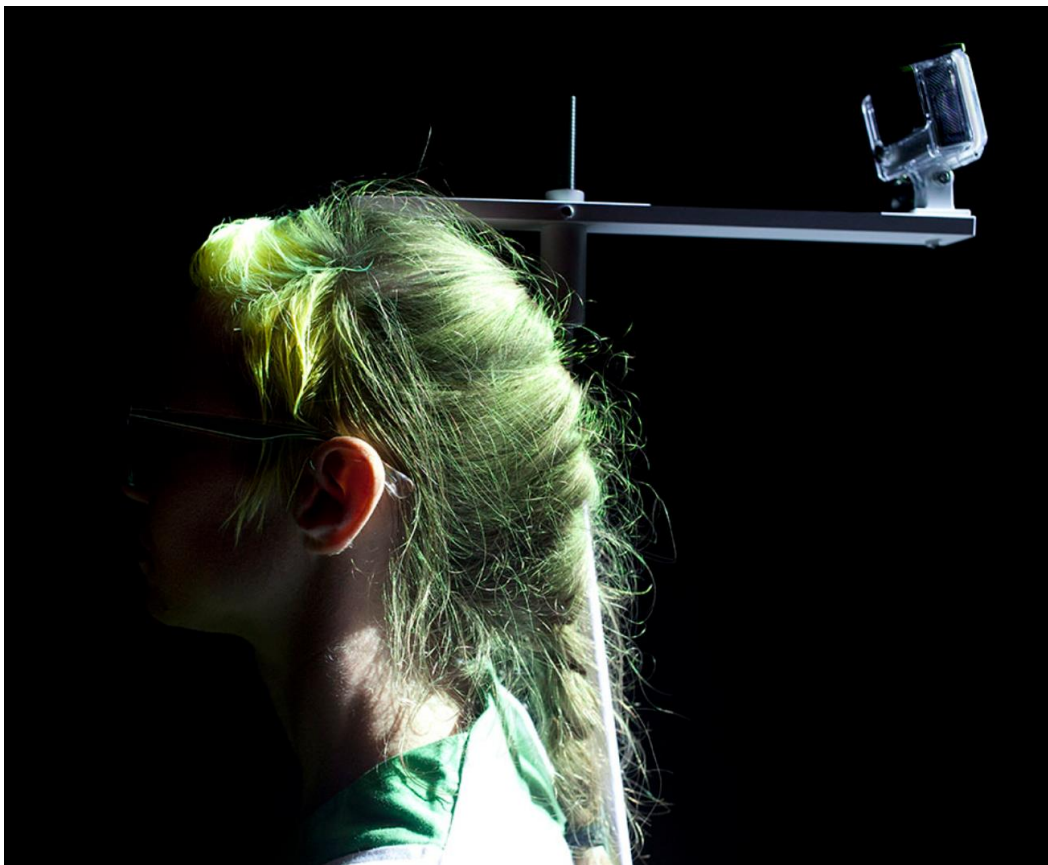
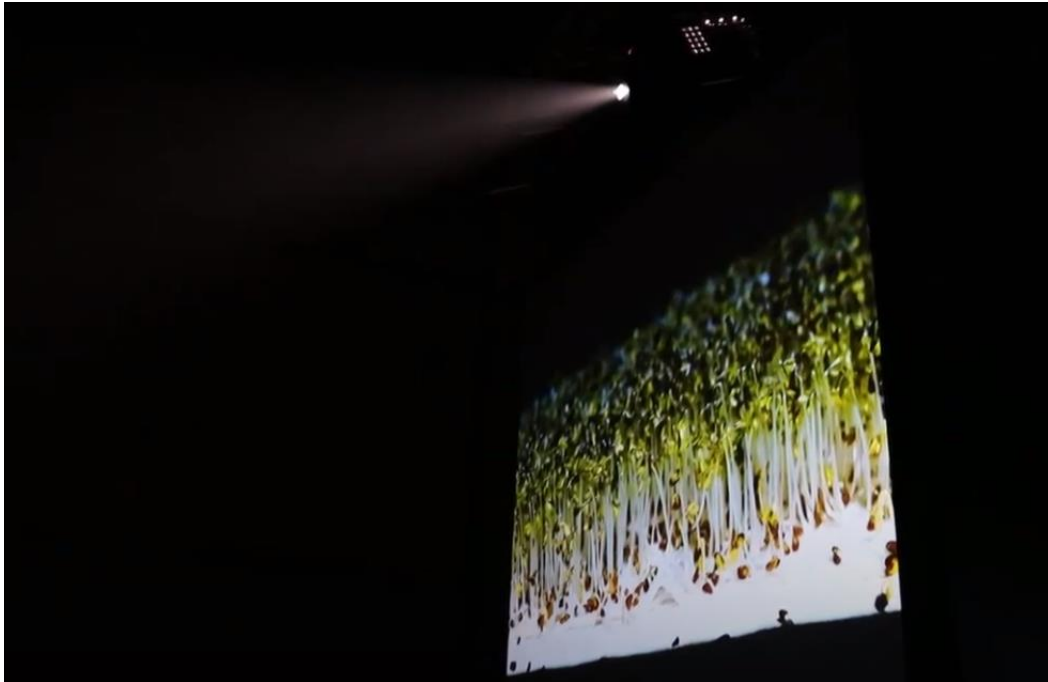
Arriba: Escena [captura de pantalla] del registro en video de *Skotopoiesis* (Petrič, 2020). | Abajo: Sin información sobre el crédito de la fotografía. Imagen presentada por Petrič (2020), con relación a *Skotopoiesis*.



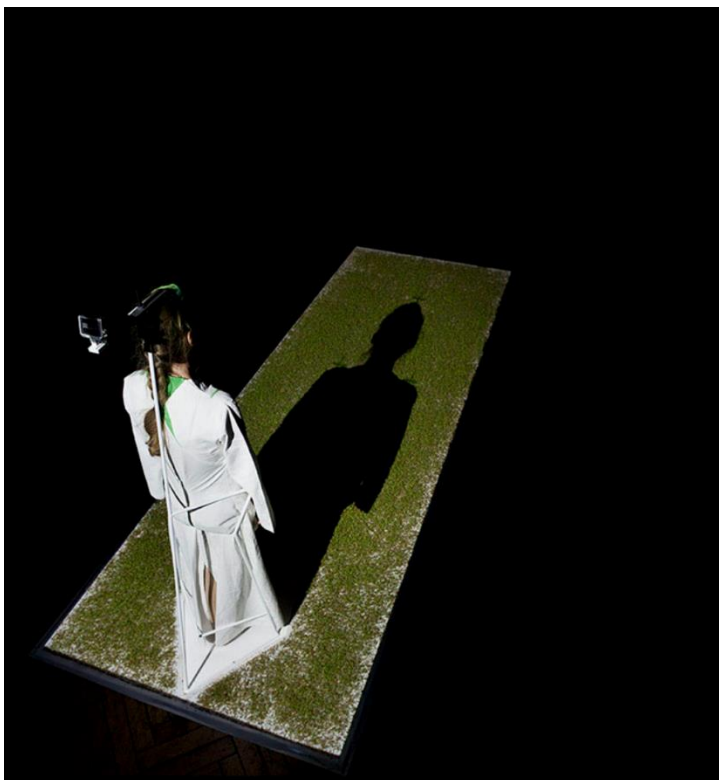
Fotografia de Miha Fras / Hana Jošić, *Skotopoiesis* (Petrič, 2015).



Arriba: Escena [captura de pantalla] del registro en video de *Skotopoiesis* (Petrič, 2020). | Abajo: Fotografía de Miha Turšič [captura de pantalla], *Skotopoiesis* en *Click Festival*, Helsingor, 2017 (Petrič, 2021)

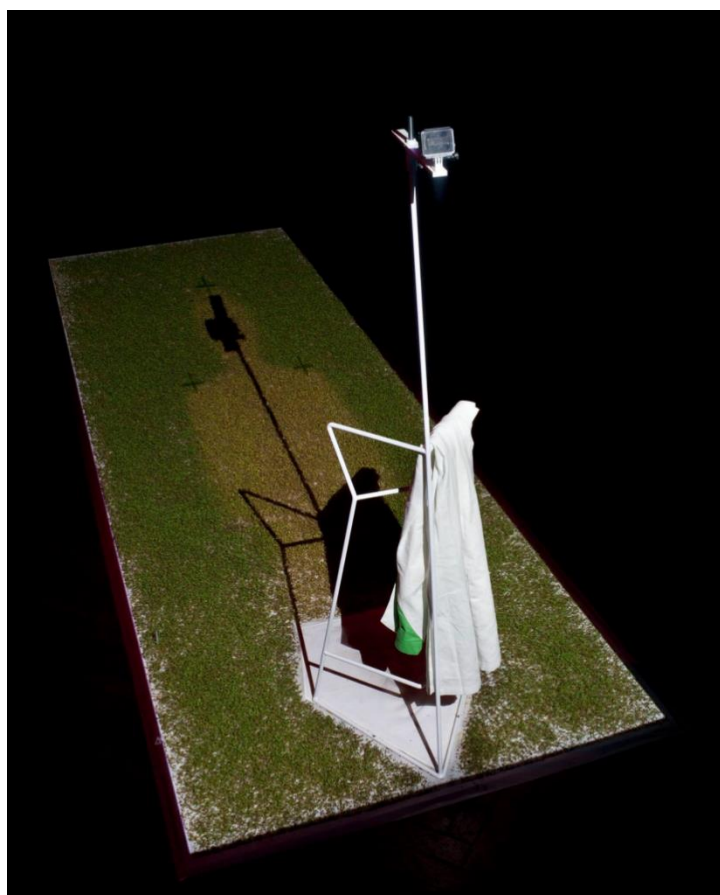


Arriba: Escena [captura de pantalla] del registro en video de *Skotopoiesis* (Petrič, 2020). | Abajo: Fotografía de Miha Fras / Hana Jošić, *Skotopoiesis* en el contexto de *Trust Me, I'm An Artist*, Ljubljana (Petrič, 2015).



Arriba: Fotografía de Miha Fras / Hana Jošić, *Skotopoiesis* (Petrič, 2015).

Abajo: Fotografía de Miha Fras / Hana Jošić, *Skotopoiesis* (Petrič, 2015).



Arriba: Fotografía de Axel Heise,
Skotopoiesis en *OuVert Festival*, Bourges
2019 (Petrič, 2021).

Abajo: Fotografía de Miha Turšič,
Skotopoiesis en *Click Festival*, Helsingor,
2017 (Petrič, 2020b, 2021)





Arriba: Fotografía de Miha Fras / Hana Jošić, *Skotopoiesis* (Petrič, 2015).

Abajo: Sin información sobre el crédito de la fotografía. Imagen presentada por Petrič (2020) en entrevista, con relación a *Confrontando la Otredad Vegetal*.



2.2. Modalidad composicional de la imagen: Construcción del espacio visual (en las imágenes) y formas de la perspectiva producida

La modalidad composicional de las fotografías se caracteriza, en nuestro análisis, por incorporar criterios de perspectiva como el tipo de planos y ángulos frecuentados, los recursos de color, el empleo de efectos visuales y la iluminación.

En lo que respecta a planos recurrentes en las fotografías elegidas para el análisis, se reconoce el empleo de planos enteros, en su mayoría, con variación a planos generales, medios, primeros planos y planos detalle. La angulación de las imágenes se caracteriza por recurrir a perspectivas picadas y laterales, principalmente, incorporando también recursos de angulación frontal reiterativa y semidorsal. En la mayoría de los casos, el encuadre es horizontal.

El empleo de planos enteros y generales suele facilitar la atención a todos los elementos que constituyen el performance, que se incorporan en las fotografías y que aluden a las formas la relación dispuesta entre estos. Estos planos permiten reconocer la manera particular en que el cuerpo de Petrič ha sido posicionado con respecto al berro, a la luz y a la proyección visual del berro en el fondo.

Los medios planos juegan con los efectos de contraluz en el cuerpo de la artista, enfatizándola a ella, iluminada por la luz, o a ella, cubierta por la sombra y colocada frente al berro iluminado, en la imagen proyectada. Este juego de luces en el plano pareciera dialogar, una vez más, con la búsqueda de la modificación de las jerarquías entre ambos organismos (representativos de la especie) enfrentados en la imagen.

Y, mientras los planos detalle se dedicaron a presentar fotográficamente el berro, los primeros planos se reconocieron de forma distinta. Por ejemplo, en el caso de una de las

imágenes en primer plano, el énfasis visual de la fotografía se colocó en el berro, mientras en otra de las imágenes, el primer plano colocó el énfasis en el rostro de perfil de Petrič con la cámara fotográfica del registro del berro en la parte posterior inmediata a su cabeza, como si la cámara fuera la extensión de la mirada de la artista. La función de esta cámara es medir los cambios en las dimensiones de la sombra del cuerpo de la artista, proyectada sobre el suelo de berro. Modificaciones que se adjudican al largo periodo del cuerpo, permaneciendo de pie. Estas modificaciones fueron significadas por Petrič, en las presentaciones de la pieza, como una manifestación físico-química de su organismo, respondiendo a la intercognición con el berro.

Las perspectivas picadas, laterales y semidorsales, dispuestas en la angulación de la cámara, produciendo el espacio visual al interior de la imagen, inciden, como se ha descrito, en la jerarquización de las partes (Petrič y el berro) que la artista intenta revertir. El sutil efecto de empequeñecimiento de su cuerpo a partir de la angulación y el crecimiento visual del berro por la perspectiva producida, se opone, sin embargo, al efecto contrario generado en otras fotografías de la serie. Estas últimas se caracterizarán por las tomas frontales reiterativas, que fortalecen la presencia (la gran dimensión) del cuerpo de Petrič en la imagen, con relación al resto de los elementos que forman la composición y con ello, la serie de relaciones en posicionamiento.

El empleo de color en las fotografías se caracteriza por la saturación de contrastes en tonos verdes y negros, con intervenciones del blanco de la luz central del performance y de una de las prendas utilizadas por Petrič para el mismo. En la mayoría de las fotografías, los efectos visuales de postproducción destacaron por recurrir a la alta saturación de colores y los altos niveles en el contraste. Los negros del fondo en las imágenes acentuaron la alusión a la oscuridad, referida en el nombre de la pieza.

La iluminación del espacio y, por lo tanto, de las fotografías, en algunos casos, incide en la producción de la silueta de Petrič. Este efecto resulta particularmente relevante porque,

en algunas imágenes, posiciona el cuerpo de la artista con una exposición que la presenta sin rostro. Y, considerando que en las valoraciones occidentales del cuerpo, el rostro ha sido un marcador representativo de las formas de la singularidad, el desdibujamiento del rostro en estas imágenes pareciera evocar el esfuerzo de Petrič por revocar la tendencia antropocéntrica a la individualidad, de manera que la orientación de su mirada y de sus gestos, no ganen relevancia en el proceso de atención pública a la relación con el berro, que está siendo propuesta.

Las líneas rectas de las fotografías, dispuestas en los recuadros figurados con el pasto y la imagen del berro proyectada sobre el fondo, se suman al balance triangular de la luz sobre Petrič y el suelo vegetal, y al cruce perpendicular del encuentro entre estos organismos (el berro en el suelo y el cuerpo de la artista de pie, extendida por el soporte de apoyo sobre el que se monta la cámara fotográfica que registra el movimiento de su sombra). La continuación de este rasgo lineal se extiende a la forma en que la proyección del berro es posicionada con respecto al cuerpo de Petrič, desde una elevación ligeramente superior. El flujo contenido de esta simetría en juego con la rigidez de los cortes lineales evocando sensaciones de simplicidad pero también de orden, medición y control en la producción del espacio visual, resuena con el carácter cientificista que mide, mientras registra de forma audiovisual, los cambios en la sombra de Petrič sobre el berro, y constituye documentos fotográficos de registro que se relacionan con la imagen en términos de una producción de la evidencia.

En el contexto de las relaciones de las fotografías con la imagen del berro en el performance (la proyección), se reconoció también un efecto significativo de este objeto (de la imagen del berro en la imagen del performance) como el esfuerzo que procura enfatizar el lugar de las plantas en las relaciones dispuestas por *Skotopoiesis*. Esta proyección, en algunas fotos de la serie, enmarca con la oscuridad el objeto del registro fotográfico, orientando la atención al espacio de luz en la imagen, representada por el berro. Como si el mensaje fuera este: “Se trata del berro”. Y en esta disposición, una práctica fotográfica, vinculada al registro documental cientificista, pareciera, paralelamente, activar el eco positivista desde la cuantificación de los cambios en la sombra de Petrič (por los efectos de “inmovilidad” en su postura) y desde el sentido mimético de la representación que dice, con la imagen proyectada

del berro en el performance: “Esta es la intercognición”, “este es el berro”, “esta es la alteridad vegetal siendo correspondida postantropocéntricamente”.

2.3. Modalidad social de la imagen: Discursividad de los recursos visuales, significados aludidos y recursos argumentativos empleados

En el contexto de los recursos argumentativos que están siendo propuestos, un grupo de asociaciones dispuestas en la discursividad visual se reconoce. Esto implica a los recursos visuales pero también a la enunciación de las posiciones de la artista, inmersas en los efectos de producción del performance y de las imágenes que lo documentan.

El grupo de asociaciones que se ha reconocido implica procesos de relacionalidad específicos que están siendo colocados, por medio de formas distintas de la asociación. Entre estas formas, destaca la asociación de elementos por analogía, por acercamiento, por contraste y por identidad. Estas propuestas de significación se caracterizan por defender una relacionalidad postantropocéntrica con la alteridad vegetal, que se mantiene abierta a un proceso de socialización desde la propuesta de *Skotopoiesis*.

Entonces, en el contexto de los elementos puestos en relación en las posiciones de la artista, en la construcción del espacio visual del performance y la producción de las imágenes que lo documentan, en la forma de **asociaciones por analogía**, se reconocen las siguientes relaciones.

- a) *Špela Petrič*, posicionada como ser humano, pero también como organismo y como objeto. La valoración de sí misma como objeto, en el proceso biosemiótico de intercognición con el berro, se justifica en las posiciones de la artista, que ya han sido explicadas, como el objeto que se interpone ante la luz que la planta recibe. Esta colocación de su cuerpo como

objeto (sin rostro definido, en algunas de las fotografías) recuerda el esfuerzo por eliminar el rasgo antropocéntrico de la individualidad (vinculado al rostro o el protagonismo de la experiencia humana), cediendo lugar al énfasis al berro y a lo que el cuerpo de la artista pudiera significar para este (un objeto que bloquea la luz).

La relación se despliega en el contexto de una tensión, que en *las posiciones* de la artista se reconoce cuando, mientras asume el sesgo antropocéntrico que la ha permeado en su relación con las plantas, mantiene también el interés por imaginar otras formas (no antropocéntricas) de relación con ellas. En este esfuerzo, se abre la vuelta a su posicionamiento como objeto, al abandono de la categoría de la especie (como responsable de la alteridad producida entre seres humanos y plantas), y a la defensa de una similitud con las plantas, imaginadas desde la escala analítica de su *organismo* enfrentado a otro organismo (el berro).

El reconocimiento de estas tensiones se filtra en la construcción visual del performance con la disposición minimalista de los elementos que son puestos en relación. Con efectos que parecieran procurar las sensaciones de simplicidad y escapar a la saturación de otros elementos incidiendo en la significación, la relación tensa entre Petrič y el berro se despliega justo en esta intención, en la simplicidad de sus partes, en la rigidez de las líneas que enmarcan el suelo del berro y su proyección, en el control de la luz, en el control del movimiento de Petrič, en el control del posicionamiento de su sombra, en el registro que monitorea dichos procesos de movimiento, en las imágenes que se registran y, en general, en las tomas de medidas que facilitan el diseño geométrico de las partes colocadas en relación. Es como si aún, cuando se tratara de escapar del sesgo antropocéntrico, el carácter científicista (antropocéntrico) se instalara en las distintas prácticas que construyen la salida.

Y esto se filtra en la producción de las imágenes que documentan el encuentro procurado en el performance. En las fotografías, la tensión de la relación propuesta con la alteridad vegetal se despliega no sólo en la forma de las líneas en la composición, sino en el esfuerzo de Petrič por presentarse a la mirada del público como objeto y como “un

organismo más”, y en las imágenes sea su presencia la que se enfatiza en el contexto de la relación con el berro.

- b) Una segunda asociación por analogía es la del *posicionamiento de Špela Petrič como planta*. Esta asociación no sólo se sostiene por las reflexiones que ella comparte respecto a la organización de encuentros a escala del organismo, donde la distinción entre ser humano y vegetal se anula; sino que también se dispone en el performance desde la atención al tema de la movilidad en el berro y la inmovilidad del cuerpo de la artista, en un efecto de sustitución. Es decir, mientras enfatiza el reconocimiento de la movilidad del berro, una característica que había sido negada a las plantas por la tradición filosófica occidental (antropocéntrica) que sólo adjudicó el movimiento a los animales y a los seres humanos, la pieza recuerda la posibilidad de la condición humana de *estar* en inmovilidad siendo con otros (en este caso, las plantas). Supuesto que se incorpora desde el conocimiento del comportamiento de las plantas entre sí, con respecto a la luz y el crecimiento (movimiento).

La elección de Petrič por la inmovilidad, en un gesto que no puede describirse propiamente como “empático” (porque para ella, la empatía es antropocéntrica) pero sí solidario, como ella misma lo describe (Petrič, 2016), procura posicionar este cambio en la jerarquía antropocéntrica que nos recuerda al ánimo del humanismo compensatorio, descrito por Braidotti (2015). Al hacerlo, Petrič no sólo pareciera imaginarse en las mismas condiciones que las del berro, sino que descuida la forma en que el poder de la desigualdad entre estos “organismos” enfrentados se sigue haciendo presente. La regulación de las condiciones en que dicho encuentro, entre seres humanos y plantas, se presenta como un acontecimiento distinto es, justo, parte del problema.

El posicionamiento del cuerpo de Petrič en el performance y en las imágenes producidas a partir de este, caracterizado por la verticalidad de su postura, refuerzan el lugar de la tensión recién aludida y la movilidad en este proceso.

- c) Otra asociación por analogía, seguida a la del posicionamiento de Petrič como objeto, es la del *posicionamiento del berro como representante de “la otredad vegetal”, como*

organismo enfrentado y como “interpretante” biosemiótico del encuentro. El carácter interpretante del berro se elige a partir de la consideración de Petrič como un objeto que se interpone a su acceso a la luz. Este planteamiento, de nuevo, busca colocar la relevancia del berro en el proceso de intercognición.

Las posiciones defendidas, sin embargo, son difíciles de traducir o de interpretar en el contexto de las fotografías que documentan el performance. El posicionamiento del berro como organismo, de la artista como organismo y de ambos, como interpretante y como objeto, no alcanzan a incorporarse en la narrativa visual de las imágenes, no sólo por el sesgo antropocéntrico que suele relacionarse con las miradas que reciben las fotografías, sino por el peso, en estas, de la presencia de la artista. Las composiciones suelen ser reiterativas al recordar la presencia de Petrič, al asociarla a su cuerpo estando de pie frente a la imagen, al reconocer su silueta en la sombra del berro ganando peso en la composición, y al posicionarla, enfatizando su lugar, con los efectos de saturación de colores, contrastes y luces.

Esta interpretación se filtra también en los comentarios de Monika Bakke, una de las integrantes del comité de ética constituido por *Trust Me, I’m An Artist*, ante el que Špela Petrič presentó *Skotopoiesis* en 2016. La interpretación fue recordada por Annick Bureau, en entrevista a Petrič (2016), aludiendo al suelo de berro y vinculándolo a la dinámica del entierro. Este supuesto, en Bakke, recordaba cómo los seres humanos consumimos (“comemos”) plantas mientras, eventualmente, terminamos siendo consumidos por ellas (“las plantas nos comen a nosotros”) cuando, muertos, volvemos a la tierra. El rectángulo largo del suelo de berro con la sombra de Petrič grabada, recordaba en Bakke este proceso.

Y en la interpretación inicial que yo había tenido de la obra (con menos información sobre las posiciones de la artista respecto a la pieza), la imaginación figurativa de Bakke resonó con la figuración propia imaginada, donde el suelo de berro me recordaba a la figura de un portal. Este portal lo asociaba al espacio liminal del momento en que, a través del cuerpo de la artista y su orientación postantropocéntrica, la propuesta presentaba al ser humano enfrentado al efecto (la sombra) que este ha producido sobre el ámbito vegetal.

En la entrevista, Petrič compartió cómo le parecía interesante la interpretación de Bakke, sin embargo, esta no correspondía del todo con la de su propuesta. La atención a la muerte le parecía un gesto todavía antropocéntrico, que no dialogaba con su insistencia por entablar un encuentro en términos de un tiempo profundo que, a diferencia de la percepción de las relaciones en la escala del individuo, plantea similitudes importantes a nivel celular, y entre especies animales y especies vegetales a nivel comunitario, donde el individuo no tiene lugar. Este posicionamiento, me parece que también se distanciaría de mi interpretación inicial de la pieza, caracterizándola, justo, por detenerse en la centralidad del individuo.

Las valoraciones de la pieza por la imaginación de Bakke y la interpretación propia recién compartida, sin embargo, creo que compartían una afinidad en la figuración del suelo de barro y la tumba como portal. Me parece que ambas interpretaciones respondían a la perspectiva visual producida por las fotografías que documentaron la pieza y que fueron las mismas que se presentaron durante la conferencia de Petrič ante el comité de ética, donde Bakke participó. Revisando con detenimiento la producción visual del espacio en la composición recurrente de algunas de las fotografías, puede reconocerse el peso visual de la figura rectangular del barro en juego con la luz. Es reconocer, una vez más, las formas en que la narrativa visual incide en la constitución del significado relacional. Y esto se suma a la disputa por la representación visual del organismo humano vinculado al cuerpo, pero no a la individualidad; relación que, me parece, no ha sido lograda o problematizada desde las imágenes que constituyen la documentación de la apuesta relacional de *Skotopoiesis*.

- d) En el contexto de las asociaciones por analogía, *la luz será colocada (biosemióticamente) como el signo*. Posición que dialoga con la significación de Petrič como objeto y el barro como interpretante, en la propuesta de la obra, pero no necesariamente en la producción visual de su registro documental. Como se ha discutido, en la práctica de la producción del espacio visual del performance, la luz será también el medio de la regulación humana de la interacción con el barro.

- e) Otra asociación por analogía es la del lugar significativo de la sombra, que en el espacio de la galería y el performance remite a la oscuridad del espacio y en la relación biosemiótica (vinculada a la sombra producida por el cuerpo de Petrič) remite al término *Skotopoiesis* y a “la evidencia” del proceso de intercognición con el berro. En las fotografías producidas, el lugar relevante de la sombra puede reconocerse en los efectos de contraste y saturación de color.
- f) Una asociación más, por analogía, es la de *la proyección del berro en el performance*, vinculada a la evidencia, el registro y la documentación del crecimiento del berro. La función de la tecnología en este proceso discursivo que la coloca como el medio o la interfase del marco de la percepción producida, es reiterada por el énfasis de la narrativa visual de las fotografías donde la imagen del berro en crecimiento en el performance gana protagonismo. Como ya se ha explicado, este rasgo se hace presente, a pesar del esfuerzo de la artista, en las posiciones compartidas, por alejarse del empleo de interfases tecnológicas.

Ahora, en el contexto de los elementos puestos en relación en las posiciones del trabajo de Petrič y en la construcción del espacio visual de las imágenes que documentan el performance, en la forma de **asociaciones por acercamiento**, se reconocen las relaciones entre Petrič y el berro, Petrič y la cámara colocada con proximidad a su cabeza, y la cercanía entre Petrič y la proyección del berro. Mientras la primera de estas relaciones se caracteriza en las fotografías por el contraste de colores, luces y sombras, las dos últimas relaciones remiten a la incorporación del rasgo tecnológico (y cientificista) incidiendo en la valoración de un proceso de intercognición entre organismos, pero también, entre seres humanos y plantas.

En el contexto de los elementos puestos en relación en la producción de las imágenes que lo documentan, en la forma de **asociaciones por contraste**, se reconocen, al menos, dos relaciones: Nuevamente, la que asocia a Petrič y el berro, como en el caso de los efectos por acercamiento; y el contraste visual entre posiciones y dimensiones, desplegadas por el lugar

inferior del suelo de barro, la postura vertical de Petrič al centro, y el soporte con la cámara fotográfica seguido de la proyección del barro en crecimiento, en una posición lineal y superior a la artista.

Y por último, en el contexto de los elementos puestos en relación en las posiciones de la artista, en la construcción del espacio visual del performance y en la producción de las imágenes que lo documentan, en la forma de **asociaciones por identidad**, se reconocen las siguientes relaciones:

- Una equiparación entre Petrič y el barro, que asume la relativa igualdad de condiciones en el proceso de intercognición, desde la interpretación del encuentro en términos del organismo.
- Un posicionamiento del barro equiparado a la otredad vegetal y a la imagen que, a partir de este, está siendo producida (por ejemplo: desde su proyección en la pared del fondo del performance o desde su presentación en las fotografías que le producen en términos de un discurso de documentación.
- Por otra parte, se reconoce también un posicionamiento de Petrič equiparada al ser humano y a la humanidad, confrontando la otredad vegetal de forma postantropocéntrica y biosemiótica.
- Asimismo, se reconoce la equiparación del registro fotográfico de la artista como el registro (la evidencia) de una intercognición orientada a *devenir con* lo vegetal.
- En las imágenes se coloca también una equiparación entre Petrič y la sombra. Equiparación que remite al lugar de la visualidad en este proceso, donde la defensa por la regulación de la luz sigue siendo el medio de un proceso de significación.

3. Conclusiones del ‘Devenir con’ las plantas en la perspectiva de Špela Petrič

“El arte es una manifestación, seres humanos tratando de entenderse a sí mismos” (Petrič, 2016)

Entre los recursos argumentativos empleados, reconocemos entonces tecnologías de producción de la imagen, recursos composicionales y asociativos, que se reiteran en las fotografías que materializan las posiciones de *Skotopoiesis* y del proyecto de investigación artística *Confrontando la Otredad Vegetal*.

La producción de analogías se caracterizó por asociar a Petrič con el objeto de la intercognición, a la luz con el signo y el berro con el interpretante. La sombra se posicionó, como la muestra de la intercognición biosemiótica. Fue difícil que este proceso, planteado por la artista, se posicionara en la narrativa visual de las fotografías que documentan el proyecto. Y a pesar de esto, el registro fotográfico y audiovisual del proyecto, funcionó como la interfaz de la percepción que buscó socializarse. La participación de este dispositivo tecnológico, sumado al rasgo cientificista que le vincula a la función de producir evidencia documental, se obvió en las reflexiones de la pieza. Sin embargo, como en las asociaciones por acercamiento visual en las fotografías se reconoce, la presencia de la cámara y la proyección de su registro, próximos al cuerpo de Petrič, fueron elementos que ganaron atención en las composiciones.

La relación propuesta entre el berro y Petrič se caracteriza por una tensión que, mientras supone la equiparación de condiciones entre ambos, en términos de un encuentro a nivel del organismo, sugiere el contraste visual de sus posiciones y el desbalance dispuesto en el control de las condiciones de producción del encuentro, donde el berro ha quedado sujeto a la voluntad de la artista, dispuesta en la pieza.

El proceso de intercognición, a nivel del organismo, ha sido planteado también como el medio de un encuentro entre especies, donde el ser humano, representado por Petrič,

confronta la otredad vegetal. La producción de la alteridad y la afinidad en este proceso es un rasgo que buscamos reconocer.

Entre *los recursos compositivos de la imagen* destacó el posicionamiento del registro desde planos enteros, con variación a planos medios y, en menor grado, a primeros planos y planos detalle. Los planos detalle se dedicaron a presentar fotográficamente el berro, mientras el resto de los planos se orientó a enmarcar al conjunto de elementos que formaban parte de las relaciones postantropocéntricas que estaban siendo propuestas.

Las perspectivas picadas, laterales y semidorsales en la angulación, apuntaron, ligeramente, al efecto de empequeñecimiento del cuerpo de la artista y al crecimiento visual consecuente del berro, por la perspectiva producida. Esto se opuso al efecto contrario de la angulación en otras fotografías, donde el cuerpo de la artista crecía en relevancia visual, debido a las dimensiones producidas por la perspectiva. El juego entre los efectos de estas variantes, sumados a los balances en la exposición y la iluminación de las partes, remite a la preocupación de la pieza por escapar a una relación dicotómica jerarquizada.

El empleo de color en las fotografías sugirió una acentuación de los negros del fondo en las imágenes, reiterando así, la alusión a la oscuridad, referida en el nombre de la pieza. El ocultamiento del rostro de Petrič en algunas de las fotografías, a causa de la producción fotográfica de su silueta, pareciera referir también al ánimo de la pieza por abandonar las predisposiciones antropocéntricas de la individualidad, donde el rostro ha sido un referente común asociado a la singularidad.

Las líneas rectas de las fotografías inciden en lo que se ha caracterizado como el flujo contenido de la simetría, en un juego con la rigidez de los cortes lineales evocando sensaciones de simplicidad, orden, medición y control en la producción del espacio visual. Rasgos que

resuenan con prácticas científicas de producción de sentido. La producción de la evidencia observable (en este caso, las imágenes) es también otro rasgo relevante de este proceso.

En cuanto a *los recursos de producción de la imagen* con relación a las estrategias narrativas se reconoce esta disposición minimalista del espacio visual (del performance y de sus fotografías), implementando estrategias que evocan el sentido de una composición equilibrada, ausente de elementos distractivos, con fondos planos y altos contrastes que enfatizan la organización de las partes de la relación propuesta, con cortes claros y líneas rectas, en espacios negativos acentuados con referentes visuales geométricos.

En la práctica de una narrativa visual que caracteriza la función mimética y pedagógica de la producción visual al posicionar las imágenes como registro del performance y muestra de un proceso de intercognición, se invisibiliza el proceso de una producción específica de la mirada sobre el crecimiento del berro y sobre la relación, entre este crecimiento y la presencia de Petrič obstruyendo la luz.

El empleo de la referencia al significado de *Skotopoiesis* (el título del performance) como aquello que es “figurado por la oscuridad”, se organiza estableciendo una relación que equipara a Petrič con el berro desde el supuesto de una igualdad de condiciones en la participación de este proceso, mientras se posiciona también una tensión en el discurso visual de la oposición entre Petrič y el berro. Esto último sucede a través de los efectos contrastantes de color, el empleo de las dimensiones, la organización de las líneas en la composición de las imágenes y la orientación del cuerpo de la artista con respecto al berro.

Skotopoiesis buscó posicionar la dirección del crecimiento del berro como un proceso equitativo de intercognición, entre este y Petrič. Desde las dimensiones de la problematización postantropocéntrica planteada por la artista con respecto a las relaciones antropocéntricas con la naturaleza, que requieren ser replanteadas en el contexto de la crisis

global, la pieza busca otras formas de la imaginación que dispongan nuevos medios de la relacionalidad entre seres humanos y plantas. En este contexto se ha situado la intercognición en términos del organismo, pero también de las relaciones dispuestas entre especies, seres humanos y plantas, materializando en la imagen y la producción del espacio visual y organizativo de la pieza, una práctica recurrente: el berro participando de un proceso de domesticación, observación, medición, registro e intervención.

En el contexto de las relaciones dispuestas con animales, las posiciones del trabajo de Petrič remiten al eco de prácticas biológicas de experimentación que, a pesar de ser cuestionadas, reproducen la práctica antropocéntrica de sujetar a los animales a procesos científicistas de objetivación. Esto pudo reconocerse en las reflexiones sobre la relación con ratas en su investigación doctoral y en el posterior posicionamiento de la pieza *Solar Displacement*, una vez compartida su perspectiva crítica respecto a aquella previa investigación.

La producción del Otro como objeto de estudio y sacrificio, relación instaurada por la tradición científica occidental, se reconoció en este capítulo como un rasgo problemático inmerso, incluso, en las apuestas por construir relaciones no jerarquizadas con plantas y animales. En el trabajo de Petrič, esta relación pudo verse activada en *Solar Displacement* pero también en *Strange Encounters* y en *Skotopoiesis*, dos de las piezas constitutivas del proyecto *Confrontando la Otredad Vegetal*. El posicionamiento del Otro como objeto de conocimiento y de la voluntad de la artista, se sujetan al proceso de objetivación como el medio supuesto que imagina la comprensión de esa alteridad.

Se trata de la producción del dato a costa del sacrificio. Donde el dato se enmarca en prácticas didácticas explicativas y de exhibición de sus interpretaciones, sin implicar el sacrificio científico sino el sacrificio de la vida que está siendo producida como objeto y como alteridad, desde su posicionamiento relacional con la investigación en cuestión. En el caso de

Skotopoiesis, la administración del berro es el ejemplo, en el caso de *Solar Displacement*, las ratas lo son.

Y aunque Petrič reconozca cómo la ciencia y el arte se caracterizan por ser prácticas epistémicas antropocéntricas y eurocéntricas, a partir de su relación con la objetivación, revisamos cómo su propuesta se posicionó desde la convergencia de ambas, procurando que el arte pudiera flexibilizar las “salidas” a dicho proceder (Petrič, 2020c).

Ahora, la propuesta de la artista por trabajar con las plantas, también se derivó de las dificultades éticas que enfrentó a partir de piezas como *Solar Displacement*, respecto a la relación establecida con las ratas en la galería. El cambio en la dirección de su atención, se expresó como la certeza de que nadie objetaría si se tratara del empleo de plantas en galerías. Y esta distinción, entre la valoración adjudicada a plantas y animales, a pesar de que reproduzca prácticas biopolíticas muy similares, se caracteriza en las presentaciones de *Confrontando la Otredad Vegetal* como un deseo genuino de la artista por comprender las bases dominantes de la configuración administrada de la empatía, entre animales y plantas.

La pregunta por los motivos por los que las plantas no han sido colocadas en el contexto de una disputa moral sobre las relaciones que en occidente se establecen con ellas, sugiere una atención particular en Petrič. En esta disputa destaca la imaginación de la naturaleza, vinculada a las plantas como recurso, como oposición a la concepción racional, adjudicada a la definición de *ser humano*, y como objeto de una empatía dispuesta en términos antropocéntricos.

Las concepciones de lo vegetal, enmarcadas en las posiciones de la tradición filosófica occidental que ha consolidado un proceder eurocéntrico y antropocéntrico, ha comprendido a las plantas desde una falta (adjudicada) de autonomía, individualización, identidad propia, originalidad y esencialidad. Estas posiciones se cruzan a definiciones biológicas de las plantas que, al caracterizarlas como organismos sin sistema nervioso (Petrič, 2016b), es decir,

suponiendo que probablemente no sienten el dolor de la forma en que este es experimentado por seres humanos, justifican así, con menor preocupación, prácticas científicas de objetivación e intervención. Y aquí, el tema de la inmovilidad asociado a las plantas y la movilidad asociada a seres humanos y animales será otro rasgo relevante, dispuesto en las preguntas propuestas por Petrič en *Skotopoiesis*, por ejemplo, donde la movilidad en las plantas será valorada como el crecimiento a partir de la luz.

Para Petrič la radicalidad de la otredad vegetal es la que permitirá establecer nuevas preguntas sobre la construcción antropocéntrica de la alteridad.

La relación con las máquinas o la técnica en las propuestas de la artista ha sido una discusión poco recurrente. Entre las fuentes que se han revisado, se identifica la alusión a las computadoras como el rasgo antropocéntrico que ha exacerbado la relación con la racionalidad, descartando la referencia a un soporte fisiológico. Además de esta posición enunciada, otras prácticas con respecto a tecnologías audiovisuales de soporte se despliegan, por ejemplo, con la incorporación de las cámaras de registro en los medios de comunicación del performance *Skotopoiesis* y de su documentación. El poder de este tipo de dispositivos en la producción de sentidos y perspectivas, a pesar de su falta de enunciación, parece estar claramente identificado en la práctica de la artista.

En el contexto de las posiciones teóricas asumidas por el trabajo de Confrontado la Otredad Vegetal, destacaron las propuestas de la Terrabiología, la Fitocracia y la Biosemiótica, abordadas por la artista como marcos explicativos de las formas de su aproximación. Las discusiones sobre la Biosemiótica se materializaron en la propuesta de Skotopiesis, colocando la relevancia del proceso de intercognición a nivel del organismo. La Fitocracia, apuntó a las revisiones críticas del cientificismo y la empatía antropocéntricas, que inciden regulando las relaciones con las plantas. Y la Terrabiología se caracterizó por proponer múltiples niveles de aproximación a la relacionalidad, reconociendo encuentros a nivel celular, a nivel bioquímico,

a nivel del tejido, el órgano, el organismo, la comunidad, la especie y la biósfera, en el contexto de la concepción de un tiempo profundo que sea capaz de valorar las dinámicas de estas relaciones.

Las tensiones emergen cuando el trabajo de Petrič también asume que la ciencia es el medio de la comprensión de las complejidades en la intercogación biológica de los organismos y al hacerlo, pasa una vez más la justificación de este proceder como el medio de una “salida” que, aunque se caracteriza como antropocéntrica, puede resultar postantropocéntrica. Y el carácter biopolítico de esta relación, una vez más, se aminora desde este supuesto.

Algo similar sucede con la concepción que la artista acepta sobre el *tiempo profundo*. Una concepción con matices de homogeneización y falta de localización, que Petrič reconoce confrontado a la percepción temporal diferenciada entre especies y grupos. Concepción que, nuevamente, remite a la apuesta por “el progreso científico”, posibilitando (desde su perspectiva) una atención cada vez más precisa a la complejidad de las interconexiones, entre los distintos niveles relacionales. Y la falta de problematización del proceder biopolítico y colonial cientificista, una vez más, es aminorado.

En cuanto a las posiciones teóricas asumidas en *Confrontando la Otredad Vegetal* y en *Skotopoiesis*, el reconocimiento y la comunidad son planteados en términos de intercogación, mientras la relacionalidad es planteada en términos biosemióticos. Las respuestas químicas y corporales de los organismos enfrentados en el performance (en este caso, el berro y el cuerpo de Petrič) inciden en la interpretación intercognitiva, propuesta por la artista.

Desde un posicionamiento crítico a la relación antropocéntrica, jerarquizada con las plantas, la respuesta biosemiótica de Petrič, planteada en términos postantropocéntricos,

pareciera posicionar la necesidad de desaparecer el peso humano de la relación entablada con estas. De forma que, buscando eliminar la desigualdad derivada del orden jerarquizado del Hombre sobre la Naturaleza, la apuesta recurre a una disolución de la diferencia entre las partes (al presentarles en términos de un encuentro entre organismos, por ejemplo), dejando intacta la revisión de los medios y las prácticas que hacen posible la producción de un proceso de jerarquización.

La problematización postantropocéntica imersa en esta propuesta sugiere la importancia de una imaginación eurocéntrica organizada a partir de binarios, que requiere cuestionarse y abrirse desde otras figuraciones. Sin embargo, la disolución de los binarios como medio de las resoluciones, no necesariamente implican una salida, si las prácticas de universalización y jerarquización se sostienen y se renuevan en otros términos.

Las prácticas científicas tradicionales de explorar, observar, describir, medir, intervenir, cuantificar los datos, tipificar los comportamientos y narrar los resultados alude a una relación que no evita del todo la práctica moderna occidental de defender la dicotomía de un sujeto opuesto a un objeto, que se produce como saber, al objetivarlo. Y en los términos de una concepción científicista, esto puede suceder en cualquier escala analítica en la que se imagine el abordaje del encuentro entre las partes que han sido clasificadas como oposicionales. Es decir, el problema antropocéntrico en el abordaje de múltiples escalas analíticas podría seguirse implementando si los medios de su racionalidad permanecen sin ser cuestionados.

El trabajo de Petrič muestra interés por las críticas a la colonialidad, en el contexto de un reconocimiento de no saber exactamente cómo salir de esa colonialidad. De ahí que sea importante destacar cómo la necesidad de reconocer los medios y los procesos de colonización del saber, activándose en prácticas contemporáneas que discuten la defensa de las distintas formas de vida, se suma a las reflexiones sobre la colonización de la imaginación y la sensibilidad.

CONCLUSIONES

La organización de las reflexiones derivadas de este proyecto de investigación y elegidas para el tejido argumentativo de este texto, se articulan en el contexto de una disposición dedicada a reflexionar sobre los medios de producción de la alteridad en contextos cientificistas de imaginación. Estos medios de la producción, propuestos desde los matices de investigaciones artísticas posthumanas, concretamente postantropocéntricas, dialogan con prácticas y narrativas tecnocientíficas de producción simbólica sobre la diferencia. Las diferencias puestas en el juego de las relaciones que están siendo problematizadas por las aproximaciones artísticas analizadas en este estudio, remiten a producciones de la naturaleza como diferencia, como equiparación y como medio de la convergencia con las alteridades producidas en el proceso de su reflexión. Estas producciones, intentan escapar de la asociación de la naturaleza como un recurso antropocéntrico y, sin embargo, tropiezan con la reproducción del orden colonial que somete “la naturaleza” a la voluntad de un proceso de objetivación, articulado con prácticas que definen su explicación, categorización, intervención y sentido.

Las producciones simbólicas acotadas al orden cientificista de la producción de la naturaleza como objeto y como un “Objeto” opuesto al “Sujeto” que se relaciona con esta, activan la dicotomía epistémica y ontológica de la modernidad/colonialidad, a pesar de insistir en la desaparición del orden dicotómico antropocéntrico (moderno y colonial) de la significación. Esta paradoja se reconoce en la serie de discusiones que se han compartido en este texto, relativa a las propuestas postantropocéntricas de Quimera Rosa y Špela Petrič. Las paradojas reconocidas en este proceder abren un espacio problemático, atravesado por una serie de reflejos que también se instauran en las incomodidades de este texto, dispuesto entre

los matices coloniales compartidos por la práctica academicista enunciante que objetiva. Y que en esta objetivación, se teje, produciendo una mirada y un lugar simbólico específico que, desde la observación dispuesta en prácticas de enunciación que responden a mecanismos dominantes de legitimación científica, categoriza, posiciona e interviene configuraciones específicas de la alteridad.

Las formas de la imaginación que han sido articuladas en este estudio, no sólo en las obras de Quimera Rosa y de Špela Petrič, sino en la propia constitución de lo que de este proyecto queda impreso y materializado en este texto, recuerda esa atención de Rosi Braidotti dirigida a los monumentos históricos y los documentos contruidos, participando de las producciones de la memoria sobre las valoraciones de lo que políticamente se disputa como *los acontecimientos* vinculados al diálogo con las representaciones y las apreciaciones de lo que la crisis global detona, en términos relacionales y, específicamente, en cuanto a la reconstitución de la dicotomía Hombre/Naturaleza.

El llamado de las piezas analizadas a la constitución del acontecimiento postantropocéntrico de una relacionalidad empática que *deviene con* las alteridades producidas en marcos de desigualdad, en el contexto del capitalismo tardío y de los escenarios concretos de las producciones simbólicas analizadas, implica aportes de la crítica colonial para volver a pensar las consideraciones sobre la imaginación, los medios y las mediaciones que están siendo dispuestos en alcance a las formas de problematización que están siendo posicionadas.

Las producciones simbólicas que hasta el momento han sido descritas y discutidas en este trabajo, se acotan a las formas de la imaginación de narrativas científicas que implican modos específicos de relación colonial con aquello que definen como su diferencia. En este proceso, se ha puesto atención particular en la manera en que se instalan prácticas discursivas críticas a las premisas del humanismo de la modernidad, de su explotación de la naturaleza como recurso y como alteridad sometida, de plantas y animales. Paralelamente, se ha puesto atención al proceso de legitimación de prácticas discursivas de reactivación de algunos

universales, como el de la concepción homogeneizante de las nociones de “ser humano”, “plantas”, “animales” y “máquinas”. Prácticas de universalización que inciden en la desaparición de ‘la diferencia’ desde la imaginación de ‘la convergencia’, que se piensa como el medio de la restitución y la empatía. Convergencia que, en el caso de las obras se posiciona como la defensa implícita de términos de igualdad de condiciones entre las partes puestas en relación, una igualdad que, materialmente, lejos está de concretarse. Y la ‘puesta en relación’ que se acota a enfatizar relaciones entre seres humanos y naturaleza desde aproximaciones postantropocéntricas. Estas aproximaciones se colocaron en relaciones específicas entre seres humanos y máquinas, seres humanos y animales, y seres humanos y plantas.

El ejercicio de investigación del proyecto de tesis implicó un proceso de reflexividad que reconoció estos aspectos en común y que no sólo se acotó al análisis de los proyectos de Quimera Rosa y Špela Petrič, sino que se unió a la reflexión de las propuestas de otros artistas, dedicados a explorar las relaciones humanas postantropocéntricas con las figuras de la máquina, las plantas y los animales, en contextos artísticos europeos y tecnocientíficos, con el posicionamiento *en línea* de sus proyectos. De este modo, en el contexto del proyecto, se trabajó en una serie de registros y notas vinculadas a los eventos donde esta serie de obras se presentaron. En el contexto de estos registros, se incluyó mi participación virtual en seminarios, conferencias, charlas y festivales con presentaciones de las obras en eventos realizados en Países Bajos, Eslovenia, España, Grecia, Francia, Alemania, Corea del Norte, Estados Unidos y México, entre otros. La perspectiva eurocentrada que se manifestó como consecuencia de estas decisiones, se atiende en las últimas partes de este escrito.

El presente texto, dispuesto así para la memoria, evoca la materialización del trabajo de investigación realizado, pero lo hace, inevitablemente, desde la reducción. El resultado dispuesto en esta versión del texto, está lejos de enunciar lo que ha sido puesto en relación en el proceso reflexivo de los últimos años, estudiando la serie de obras reconocidas en el marco de estas discusiones. El resultado, por el momento, contempla sólo la redacción de las anotaciones de dos de las obras de la selección inicial de los proyectos artísticos, *sobre* los que el proyecto de investigación trabajó en los últimos años.

Esta decisión estuvo ajustada a las condiciones particulares que incidieron en la producción del escrito y aunque es modesta, en términos de la extensión de lo que comparte con respecto a lo que realmente fue trabajado, permite, sin embargo, puntualizar prácticas que se reconocen con un carácter recurrente en los medios de producción de las alteridades, las convergencias y la imaginación de la empatía postantropocéntrica. Una empatía que está siendo dispuesta ante las problematizaciones de una crisis ambiental y socioeconómica de explotación de ‘la naturaleza’ como recurso, desapareciendo la categoría de ‘naturaleza’ y de ‘sujeto’. Estas desapariciones se ejercen desde la crítica eurocéntrica del orden dicotómico antropocéntrico que se denuncia en la disposición imaginativa de la necesidad de eliminarlo. Desapariciones que se anclan en: procesos de universalización y defensa de figuraciones de ‘*lo homogéneo*’, desde producciones de la alteridad que obvian las diferencias, ahora disueltas (al menos en las obras) por la producción acotada al ‘espacio de la convergencia’ que pretende *devenir con el otro* en condiciones configuradas por voluntades tecnocientíficas, y deseos de disolución de las dicotomías, asociadas a la producción de múltiples alteridades jerarquizadas. La disolución de *la especie* sustituida por la noción biológica del organismo relativizando las condiciones sociales e históricas de desigualdad en el posthumanismo, me parece que, incide poco en las problematizaciones antropocéntricas de la elaboración cuando obvia las dimensiones de las alteridades que produce. De ahí que, atender las prácticas y los procesos por los cuáles algunas de estas posiciones están siendo dispuestas, sólo me pareció necesario.

El posicionamiento del universal que posiciona al *ser humano* “superado” desde su convergencia con la alteridad de animales, plantas y máquinas, se abre como el enclave problemático al que las apreciaciones de este estudio se dedican.

Ahora, el ejercicio individualista de los alcances reflexivos de esta tesis, inevitablemente emerge como limitante y como producción colonial de un decir sobre el Otro y sobre el propio decir objetivado, sujeto a la crítica de la reflexividad epistémica y metodológica que termina atrapándose también en el ámbito individual. Estos rasgos del

trabajo y del texto, pesan en el posicionamiento ético del ejercicio práctico de la escritura, mientras se muestran como un rasgo histórico y cultural también sujeto a las condiciones de su contexto y a las posibilidades propias de la producción en el escenario pandémico. Las decisiones metodológicas también cedieron al sesgo de la idealización de las posibilidades del “encuentro con el Otro” desde escenarios (que no pudieron lograrse) que no se acotaban al espacio virtual sino a los encuentros cotidianos, múltiples, corporales, emocionales y ligeros de la interacción presencial, donde la reflexión colaborativa sobre las discusiones de este estudio habría podido recuperarse con otros recursos y desde otros lugares de la interacción/relación. Ante la falta de este tipo de posibilidades en el encuentro, la imaginación propia, por un momento que se filtra en los resultados escritos de este estudio, se replegó al hábito abstracto, aislado y (por más que me pese decirlo) autoritario del decir desde la soledad reflexiva. Y justo por esto, ha sido tan necesario que el texto se desdoble en otras formas del hacer, del decir, del preguntar. Las limitantes institucionales en los medios y las formas legítimas del decir, organizar y preguntar, han jugado en este documento/monumento que queda para la memoria, otro rol crucial.

El texto, que en otros momentos se imaginó como *un tejido* que, aunque no alcanzaba a ser colectivo, sí desplegaba formas precisas de producción relacional en el proceso reflexivo, modificó las figuras de su organización en su devenir. De la figura del escrito como un tejido de relaciones, nudos y preguntas, se transitó, en momentos, por petición institucional, hacia la figuración del escrito como *columna vertebral*, como un sólo hilo argumentativo (que estaba presente en la figuración del posicionamiento, pero no en su producción). La alusión orgánica y lineal de esta figura que se opuso a la familiaridad personal con la práctica textil de realizar tejidos con nudos (me gusta tejer así), trasladada a *los sentidos del decir y el pensar* en el texto, cortó, en momentos, los flujos de ese devenir, y les editó mostrando, un fragmento parcial y transformado de la práctica que simbolizo como el tejido de este proceso. Esta muestra, sin embargo, lo que queda de este tejido, no es menos importante que el resto cuando, precisamente, por su relación con el resto del tejido, esta parte, la del ‘monumento’, la del documento que queda para el registro y para la memoria, es la que cobra el peso político particular de aquello que en su disputa, su decir y su falta, representa.

Y en esta materialización de un proceso reflexivo mucho más amplio, filtrado a través del escrito de tesis, la atención se vuelve de nuevo sobre los esfuerzos de Quimera Rosa y Špela Petrič, materializando sus posiciones en las limitantes de las obras y sus medios, supuesto que, arbitraria y problemáticamente, he colocado como una representación de sus posiciones. Supuesto que no agota las posiciones de las artistas aún cuando, inevitablemente, comparte algunas de sus posiciones, sujetas a la particularidad de las condiciones que las hacen posibles, condicionando el posicionamiento final que comunican y su mediación.

Entonces, en términos de los intereses tradicionales de este estudio respecto a la imaginación académica científicista que el texto sigue académicamente y en términos del hilo argumentativo que ha construido desde las prácticas reiteradas de la observación, el registro, la categorización y la intervención (intervención situada desde la interpretación de las producciones significativas de ambas iniciativas artísticas), a continuación comparto algunas apreciaciones generales sobre lo reconocido en los proyectos de Quimera Rosa y Špela Petrič. Y esto lo hago, desde un esfuerzo por retomar, de forma sintética, lo que ya se ha discutido en términos del reconocimiento de las posiciones por ella/es compartidas y la materialización visual de las posiciones en las obras, contextualizadas en las problematizaciones imaginadas por cada uno de sus proyectos.

I. Posiciones reconocidas en las obras

- *Diálogos con debates posthumanistas.*

La referencia al abandono de la categoría de “ser humano”, como alternativa relacional a las implicaciones opresivas de la dicotomía antropocéntrica Ser humano – Naturaleza, se reconoce configurando la propuesta artística de Quimera Rosa en varias de las piezas que constituyen

*Trans*Plant*, entre las que se incluye *Implante de chip / Ritual de cambio de nombre*. Esta disposición por colocar la imagen de una relación distinta (no opresiva) entre seres humanos, animales, plantas y máquinas, desde la figuración híbrida y metafórica de la quimera como ruptura a los costos de la modernidad, se complejiza cuando se enfrenta a los alcances de la reproducción de prácticas relacionales heredadas por la modernidad. Un ejemplo de lo anterior es la incidencia en la administración del sentido sobre aquello que debiera considerarse ‘lo humano’, a partir de la presentación de ese rasgo ‘superado’. Y la reproducción de prácticas moderno/coloniales no sólo se acotan a esto, sino a la forma en la que el cuerpo intervenido materialmente por la técnica, y por el flujo de información que esta implica, se presenta ahora como la representación universal del ser humano y del ser humano superando su condición de ‘humanidad’ desde su modificación corporal.

Y aunque la intención de la colectiva es contraria a la de ir en el sentido de una lógica desarrollista, buscando solidarizarse con las historias del despojo, incorporando críticas coloniales, que reconocimos en algunas de sus declaraciones; sin embargo, las prácticas por las que apuestan, al menos en la pieza que analizamos, sólo complejizan y multiplican las formas en que con hábitos coloniales se incorporan en las disputas por el significado. Por ejemplo: en la búsqueda de devenir ‘menos humanas’, la dirección se imagina un proceso de descendencia (simbólico) hacia ‘los últimos lugares’ de la jerarquía occidental de los seres, es decir, hacia animales y plantas. Pero en esta posición postantropocéntrica, el ánimo de incorporar en la legitimidad de los cuidados a grupos de personas desplazadas se obvia, tratándose, en esa naturalización de su desaparición, como un tema superado porque el supuesto pareciera ser el de olvidar completamente a quienes, en marcos de precariedad, no alcanzaron siquiera los privilegios de ser reconocidos en términos de humanidad.

Otro ejemplo de una práctica colonial es el del gesto que asocia el punto de vista con la dimensión de una ruptura histórica en la dimensión de un tiempo que pareciera universal o global. Y lo que destaca es que, en Quimera Rosa no sólo reconocemos la imaginación de las figuras metafóricas del ‘devenir perra’ o ‘devenir planta’, sino la intención completamente asumida, de ‘devenir máquina’, porque es justo la clasificación informática de la máquina en

el reconocimiento informático de Kina, la que se cree, que escapa al orden moderno/colonial de organización de la vida.

En el caso de las posiciones de Špela Petrič, los diálogos con debates posthumanistas se construyen, también, desde el ánimo postantropocéntrico pero, sobre todo, desde las preguntas que se sitúan en términos de la intercognición biosemiótica entre organismos. Como en Quimera Rosa, en varias de las piezas de *Confrontando la Otredad Vegetal* y, concretamente, en *Skotopoiesis*, se reconoció la descripción de un encuentro entre especies donde, de nuevo, era la artista la que encarnaba el referente ‘ser humano’, mientras el berro empleado en el performance se asoció a la categoría general de “las plantas”. El ‘devenir con las plantas’ en estos procesos asociativos, se posicionó como una práctica que buscaba dar otro lugar de reconocimiento a las plantas, el detalle es que en las imágenes que aportan a posicionar el sentido de la pieza, el mensaje (al menos desde la impresión visual) pareciera sugerir todo lo contrario: la reivindicación de la intervención y administración humana en el crecimiento del berro. El reconocimiento de las movilizaciones de tantas personas que sobreviven a los costos del orden antropocéntrico, una vez más, no se incorpora como reflexión de la práctica.

Ahora, esta apreciación que comparto con respecto a las prácticas creativas o artísticas dispuestas, no agota las dimensiones o las posibilidades de las piezas. Manteniéndose al límite, ambas iniciativas, provocan preguntas, comparten problematizaciones que son complejas y sugerentes y que es necesario seguir pensando y situando. Por el momento, de aquí en adelante sólo abordaré de manera muy breve aquellas impresiones de las obras, que me siguen provocando.

- *Inclinaciones políticas enunciadas* (Referentes teóricos aludidos, posicionamientos con respecto al Antropoceno y críticas postantropocéntricas al pensamiento binario y la colonialidad,)

En el contexto de las críticas de Quimera Rosa respecto a los binarios, destacó el reconocimiento de opresiones derivadas de las divisiones modernas entre hombre/mujer, cultura/naturaleza, blancos/no-blancos, heterosexuales/homosexuales, normales/anormales. Las primeras partes de estas categorías, se señalan, por Kina y Ce (colectiva Quimera Rosa) como las responsables de constituir las dinámicas de opresión, dirigidas hacia la segunda parte de las dicotomías referidas. Este orden aporta a la constitución de formas antropocéntricas de relación que debieran replantearse, después de los estragos que se ven reflejados en las condiciones del Antropoceno. Con Haraway, imaginarán la propuesta en términos de las preocupaciones por generar nuevos parentescos entre especies, en el Chthuluceno. Y en este sentido se posiciona el proyecto *Trans*Plant*, posicionando a una “nueva sujeta”⁷⁵, problematizando la dicotomía Hombre/Cultura/Ser Humano – Naturaleza, y figurando alternativas desde los procesos *cyborg* de *devenir con* plantas y animales de formas, que se asumen, distintas.

La colectiva sostiene la crítica a la noción de *la naturaleza* como un recurso sujeto a prácticas coloniales de dominación, por la cultura económica blanca, capitalista y heteropatriarcal.

En las posiciones se reconoce también una falta de cuestionamiento sobre el peso social de las formas contemporáneas de la técnica, pareciendo que, en el contexto de esta disputa posthumanista, ‘la máquina’ se colocara en el ámbito de los seres que han sido desplazados por la falta de reconocimiento ontológico, que se pelea desde la necesidad de equiparar a la técnica con el lugar que han tenido plantas y animales en la jerarquía occidental de los seres. Y sólo basta recorrer las relaciones históricas de Occidente con los discursos desarrollistas asociados a la complejización de la técnica, para reconocer que este aspecto no estuvo relegado en el modelo socioeconómico de la modernidad europea. Plantas, animales y grupos desplazados por el proyecto moderno-colonial-capitalista, neoliberal, heteropatriarcal, racista,

⁷⁵ La evocación de las disposiciones del proyecto de Quimera Rosa que enuncio aquí, con estos términos, resulta problemática, por el carácter dicotómico y moderno que la figura de ‘sujeto/a’ supone. Para las posiciones del posthumanismo, el *sujeto* ha perdido su carácter central, el *sujeto* ya no es la referencia de determinación del ‘mundo’.

eurocéntrico y sexista, no han tenido el mismo lugar que la técnica en la organización de la vida. Como lo expliqué con anterioridad, si se relaciona a las máquinas, con plantas y animales, como figuras ontológicas equiparables, no hay forma de que la distribución de privilegios y desigualdades en este escenario resulte equiparable cuando el desarrollo de la técnica y la sociedad tecnificada ha sido la constante de la narrativa del progreso capitalista y su despojo.

Otorgar a la máquina la confianza de otorgarnos el reconocimiento y, con esto, la pertenencia, es un deseo que parece concretarse en la modificación del cuerpo, desde el implante del chip y su conectividad. La disputa por el reconocimiento, que la colectiva retira de “las manos” del Derecho y de la Psiquiatría pasa a determinarse por la técnica, y con esto, pareciera constituir sólo un paso más del mismo proceso de racionalidad tecnológica.

Y es cierto, también reconocemos con la colectiva que las apropiaciones del uso de los medios tecnológicos son múltiples y, es fácil esencializar, desde una valoración propia, que poco complejice las dimensiones o posibilidades que el vínculo con la técnica pudiera representar. Aunque Quimera Rosa adjudica a este empleo informático el valor de un recurso de autonomía, desde mi lugar, menos tecnificado y más desconfiado, aunque no busco esencializar, la relación con los alcances de lo que ese vínculo pudiera significar, es muy distinta cuando cada vez reconozco más controles gubernamentales sobre la identidad, instaurados desde este tipo de mecanismos.

El tema, que fue una constante en la aproximación a las posiciones de las artistas y sus obras, es reconocer cómo en estos procesos de ‘ruptura se siguen filtrando, de forma latente, mecanismos relacionales de un proceder dominante (blanco, eurocéntrico, tecnificado y colonial), que reclama nuestra atención y nuestra imaginación respecto a otras formas de relacionalidad.

Para Quimera Rosa, como lo analizamos, la noción de *identidad cyborg-no naturalizante*, siguiendo a Donna Haraway, es la que permite deconstruir el dualismo occidental naturaleza-cultura. En este contexto, los seres humanos se *posicionan* (pero no necesariamente se materializan de tal forma en la narrativa del video) como sujetos transversales, atravesados por raza, clase, género, sexo, etc. Atender estas condiciones de transversalidad es lo que permite apuntar hacia metodologías feministas de investigación, que la colectiva pretende recuperar. El feminismo aquí, “más que atender a una identidad cerrada” (como la que Quimera Rosa adjudica a la categoría de *mujer*), remite a posicionar “un nuevo modo de vinculación”, distinguido por establecer relaciones que ‘no se acotan’ a concepciones esencializantes del sujeto, sino que se detienen en ‘trabajar en las fronteras’.

Entre las posiciones enunciadas, también destacó el lugar del transfeminismo en la práctica política de la colectiva, asumido como una práctica política encarnada y cotidiana dispuesta para incidir en la deconstrucción de las relaciones heteropatriarcales dominantes. La ruptura vivida por Kina, como persona trans, asume desde su propia vida la lucha contra el binario occidental Hombre-Mujer. La imaginación aquí, desde la forma en que se nombra, asume una relación de contrapoder “que se suma a la práctica científica figurada como el ejercicio quimérico de reivindicación histórica, desde la práctica performática del laboratorio abierto a la disputa sobre la verdad y la objetividad” (Quimera Rosa, 2017a)

Las posiciones de Špela Petrič respecto a la ciencia, también se caracterizaron por la confianza y, en menos momentos, por la desconfianza. Ella manifestó cómo encontraba en la ciencia el medio de la comprensión de las complejidades dispuestas en los procesos de intercognición entre organismos. Recordemos que una de las formas en que su trabajo posicionó la complejidad relacional fue a partir de lo que una disciplina como la Biología y las prácticas en el laboratorio, le permitían ‘ver’, en términos de reconocer como entidades o partes de la relación en interacción e intercognición biológica; una mirada que inevitablemente estaba

configurada por el acceso a las tecnologías disponibles en los laboratorios que le son accesibles. De este modo, su trabajo tipifica distintos niveles relacionales entre organismos, células y tejidos, etc. Y también, su trabajo defiende las concepciones homogeneizantes derivadas de interpretaciones de la ciencia que remiten, por ejemplo, a las definiciones de la concepción de ‘un tiempo profundo’ o geológico como marco de ‘La referencia temporal’. Esta posición es próxima a las de las reflexiones geológicas sobre la crisis global ambiental.

Por otra parte, es cierto que Petrič reconoce que, a partir de su relación con la objetivación, tanto el arte como la ciencia suelen caracterizarse como prácticas epistémicas antropocéntricas y eurocéntricas. A partir de estas limitantes, ella imagina la convergencia de ambas como el medio de una flexibilización para ‘buscar salidas’ a ese proceder relacional que, en lugar de ‘regresar’ al antropocentrismo resulte en ‘salidas postantropocéntricas’ (Petrič, 2020c).

Petrič también busca aminorar el peso humano de la relación con las plantas, buscando incidir críticamente en el orden jerarquizado Hombre-Naturaleza. Su apuesta recurre a una disolución de la diferencia de las partes cuando, por ejemplo, modifica el tipo de ‘entidades’ (células, tejidos, órganos, organismos) que están siendo enfrentadas. Como en Quimera Rosa, esta posición, me parece, deja intacta la revisión de los medios y las prácticas que hacen posible la producción de un proceso de jerarquización.

Los referentes teóricos a los que la artista remite su trabajo a manera de contextualización parten de los siguientes conceptos: Intercognición biosemiótica, Terrabiología y Fitocracia. Mientras la Fitocracia apunta a las revisiones críticas del cientificismo y de la empatía antropocéntricas, apuntando a establecer otra relación con las plantas; la Terrabiología recupera la multiplicidad de encuentros en niveles relacionales (a nivel celular, bioquímico, de tejido, órgano, organismo, comunidad, especie y biósfera) en el

contexto de un ‘tiempo profundo’; y la Biosemiótica, en el caso específico del performance de *Skotopoiesis*, enfatiza la valoración de las respuestas químicas y corporales de los organismos enfrentados como medio del reconocimiento del ‘otro’, es decir, son valorados como medios de la interpretación bioquímica intercognitiva.

Tanto Quimera Rosa como Špela Petrič muestran interés por las críticas de la colonialidad y lo hacen en el contexto de un reconocimiento de no saber exactamente cómo salir de esa colonialidad. Y esta es una actitud en la que tantas veces me reconozco. El tema está colocado, creo, en lo que decidimos hacer con esa inquietud.

A partir de lo que hemos abordado hasta aquí, se han podido reconocer algunas de las posiciones de las artistas, organizadas en términos de las formas de su problematización postantropocéntrica crítica de la relación Hombre/Naturaleza. Esto, lo hemos reconocido, siguiendo el ejercicio cartográfico propuesto, a partir de la responsabilidad asumida ante la problemática abordada, a partir de las resistencias posicionadas y a partir de las relaciones de poder, reconocidas en posiciones teóricamente orientadas y políticamente informadas, en los proyectos artísticos de investigación estudiados.

II. *Materialización de las posiciones en las imágenes*

- Modalidad tecnológica de la imagen: *Recursos de producción de la imagen, tecnologías de exhibición de la imagen*

Entre los recursos de producción de las imágenes que incidieron en el posicionamiento de los proyectos artísticos de investigación, *Trans*Plant / Implante de chip – Ritual de cambio*

de nombre por Quimera Rosa y *Confrontando la Otriedad Vegetal / Skotopoiesis* de Špela Petrič, el análisis reconoce lo descrito a continuación.

En ambos casos revisados, los recursos de producción de la narrativa visual se colocan fortaleciendo la propuesta de las piezas. En ambos casos, la función mimética que sitúa a las imágenes como ‘un registro de lo sucedido’ se hace presente y se posiciona, articulada a otros recursos visuales estilísticos que permiten reconocer la mirada que las producciones audiovisuales / visuales parecieran buscar producir y los medios visuales de la legitimación a los que se recurre.

En Petrič, por ejemplo, la representación del performance desde el registro se acotará a una modalidad fotográfica anclada a una presentación minimalista y altamente contrastada de la composición. Y como en la primera parte del video, en que Quimera Rosa recurre a la imagen como registro mimético de representación, en el momento de preparación del proceso e implante del chip, el recurso imaginado para la narración es la de la vuelta sobre la imagen, es decir, no se trata de recursos auditivos, por ejemplo. Esto confirma la primacía visual que se hace presente. En la segunda parte de la propuesta visual del video de Quimera Rosa, posicionada como el momento en que la relación del ‘devenir con’ la máquina constituye también el devenir con perras y plantas, la narrativa transita hacia otros recursos ensayísticos de montaje, que enfatizan este movimiento significativo. En esta segunda parte, como ya se revisó, sí se incorpora una narrativa paralela desde la voz en off, sumándose a la diversificación de una serie de imágenes que van desde fotografías a imágenes radiológicas, esquemáticas, anatómicas, hemerográficas y a la presentación de espacios visuales vacíos (fondos negros en la pantalla) que incorporan una narrativa textual paralela.

En ambas piezas se despliega una multiplicidad relacional que, en términos de las formas de la asociación visual en el análisis, hemos atendido como recursos argumentativos vinculados al empleo de asociaciones por identidad, analogía, contraste, transitividad y

yuxtaposición, en el contexto de los medios empleados respecto a las tecnologías de la exhibición y posicionamiento de la imagen.

En el caso de Quimera Rosa, se reconoció también la incorporación de varias estrategias de posicionamiento de sentido desde el empleo de tecnologías instauradas (en términos de una interpretación foucaultiana) con respecto a ciertos regímenes de verdad/poder institucionalizado. Esto lo identifiqué, por ejemplo, en prácticas como la recuperación de la imagen para presentar, desde su composición específica, un ejercicio de demostración en el matiz de un registro documental o ‘mimético’ del proceso de implante del chip, sumándose a la práctica pedagógica de orientar los sentidos del video desde la estructura capitular de sus segmentos numerados y vinculados a los procesos del implante. Estos títulos o ‘momentos del proceso’ parecieran caracterizar el proceder moderno/colonial respecto a la constitución epistémica de un objeto o lo que, en otros momentos de la tesis, he denominado la producción del espacio (‘abstracto’) de intervención que ahora encuentra su conjunción y consuma su intervención en el cuerpo de Kina. Los títulos del video son: “1 cuidados” [esta práctica no la interpreto como una práctica de la modernidad/colonial], “2 mapa”, “3 contacto”, “4 penetración”, “5 fluidos”, “6 post”, “7 ecosistema” y “8. Cuerpo escrito-leído”. Y aquí destaca lo que podría parecer paradójico al asociar a la modernidad con la serie de procesos de constitución identitaria que buscan superarse por las artistas y que, en el contexto del proceso de intervención corporal de la pieza, se organizan, sin embargo, a través de prácticas de la modernidad occidental, centrada en la exploración y ‘la toma’ del cuerpo desde el mapeo, el contacto y la penetración, prácticas que ahora están siendo situadas en los alcances de un proceso post-identitario y postantropocéntrico de relación.

En el caso de Špela Petrič, las estrategias de la narrativa visual empleada remitieron, como se refirió antes, a la disposición de las imágenes como un espacio que evoca el sentido de control, equilibrio y ‘autoridad’ desde la formas de sus composiciones, sus cortes claros, líneas rectas, simetrías, espacios negativos y altos contrastes de color, combinados con el empleo de fondos planos y profundos, ausentes de elementos ‘distractivos’, técnica que enfatiza así ‘las partes’ de la relación propuesta por la pieza, ‘partes’ representadas en la

imagen desde su referencia a la presencia del cuerpo de Petrič, de sus dimensiones, del berro y de la luz.

- Modalidad composicional de la imagen: *Recursos de construcción del espacio visual y formas de la perspectiva producida*

En esta línea del análisis se identificó, como se viene describiendo, una serie de otros recursos que inciden en las producciones de la mirada a partir de lo que las imágenes también nos cuentan de las piezas.

Por ejemplo, este reconocimiento de las líneas rectas en las fotografías de Petrič, incidiendo en los flujos de la simetría en la composición de la imagen en juego con la rigidez de las líneas que guían la mirada en las imágenes, evocando sensaciones de simplicidad, orden, control y medición (que seguro podrían identificarse de otras maneras), en mi interpretación se asocian (aunque no se limiten a esto) a una producción del espacio visual que resuena con prácticas epistémicas científicas de relación, de mirada y producción de sentido.

En el caso de Quimera Rosa, desde la composición se reconoce lo que pareciera un ánimo de generar intimidad en el proceso, desde la incorporación de los planos detalle y los primeros planos en la primera parte del video, alusiva a la preparación y el implante del chip en Kina. En estas tomas, pudimos reconocer de nuevo esa práctica que trató de minimizar la cantidad de elementos en la imagen para centrarse en lo que estaba siendo representado como los medios o ‘las partes’ que constituían la relación. Es decir, en las primeras tomas, el enfoque sólo está dedicado a situar la presencia de la mano de Kina (que está por ser intervenida), la mano que mide y prepara el cuerpo, y el chip. Desde estos elementos se evoca la puesta en relación Ser Humano (desde la figura de la mano de Kina) – Máquina (el chip); la segunda mano que se presenta en estas escenas pareciera evocar el lugar de ‘la intervención’ en ese

proceso. Y no me parece coincidencia aquí, que el referente al ‘Ser Humano’ y a ‘La intervención’ se represente con ‘la mano’.

En las formas de la perspectiva producida en el video, también destacan los códigos que intervinieron regulando la imagen desde los modos de filmación. De este modo, en la primera parte del video los planos semi-subjetivos y cenitales también se hicieron recurrentes, aportando a estas prácticas de producción de la mirada sobre los momentos – señalados por el video - como prácticas de cuidado, mapeo, contacto y penetración. El uso del color y el empleo de efectos en este sentido se entendió, en el análisis y entre otras cosas, como una práctica de actualización de la imagen que refirió a los primeros experimentos con ratas, intervenidas con dispositivos. En otras partes del video, el color también evocó el carácter médico, limpio o sanitizado del proceso como un medio relevante de la forma de la intervención. De nuevo, las alusiones a la medición y el control sólo destacan.

En el caso de las fotografías de Petrič sobre el *performance*, fueron los cambios en los empleos de angulación y producción de planos, los que remitieron a este esfuerzo por enfatizar el lugar del berro en la relación dispuesta, intentando posicionarlo fuera de una interpretación dicotómica jerárquica. Y aunque los planos detalle se dedicaron a volver sobre esta intención, también fue una constante la cantidad de veces en que la producción de la imagen se organizó desde planos medios o enteros, cuyas composiciones terminaban enfatizando más, sólo por dimensiones, efectos de color y de contraste, el cuerpo y la presencia de Petrič en la relación dispuesta.

Como se explicó con anterioridad, el empleo de color en las fotografías sugirió una acentuación de los negros del fondo en las imágenes, reiterando así, la alusión a la oscuridad, referida en el nombre de la pieza. Recordemos que la definición que da la artista con relación al nombre de la pieza, *Skotopoiesis*, es: ‘configurada por la oscuridad’. El ocultamiento del rostro de Petrič en algunas de las fotografías, a causa de la producción fotográfica de su silueta,

pareciera referir también al ánimo de la pieza por abandonar las elaboraciones antropocéntricas de la individualidad, donde el rostro ha sido un referente común asociado a la singularidad.

- Modalidad social de la imagen: *Discursividad de los efectos visuales empleados / códigos de montaje y figuraciones recurrentes (asociaciones)*

Como ya me he detenido bastante en detallar los códigos de montaje, las asociaciones dispuestas y la discursividad de los efectos visuales empleados como modos de socialización de la imagen en los últimos capítulos, por el momento sólo recupero las siguientes apreciaciones.

En el caso de la interpretación de la intercognición biosemiótica por Špela Petrič, las analogías discursivas remitieron a colocar a *la artista* como el objeto de la intercognición, a *la luz* como el signo, al *berro* como interpretante y a *la sombra sobre el berro* como la muestra de la intercognición biosemiótica. En las analogías visuales, sin embargo, esta valoración no me parece que se concrete o si quiera, que se evoque. Y aquí también tendríamos que valorar que no era Špela Petrič quien estaba produciendo la imagen, y con ello la mirada, sino que su propuesta estaba inmersa en las posibilidades de la evocación desde la práctica del performance. Sin embargo, las imágenes han constituido una parte importante del resto de ocasiones en las que ‘la mirada’ o ‘la propuesta’ de Skotopoiesis se presenta públicamente.

En el video de Quimera Rosa, las asociaciones por identidad, analogía, contraste, transitividad, acercamiento y yuxtaposición, se multiplicaron.

A partir del análisis de las *asociaciones por identidad* en el montaje, se pudo reconocer la actualización de una práctica alusiva al reconocimiento dispuesto a partir de un documento

escrito de identidad. Y aunque se ha tratado de una práctica post-identitaria del reconocimiento de Kina a partir de una aplicación informática, la práctica de reconocimiento regresa al valor del texto sobre la clasificación.

Las asociaciones por identidad en la segunda parte del video, relativa al momento posterior al implante, se posiciona, desde el montaje, como una experiencia equiparada y compartida entre Kina, entre perros y ratones intervenidos por implantes. En el proceso de esta equiparación reconozco la activación de un carácter *universal*, cuando la valoración de estos cuerpos diferenciados (no por su especie sino por sus opresiones), les pone en semejanza. La valoración de la máquina, transfiriendo datos del cuerpo de los organismos intervenidos con el implante a sistemas de información accesibles en otros dispositivos, anclada a la figura del medio que posibilita un acto de reconocimiento común, es justo la valoración que se universaliza aquí, cuando supone que sólo basta el acto de reconocimiento, por la máquina, para la equiparación del lugar que, en una relación antropocéntrica, ocupan seres humanos y animales. Es decir, esta posición apuesta por el valor del reconocimiento, que adjudica con el cambio en la forma de la clasificación de los cuerpos; sin embargo, el cambio en la clasificación no implica un cambio en las condiciones de opresión de las ratas o los perros inmersos en estos procesos de reclasificación. En esta referencia, el caso de perros y ratones sigue respondiendo a una voluntad humana antropocéntrica que les interviene y que, al hacerlo, valora la práctica como la de una equiparación de las condiciones, que no está sucediendo. El supuesto de la colectiva donde ‘devenir *cyborg* es, ante todo, devenir animal’, aunque se entiende en su referencia quimérica, pareciera también reivindicar, o ‘no ver’, esta dinámica colonial en activación. La desigualdad es obviada en la equiparación.

La colocación del cuerpo por su valor informático se reconoce también en la pieza, como una idea en proceso de socialización. Esta idea, en la pieza, recurre a narrativas biológicas y médicas de producción de sentido. Esta práctica la valoro como una vuelta al carácter cientificista, produciendo un efecto de legitimación en la narrativa.

En el contexto de la atención a las asociaciones de contraste pero también de acercamiento y yuxtaposición, destacó también la forma de la colectiva al referirse a la transición *cyborg* como un gesto que se abre con relación a las plantas. La admiración de las artistas por el silencio de las plantas y ‘el ánimo de una voluntad fotosintética’, se mostraron como parte de un esfuerzo post-antropocéntrico de reconocimiento que se supone modifica (al admirar) el lugar asignado a las plantas en el escalafón occidental de la jerarquía de los seres (donde se les asigna el último lugar). El seguimiento que Quimera Rosa presenta en *Trans*Plant* y en *Ritual de cambio de nombre* como la búsqueda de un descenso en la jerarquía de los seres, pareciera así, aunque sin desearlo y paralelamente, activar una figura lineal de la relación entre las partes implicadas en dicha jerarquía. Figuración que se reitera en el momento de posicionar una práctica posthumana postantropocéntrica y post-identitaria en términos de un ‘regreso’ a las plantas.

En el video también se posicionó el proceso de una práctica de gestación y nacimiento, relacionando el documento de identidad digital con el control de los datos y con el inicio en la intención de *devenir planta*. La escritura, la conectividad y el reconocimiento se reconocieron aquí como medios importantes del proceso de devenir con las plantas propuesto. El “TransPlante”, que consolida un devenir *cyborg* como el primer paso para generar parentesco con las plantas, es mediado por un proceso de lectura-escritura del cuerpo, que sólo es posible desde el reconocimiento de un cuerpo con un implante, leído por la aplicación. La prueba de este reconocimiento es la producción de un documento de identidad que, en este caso, se concreta facilitando un código escrito de reconocimiento.

Por otra parte, también fue particularmente relevante localizar cómo es que una práctica de visión fragmentada (la insistente atención visual a la mano con el implante, por ejemplo), fue valorada y presentada como la alusión que evoca el carácter ontológico y cultural de la asociación entre mano y especie, modificación de la mano - modificación de la especie. La

activación del empleo de la analogía de *la mano con el implante*, valorada en un sentido identitario y de ruptura identitaria con la especie, es lo que resulta intrigante. Y como lo preguntamos en otro momento del texto: ¿Cómo es, histórica y culturalmente posible, que la mano sea la figura que represente a “la humanidad” y a “la humanidad intervenida”? Y ¿cómo es que la hibridación y el devenir-con-otr*s (como plantas, animales y máquinas), se concreta en un acto de reconocimiento proveniente de una aplicación informática?

La recuperación de los espacios por intervenir, su demarcación y apropiación como formas de “*hacer mundo*”, por enunciarlo en el sentido de Mariana Paredes (2013), alude a mecanismos recurrentes en el proceder moderno/colonial de mantener una relación específica con el *espacio (abstracto)* y con el espacio que se asume en el ámbito de aquello que se vuelve nuevo o conocido. Esto supone que de manera previa a la asignación del nombre o a la tipificación de un territorio (simbólico y material) “conocido”, proceden prácticas coloniales de exploración, demarcación, ocupación, modificación y clasificación del territorio ocupado en proceso de categorización. Y creo que, manteniendo un diálogo con estos procesos, Quimera Rosa reconoce en el video el lugar del cuerpo como espacio de colonización, categorización, recategorización y posicionamiento, procesos también vinculados a la producción y politización de las identidades. Entonces, a través de su organización visual narrativa, pero también de la relación que establece con *la mano* como representante visual del cuerpo y como significado de la especie por intervenir, la propuesta de Quimera Rosa se coloca en términos de una demarcación dispuesta por los procesos de reconocimiento, ‘mapeo’ y contacto (escenas “2. *Mapa*” y “3. *Contacto*”), así como por la eventual apropiación (reiterativa) de las figuras de la penetración y la hibridación, como medio para *devenir-con-otr*s* (escenas “4. *Penetración*”, “5. *Fluidos*”, “6. *Post*”, “7. *Ecosistema*” y 8. *Cuerpo escrito-leído*” del video).

Entonces, así es como reconocemos prácticas de ruptura inmersas en prácticas de repetición de actitudes de la modernidad/colonialidad en la imaginación crítica abierta y en la materialización de sus posiciones. Y de esto, nuestro trabajo tampoco está exento.

De hecho, fue verdaderamente sugerente escuchar, leer y conocer las preguntas que tanto Kina y Ce de Quimera Rosa, como Špela Petrič, comparten respecto a sus preocupaciones y a las formas críticas en que están buscando dimensionar sus prácticas ante a los problemas derivados de concepciones postantropocéntricas. Las formas de sus aproximaciones poéticas, de comprometer sus cuerpos como medios de la elaboración, de politizar las tensiones en sus prácticas y de construir en colectivo, apunta a reivindicaciones que lejos están de pronunciarse como medios coloniales de relación. La potencia de sus preguntas no sólo se acota a lo que supone este texto, al contrario, escapa a este, a pesar de que les sujete. En este espacio concreto del texto, las apreciaciones descritas se sujetan al interés de este ejercicio de investigación, que dedica su tiempo a reconocer algunas de las tensiones inmersas en las formas de la imaginación crítica que, ‘tratando de escapar’ de la relacionalidad impuesta por la modernidad/colonialidad, ‘se tropieza’ o ‘se mantiene’ en la reproducción relacional de *esta forma*, de este tipo de prácticas.

A partir de lo que hemos abordado hasta aquí, en este apartado, se han podido situar prácticas de materialización de las posiciones en la imagen y desde la imagen, así como recursos empleados en la producción de documentos de registro sobre las obras que, finalmente inciden en los procesos de significación de estas piezas, de sus rupturas y de sus hábitos coloniales participando en la constitución de la memoria y en la configuración de procesos específicos de socialización. Asimismo, se han reconocido anclajes y referentes comunes en las formas de atribución del sentido con respecto a los imaginarios híbridos y quiméricos de la figuración, con respecto a las convergencias y con respecto a las concepciones que están siendo posicionadas en términos de *devenir con* alteridades afianzadas por la modernidad, en la figura de animales, plantas y máquinas.

III. Formas reconocidas de la problematización en las obras

- *Disputas sobre las relaciones con ‘lo vegetal’*

En el contexto de las relaciones con las plantas, en Quimera Rosa localizamos la intención que supuso que al *devenir con* ellas, apuntaban a una dirección contra-colonial que tratara de escapar de la práctica de la universalización y del reduccionismo dicotómico en favor del reconocimiento de ser-con-otr*s-no-humanos y, así, devenir ‘menos’ human*s.

En Implante de chip / Ritual de cambio de nombre, la primera pieza de Trans*Plant, se alude al tránsito y cambio de nombre a Kina, instaurado a partir del implante. Esta referencia remitió a la recuperación de ese nombre, a partir de la historia de explotación de una planta, el árbol de la Quina en Ecuador, Bolivia y Perú. Este referente fue recuperado por la colectiva como un esfuerzo que señaló críticamente los procesos de colonización de la planta y los saberes tradicionales de sanación a ella adjudicados, que fueron colonizados en algún momento por los mercados imperiales, que ahora se actualizan en el marco neoliberal, por el papel de las farmacéuticas occidentales y el aprovechamiento de las propiedades antipalúdicas de la planta.

Por otra parte, en el caso de Petrič y el performance *Skotopoiesis*, reconocemos cómo la propuesta buscó posicionar formas de disponer nuevos medios de la relacionalidad entre seres humanos y plantas. En este contexto, se situó el proceso de intercognición a nivel del organismo y de las relaciones dispuestas entre especies, seres humanos y plantas. Su referencia al significado del nombre del performance (“figurado por la oscuridad”) se organizó estableciendo una relación que equipara a Petrič con el berro desde el supuesto de una igualdad de condiciones dispuesta en la participación de ambos organismos en el proceso. Esta interacción, sin embargo, también pudo leerse en este trabajo desde otra apreciación de esa

práctica relacional, enfatizando la interpretación del berro sujeto a un proceso de domesticación, observación, medición, registro e intervención.

Ahora, en posiciones compartidas en entrevista, Petrič también manifestó cómo su interés artístico por las plantas surgió de las dificultades éticas que enfrentó con la recepción de sus proyectos de investigación artística vinculados a animales. Pensando que nadie discutiría éticamente la colocación de plantas en galerías, es dedicó a trabajar con ellas. Decisión que, eventualmente, derivó en una reflexión sobre las formas antropocéntricas de relación con las plantas, incluyendo las economías afectivas y ética vinculadas a estas formas de la relación y a los términos de la empatía. En esta disputa destaca el reconocimiento de Petrič por las formas específicas de la imaginación occidental con respecto a la noción de Naturaleza que, entre otras cosas, se caracterizó por utilizar a las plantas como *recurso* y como oposición a la concepción racional adjudicada a la definición de *ser humano*.

Las concepciones de *lo vegetal*, enmarcadas en las posiciones de la tradición filosófica occidental eurocéntrica y antropocéntrica, desde las reflexiones de la artista, han comprendido a las plantas desde una falta (adjudicada) de autonomía, individualización, identidad propia, originalidad y esencialidad. Estas posiciones se cruzaron con definiciones biológicas de las plantas como organismos, que al ser caracterizados sin un sistema nervioso, se valoraron como entes que no sienten el dolor de la forma en que este es experimentado por los seres humanos. Este argumento, en la historia occidental, se vinculó a su desplazamiento (Petrič, 2016b) como seres menos importantes. Y aquí, el tema de la inmovilidad asociado a las plantas y la movilidad asociada a seres humanos y animales también fue otro rasgo relevante, que Petrič posicionó de forma distinta en *Skotopoiesis*, al enfatizar la efectiva movilidad de las plantas hacia la luz.

Para Petrič la radicalidad de la *otredad vegetal* es la que permite establecer nuevas preguntas sobre la construcción antropocéntrica de la alteridad. Lo curioso aquí es la imposibilidad de las plantas para enunciar la alteridad a la que están sujetas. Y aunque este

comentario parezca absurdo, lo sostengo porque me parece curioso abordar la otredad radical antropocéntrica desde aquí y no desde las otras alteridades radicales de Occidente, situadas en las experiencias vividas de la herida colonial. Y con esto no intento desplazar la atención que amerita atender a la otredad radical de ‘animales’ y ‘plantas’, sólo es que creo que en este recuento no pueden obviarse los costos del despojo por ese modelo, vividos por tantas personas en diversas geografías, a las que el privilegio de ser valoradas como ‘humanidad’ no les ha sido siquiera posible.

En este sentido, regreso a la referencia que abordamos con relación al libro de Monica Gagliano, al que Petrič remite, titulado *Thus Spoke the Plant*. El gesto de desaparición de Gagliano en aquel libro, desde la forma en que se presenta a sí misma anulando su humanidad y el peso de su voz en la escritura donde deviene aquello que ‘la planta’ ha querido decir, toma el tono de una sustitución. Como se detalló antes, este momento es el momento en que las plantas se sustituyen por la escritura de Gagliano. Y esto sucede desde la práctica de la *interlocución*, que se presenta ahora en la imagen de una *colaboración*, de un *reconocimiento* y de una *anulación* de la otredad vegetal. Esta anulación, aún cuando se defiende en términos del reconocimiento de las plantas y de la apertura completa a esta alteridad, vuelve al posicionamiento de la figura humana comprendiendo, enunciando, explicando y defendiendo aquello que *la Otra/o/e desplazada/o/e* (aquí se trata de las plantas) tiene que decir.

Esta disolución del espacio resulta en la disolución de la diferencia entre las partes puestas en relación y con esto, activa la sustitución inmediata del *Otro* por el *Uno/Sí Mismo*. Esta práctica de Gagliano, además se cruza con los matices de otras prácticas como la del consumo del imaginario místico latinoamericano o el consumo de rituales de sanación tradicionales organizados en estos territorios, sumados al consumo de las concepciones holísticas de *mundo*, derivadas de estas experiencias, y al consumo de plantas que, como la ayahuasca, se encuentran justo en proceso de extinción en la Amazonía, como consecuencia de la explotación de dinámicas de turismo espiritual. Y, como lo dije antes, aunque estos rasgos

no agotan, tampoco, toda aquella relacionalidad que pudiera compartirse desde las formas de la vivencia particular de la ayahuasca en el cuerpo de Gagliano, la defensa de que su voz y su experiencia es la de ‘las plantas’, es sólo un gesto digno de problematización, no sólo por lo que representa en sí, sino por la forma en que, como sucede con Petrič y con Quimera Rosa, se trata de una práctica que resuena en el ámbito de la inspiración y la imaginación, posicionándose como una salida al peso antropocéntrico de relacionalidad.

Ahora es curiosa también la agrupación generalizada de tantos organismos distintos, como nos dice Petrič, organizados bajo las categorías de “plantas” o de “animales”. Sin embargo, el proceso que en Petrič, Gagliano, Kina y Ce se abre de forma genuina, procurando dinámicas de cuidado, verdaderamente preocupadas/*s por el destino de plantas y de animales en dinámicas de invisibilización y despojo, desafortunadamente son múltiples los momentos en que la preocupación toma un curso colonial que reproduce lo que combate, como este texto.

Y aquí recuerdo tantas otras maneras de abordar, desde los cuidados, otras discusiones y otras formas para incidir en esas economías del despojo y en esas economías afectivas de la atención sobre la vida, que luego creo que – entre tanto que falta – no es que falte la imaginación, sino que falta, también, cuestionar los anclajes de nuestra imaginación y escuchar, escuchar, escuchar. Pensar con todas esas otras experiencias que, sobrellevando el despojo, lo nombran, y lo hacen multiplicando las formas de comunicar, de colectivizar, de movilizar aquello que provoca el compromiso por relacionarnos distinto.

Se vienen a mi mente estos sonidos del poema de Humberto Ak’abal, maya k’iche, evocando los cantos de los pájaros. Frente a las figuras homogeneizantes que evocan la presencia de seres invisibilizados, en prácticas de la imaginación referidas a generalizaciones, como: ‘los animales’ o ‘las aves’, Ak’abal abre la diferencia desde otra forma, tan distinta, de

hacerles presentes. El poema puede escucharse aquí:
https://www.youtube.com/watch?v=bt_D4TATj2s

- *Disputas sobre las relaciones con ‘animales’*⁷⁶

La objetivación de animales para fines científicos y de exploración fue recurrente en los referentes de las obras. En el caso de Petrič esta referencia se hizo presente desde la narración de prácticas biológicas y artísticas de experimentación con ratas, prácticas que se cruzaron con la intervención académica de Monica Gagliano estudiando a un grupo de peces y con las referencias de Quimera Rosa, a perros intervenidos por implantes y a Héctor, ‘la primera rata *cyborg*’.

La producción del *Otro* como objeto de estudio y sacrificio, es aquí la relación activada desde la tradición científica occidental que se reproduce en estos casos. Y aunque las relaciones jerarquizadas con animales suelen discutirse, en los casos de Petrič y Gagliano, como una complejidad que éticamente pesa, motivando la modificación de sus prácticas, que ahora se orientan al trabajo con plantas, este giro no logra concretarse en la producción de una relación distinta, no objetivante, con plantas o animales. Se trata de la producción del dato a costa del sacrificio, donde el dato se enmarca en prácticas ligadas a la legitimación de saberes producidos a costa de la alteridad, producida por mecanismos epistémico-coloniales de valoración.

Como ya se narró en el capítulo de Quimera Rosa, son los matices de las historias dispuestas con los animales sujetos al sacrificio las que tienen que contarse, de otra manera,

⁷⁶ La violencia contra perros, ratas y peces, es la que en este apartado remite a las referencias “al animal”. El término ‘animal’ también se ha manejado desde esta generalización a lo largo de la tesis, por la referencia de Braidotti a la noción de ‘devenir animal’ en Deleuze & Guattari y la influencia de Quimera Rosa a partir de estas propuestas, aunque en la colectiva la connotación específica no será ‘devenir animal’, sino ‘devenir planta’ y ‘devenir perra’.

las impresiones naturalizadas al respecto no se modifican. Utilizar el término ‘animales’ para referir a la cantidad de formas en que se han materializado las prácticas del sacrificio, unifica y borra la multiplicidad de historias que han vivido el efecto de la idea del ‘progreso cientificista’ a partir del despojo. Y esto, sin aludir todavía, a la cantidad de vidas tocadas desde lógicas de bestialización, que soportaron y soportan la imposición colonial. Imaginar que todos los matices de esas historias no impregnan las relaciones modernas y neoliberales de la vinculación con ‘la naturaleza’, que no impregnan las producciones de saber objetivante, ignorar eso, es solo reproducir la violencia.

Ahora, esta valoración que comparto a partir de las referencias de las obras o las posiciones de las/l*s artistas a ‘animales’ no es la misma que en Quimera Rosa, por ejemplo, se presenta como ‘el posicionamiento’ que trata de presentarse en el video. El posicionamiento que, literalmente se defiende en este caso, es el deseo de devenir con los perros y, concretamente, de ‘devenir perra’. Una vez más, este deseo parece concretarse desde el reconocimiento facilitado por la aplicación NFC por el implante del chip en Kina y en los perros con el chip, que conoce y nombra.

- *Disputas sobre las relaciones con las máquinas*

Reconozco en ambas artistas una ‘configuración de la mirada’ o de la configuración de sentidos sobre la relacionalidad derivada de la mediación tecnológica con la que conviven, en el sentido del acceso a equipos informáticos y a equipos de laboratorio, cuyo acceso permite la ‘producción de mundo’ en campos significativos particulares. Si nos detenemos, solo en regresar a emplear la figura de ‘la mirada’ para describir todo aquello que Petrič puede ver o experimentar desde un microscopio, por ejemplo, o desde cualquier otro equipo con tecnologías de difícil acceso o con funciones que posibiliten nuevos medios para representar conceptualmente a la vida, a sus tejidos, sus organismos, sus fluidos; si contemplamos esto, es fácil imaginar cómo la forma de la concepción de las relaciones se puede modificar en comparación al acto de ‘ver’ sin ninguna mediación tecnológica. Y a esto, claro que se suma

la cantidad de información y de discursos interiorizados – en términos históricos, culturales, de clase, de género, de racismo, etnocentrismo, heteronormatividad, punto de vista, etc. – que inciden en la producción de cada mirada. El gesto de universalizar esa mirada tecnificada, biologicista, científicista y europea de la reflexión como medio de la transición hacia formas de la relación con animales y plantas, como formas que se imaginan lejos de dinámicas antropocéntricas o coloniales de relación, es uno de los problemas más preocupantes de estas formas de posicionamiento.

La particularidad de estas respuestas críticas al antropocentrismo de la modernidad desde la figura de la quimera tecnocientífica como medio de la empatía necesaria para resarcir la crisis global antropocéntrica es un elemento que no podemos pasar por alto, debido a los términos coloniales que el proceder de una salida científicista sigue teniendo en el marco de las producciones de saber legitimadas con respecto al acontecimiento y a las disputas por el sentido.

La problematización postantropocéntrica inmersa en una imaginación eurocéntrica que proponga la disolución de los binarios como medio de las resoluciones, no necesariamente implica una salida, si las prácticas de universalización y jerarquización se sostienen y se renuevan, en nuevos términos.

Las prácticas científicas tradicionales de explorar, observar, describir, medir, intervenir, cuantificar los datos, tipificar los comportamientos y narrar los resultados, alude a una relación que no evita del todo la práctica moderna occidental de defender la dicotomía de un sujeto opuesto a un objeto, dinámica que se produce como saber, al objetivarlo. Y en los términos de una concepción científicista, como lo dijimos antes, esta práctica puede suceder en cualquier escala analítica en la que se imagine el abordaje del encuentro entre las partes que se valoran como oposicionales. Y esto implica que el problema antropocéntrico, incluso con el abordaje de múltiples escalas analíticas, podría seguirse implementando si los medios de su racionalidad permanecen sin ser cuestionados.

- *El cuerpo y la imagen como medio*

En ambas obras artísticas estudiadas, encontramos también el posicionamiento de la imagen y del cuerpo como medio. La mirada fragmentada del cuerpo (desde la atención de Quimera Rosa a la mano, desde la atención de Petrič a las células del cuerpo, a sus tejidos u órganos) producida como una imagen, coincide, paradójicamente, con la analogía constante que asocia sus fragmentos a una práctica de universalización.

Lo anterior se ejemplifica no sólo en *Skotopoiesis* sino en otra de las intervenciones de Petrič, vinculada también al proyecto: *Confrontando la Otredad Vegetal*. En *Strange Encounters*, Petrič organiza el encuentro de un ser humano y una planta in vitro, en el laboratorio. Esta práctica supone, como en el caso de Quimera Rosa, una asociación importante porque refiere a la descomposición de la figura unitaria del cuerpo humano. La representación del cuerpo humano en esta pieza no sólo remite a la figuración de las especies en disputa, sino a la forma en que su representación (la representación de ‘ser humano’) es acotada, en esta ocasión, no a una mano, sino a células en cultivo. Esta alusión es la que en el discurso de la obra se coloca como anclaje o como referente de la relación directa con las plantas.

La imagen del cuerpo que es presentada, en las propuestas de Quimera Rosa y de Špela Petrič, coloca el carácter penetrable de su materialización.

Y como lo discutíamos en los diálogos de las revisiones sobre la tesis, incluso en Petrič, la apuesta por la intercognición al enfrentar a seres humanos y plantas, desde los referentes a su cuerpo y al berro en el performance, remiten a la prioridad de la cognición sobre la corporalidad; es decir, se activa el proceso dicotómico cartesiano, cuerpo-mente, que jerarquiza el lugar de la cognición. Y aunque Petrič procure evitar este gesto desde el

posicionamiento de la intercognición como un proceso bioquímico y biosemiótico de relación, que en todo caso apuntaría a la materialidad de su encuentro, la estructura que organiza dicha concepción no sólo remite al término ‘cognitivo’ (sobrevalorado en la modernidad con connotaciones tan específicas) al estar frente al ‘Otro’, sino que supone la reproducción de una concepción biologicista (moderna) del encuentro en el contexto de una epistemología eurocéntrica que da prioridad a la mirada: El performance sólo hace posible su posición desde el empleo de la imagen como medio de la relación. Es decir, si en el performance no se incluyera la proyección sobre la pantalla del fondo con la grabación en vivo del berro en crecimiento/movimiento o la imagen de la sombra del cuerpo de Petrič sobre el berro, sin estas imágenes, la pieza no concretaría su sentido, en los términos defendidos por la artista. En ambos casos, la imagen (como el cuerpo), se colocan como el medio de la muestra o de la evidencia de la interacción. Y esto desde luego, reitera una valoración científicista de la imagen.

El cuerpo como medio de la hibridación y del ‘devenir con’ otr*s también se registra en Quimera Rosa. Esto se localiza cuando el cuerpo se presenta como una interfaz de la relacionalidad entre máquinas, humanas, plantas y animales, posición a la que se suma el cuerpo estando sujeto a procesos de reconocimiento, de denominación y de control por su denominación, así como al cuerpo estando asociado al objeto de la intervención, a la clasificación y a la asociación a una adscripción identitaria definida. Y debido a que la colectiva reconoce cómo es que los sistemas de representación visual y audiovisual, como el dibujo, la fotografía, la animación o el video, han incidido históricamente en constituir sistemas científicos de verificación, modelando a disciplinas como la Biología, puede suponerse que el empleo de estos recursos en el video vinculado a su pieza, remite a la valoración o, al menos al juego, de colocar la imagen en el centro de estas disputas con respecto a la legitimidad y la representación, una tarea que ellos⁷⁷ nombran como la invitación a preguntarnos por los sistemas de traducción y verificación.

⁷⁷ A lo largo de este trabajo me he referido a Kina y Ce como ellas, sin embargo, la experiencia Trans de Kina, creo que no necesariamente implicó un tránsito hacia ‘devenir mujer’, sino más bien, un interés por ‘devenir planta’. Nombrar a Kina como ella, a lo largo de este escrito, me parece que ha sido un error en el empleo del pronombre, situación que, en estas últimas páginas, sólo he intentado corregir desde los términos: ‘elles’ u ‘otr*s’.

Consideraciones generales del estudio

Este estudio surge de la contradicción. Si las propuestas revisadas hasta el momento han buscado desaparecer la dicotomía naturaleza/cultura, como un trabajo crítico contra el proceder antropocéntrico de la modernidad, el recorrido ha compartido cómo se complejiza – incluso en el quehacer de este trabajo –, mantener una relación decolonial congruente en las formas de imaginación de la crítica. Como lo abordamos con las artistas, pareciera que el proceder postantropocéntrico se atorara en el proceder antropocéntrico y, desde luego que, desde ahí, se instala la incomodidad. Una incomodidad que decidimos sostener como medio honesto del sentido de la reflexión.

La definición del ‘espacio’ que en este trabajo constituyo como el motivo de la reflexión, se sujetó a una práctica metodológica de observar, describir, clasificar y tipificar. Es decir, esta forma del proceso de investigación activó un modo de proceder que, aunque me pese decirlo, incide en reproducir los medios de la matriz colonial de saber. Esto, se ha sumado, a una práctica que, aunque intentó ser otra cosa, sin decidir con suficiente conciencia las implicaciones eurocéntricas de su hacer, se ha resuelto en la elaboración de casi 300 cuartillas (hasta aquí) dedicadas a seguir pensando qué es lo que Europa tiene que decir; cuartillas que han implicado una extensa revisión y documentación articulada en otro idioma, en inglés. Un recurso que, desde luego, ha incidido en las limitantes y las posibilidades de la imaginación de lo que aquí se comparte, desde el privilegio que tengo, no sólo de estar estudiando un posgrado sino de conocer ese otro idioma, que me es ajeno, y con el cual estas problematizaciones globales se están abordando. Ahora, también es cierto que quise evitar sujetar a los medios coloniales de la investigación, a grupos organizados, colectivos o movilizaciones con posiciones críticas emergentes respecto a ‘las crisis’ que globalmente se mantienen con múltiples formas de precarización de la vida. Es cierto que estaba consciente de que son las posiciones que es necesario conocer, reconocer, nombrar y con las que sigue siendo necesario pensar; pero no quise ‘hablar sobre ellas’, más bien, he querido tejer con ellas, a pesar de

resolverme en este texto impregnado de colonialidad. Y sobre todo es que no quise hacerlo, que no quise abordar esas posiciones, desde un medio cientificista de relación con estas propuestas. Entonces, me quedé con esa dificultad, con la de las implicaciones de situar otra discusión eurocéntrica entre las producciones de la Academia.

Y como las posiciones críticas que mantengo han procurado instalarse en la incomodidad de estas contradicciones, no fue extraño que las tensiones se filtraran en la disposición narrativa de las ideas derivadas del proyecto, ideas que constantemente estuvieron inmersas en estas dinámicas de tensión.

Y otra tensión importante de este trabajo remite al hecho de haber puesto en diálogo perspectivas epistémicas y críticas diferenciadas, con respecto a los modos de pensar las formas en las que el poder se instala.

En el contexto de las discusiones derivadas de las concepciones de poder en Foucault, Deleuze & Guattari, Haraway y Braidotti, las concepciones del poder buscan, entre muchas otras cosas más, revisar las implicaciones de la modernidad en los procesos de subjetivación, situar la imaginación crítica a partir de la noción de *devenir* y cuestionar las dicotomías antropocéntricas. Al menos en el caso de Haraway y de Braidotti, la apuesta se orientaba a la crítica de la lógica de la alteridad producida por el pensamiento binario y la metafísica de la sustancia. Este grupo de discusiones resonaron en algunas de las posiciones de Quimera Rosa y de Špela Petrič. Estas son discusiones con las que estoy familiarizada por los antecedentes de mi formación en Filosofía y por decisiones autodidactas de seguir leyendo a estas y estos pensadores. De este grupo, a quien más le he dedicado horas de lectura, por afinidad, es a Michel Foucault.

Por otra parte, desde mi formación colectiva y autodidacta, la afinidad me ha inclinado hacia las reflexiones críticas decoloniales, que se filtran en las aproximaciones que producen este trabajo. Respecto al poder, me parece que las apuestas decoloniales han dedicado la

atención de su ejercicio crítico a las producciones de la alteridad y la diferencia, articuladas desde la vivencia de la colonización eurocéntrica, como una vivencia de la alteridad que sostiene la lucha contra el proceder universalizante de Occidente para organizar el resto de los ‘sentidos de mundo’.

Aunque el posicionamiento ético y político personal coincida con la propuesta de colectivizar el quehacer y la práctica reflexiva, desafortunadamente este trabajo ha resultado de una práctica que reitera un ejercicio de individualismo metodológico. Y las decisiones que han incidido en la reproducción de esta práctica, han sido más condicionadas por el contexto y las posibilidades materiales de su realización, que por un tema de convicciones epistémicas o políticas.

Así como cuestiono los mecanismos de la producción de la alteridad, cuando Quimera Rosa imagina los espacios distintos o seres distintos que son puestos en hibridación, así el proceder de este trabajo cuestiona a su vez, sus propios mecanismos de producción de la alteridad. Relacionalidad, que sin duda, se abre cuando los anclajes metodológicos que hacen posibles esta investigación, se ven también interrogados por la reflexión crítica que Quimera Rosa extiende al discurso cientificista e individualista del que en este momento, el presente trabajo forma parte.

Entre estas y otras perspectivas encontradas respecto a las reflexiones sobre el poder, la modernidad, sus críticas y las producciones de la alteridad, el escrito de tesis ha encontrado tensiones constitutivas e incomodidades que se quedaron abiertas y que he resuelto en el ánimo de aceptarlas como otra oportunidad situada para pensar las dinámicas de poder que desde aquí se reconocen.

CONTRAPUNTEO

Presentación

En el ánimo de movilizar la constitución del espacio hasta aquí construido en el texto, el siguiente apartado comparte dos ejercicios, agrupados con el nombre de *Contrapunteo*.

Esta práctica, que incorporo, no sólo me ha permitido compartir con mayor apertura una serie de inquietudes respecto a los temas abordados por las discusiones de la tesis, sino que también honra el lugar de las contradicciones en este proceso, la multiplicidad de formas de imaginar las problematizaciones por este evocadas y remite, sin hacer justicia digna suficiente, a la deuda que tenemos con pensar con reflexiones latinoamericanas, locales, fronterizas y próximas. Estas reflexiones son parte del bagaje que también ha incidido en la constitución de ‘mi mirada’ pero, sobre todo, de mi disposición afectiva hacia la práctica crítica de vinculación con el proyecto. Se trata de reflexiones a las que todavía les sigo debiendo, desde un trabajo de recuperación y construcción distinto.

La intención parte de que me parece sorprendente que, en las discusiones que articulan este texto, sean decenas de pensadoras y pensadores nordatlánticos los que habiten estas páginas. Me pesa aceptarlo, cuando vemos que la referencia geopolítica es así. Y aunque, como lo compartí antes, también estaba el rasgo inicial de no querer organizar un trabajo de investigación *sobre* grupos desplazados porque ya pensaba que la producción académica objetivante tradicional incidía en los procesos de colonialidad de estos grupos, dirigí entonces mi atención a procesos europeos de imaginación, que ahora se dedicaban a pensar salidas a la crisis global desde la modificación de las relaciones con la naturaleza. En ese entonces creí que este giro podía aportar a revisar críticamente las formas de esa imaginación. Por las particularidades del proceso propio de imaginación y la serie de circunstancias que intervinieron en los procesos de comunicación de la propuesta y escritura, esta disposición inicial terminó reproduciendo, sin desearlo, dinámicas coloniales de imaginación; no sólo por la organización escrita de una tesis que sigue el quehacer académico de producción discursiva,

sino por las propias decisiones que con poco análisis se filtraron como prácticas reiterativas coloniales. Un ejemplo de esto fue la forma en la que, en momentos, cedí a la imaginación generalizada y naturalizada de la otredad, que adjudiqué a las obras artísticas y las personas implicadas en su producción, esto, a partir de la referencia geopolítica con la que valoré ‘el espacio’ de su residencia y sus privilegios. Otro ejemplo, alude a las formas en que, también en algunos momentos, adjudiqué esta otredad a quienes me acompañaban académicamente. Al hacerlo, después reconocí que cometía el error de colocar en la práctica de compañeras y compañeros, el sistema estructurado de una serie de relaciones que se articulan con el peso de una tradición de más de quinientos años de legitimación, donde ellas y ellos eran también quienes, conmigo, sobrevivían a esta imposición de las formas de la relación, buscando cada vez más modos de nombrar, desde su trabajo, las formas de las violencias, de la precariedad, del estigma, de las luchas, de la sensibilidad, la imaginación y la creatividad.

Las impresiones que aquí comparto sólo responden al interés de situar con vulnerabilidad y honestidad, las formas relacionales del proceso vivido de la práctica académica de imaginar, indagar, escribir, relacionar y estar relacionada, prácticas que se suman a los ejercicios tradicionales del hacer, a los que ya he aludido tantas veces en este escrito (observar, explorar, medir, tipificar, intervenir, narrar). Estas palabras se abren para aportar a situar otra gama de matices respecto a las preguntas que organizaron este texto de tesis, respecto a su contexto de producción, y a su carácter histórico y social.

Ahora, en el caso de las creadoras de los trabajos artísticos revisados, la distancia era más presente y el tránsito de la alteridad a la identificación o la afinidad fue más complicado, sobre todo cuando no había analizado hasta qué punto las prácticas coloniales que reconocía llegué a asociarlas, – en momentos y equivocadamente – de forma esencialista a sus propuestas. Y a veces es complicado abandonar el supuesto que esencializa. Entonces, entre los matices de esta relación también está que, aun cuando sujeté y reduje, violentamente, su imaginación a la de mi imaginación crítica, no puedo negar que también me encontré interpelada en muchas de sus preguntas. Las formas de las problematizaciones vinculadas a las

formas en que se estaban produciendo esas alteridades (momentáneas o no, unas más sostenidas que otras), incidieron en las inquietudes que se filtraron en las reflexiones del texto.

Entonces, ante la responsabilidad que también tengo en esta producción de alteridades y en el gesto de una reparación de lo que en esto hay de violencia epistémica, en términos de la reducción del Otro y de su obra a ‘mis’ formas (inevitablemente socializadas) de su representación, es que me pareció tan necesario construir este apartado de *Contrapunteos*.

Decidí incluir, en el primer ejercicio de esta sección, algunos fragmentos de las transcripciones de las notas personales de audio, que formaron parte del proceso de investigación desde el archivo ‘autoetnográfico’ elaborado. Por distintos motivos, que no deseo compartir por el momento – aunque sé que ayudarían a situar mi contexto sociohistórico específico – decidí eliminar de las transcripciones todas las referencias al lugar del cuerpo inmerso en los procesos de investigación y escritura, así como las referencias alusivas a una serie de eventos personales significativos que incidieron en las decisiones que organizan la tesis. Las que aquí comparto, son notas que permiten facilitar con mejores matices, la ‘fluidez’ y ‘la falta de fluidez’ de las posiciones en la reflexión, así como la amplia cantidad de contradicciones y tensiones que me habitaron en el proceso de imaginación de la tesis. Este es un proceso que busca ser honesto en su decir, y que espero que aporte a situar la relacionalidad que atraviesa el texto y sus posiciones, complejizando los alcances de la colonialidad. El orden de las discusiones aquí cede al orden de las impresiones en los registros.

En el segundo ejercicio del apartado coloco, deteniéndome poco, algunas reflexiones de otras pensadoras y pensadores que se han dedicado a reflexionar críticamente la colonialidad. Sus reflexiones permiten retar las propias posiciones asumidas en este texto y las posiciones de los trabajos artísticos que se han implicado en el análisis, mientras invitan a pensar con otras preguntas los diálogos recuperados en las problematizaciones abiertas.

La escritura deja de intentar responder a una expectativa académica del decir o de los límites del referir. Después de prestar casi trescientas cuartillas a ese modo discursivo, quise permitir, sólo un poco – porque sé que no es el lugar – ‘otro modo’ de colocación las voces. Es cierto que aquí, ‘juego’ con la figura de las citas y su extensión, pero me pareció pertinente que esa cuestión quedara abierta cuando regalé semejante cantidad de espacio a valoraciones eurocentradas. Y aunque reconozco la enorme dificultad de las múltiples condiciones que me atravesaron produciendo este texto, la justificación de querer enfrentar reflexiones eurocéntricas con valoraciones de la crisis global y de concepciones europeas de la naturaleza, críticas a esas posiciones, no sé si se sostiene, porque no sé si alcancé a lograrla, en términos de lo que imaginaba. Entonces, para fortalecer este esfuerzo y desde esa deuda y este ánimo inicial de la confrontación y la instalación en tensiones e incomodidades que permiten abordar las multiplicidades en las que las dinámicas de poder de la modernidad/colonialidad se instauran, en la segunda parte de esta sección recupero palabras e interrogantes de pensadoras y pensadores críticos de la colonialidad. Propuestas del análisis que sumo, sólo a manera de notas y de evocaciones, con breves intuiciones que emergen de esa escucha y en términos de las problematizaciones generales de este proyecto. No me detengo a hacer una apropiación narrativa del sentido de las palabras que cito porque el interés es el de practicar la evocación. Se trata de dejar abierto el proceso de significación de estas otras propuestas relacionales. La idea es que este cierre del texto sea también una apertura para diversificar las formas y los recursos para problematizar las dimensiones de lo que se disputa como *La Crisis global*.

Notas del proceso de investigación

Ejercicio 1. Notas del proceso de investigación

11 de enero de 2022

“Con la entrega de esta versión del texto, me di cuenta de que tengo capítulos que no están completamente trabajados, en términos de la edición. En gran parte de lo que entregué incluí mis notas, mis ideas sobre lo que iba revisando, pero me faltó tiempo, porque lo que escribí lo escribí pensando en que desconfío del lenguaje. Y entonces quise plantear las discusiones de otra forma más creativa que, de alguna manera, ‘visibilizaran’ mi incomodidad con la forma tradicional de confiar en el lenguaje. Una forma que suele insistir en adjudicar al lenguaje un carácter representacional o transparente de aquello que pone en juego, en términos del sentido. Entonces, eso me conflictuaba.

Lo resolví, en esa versión, pensándolo como si la edición del texto se tratara de la edición de una película. Y sí, seguro que en esto incide mi gusto por las formas en que la fotografía y el cine evocan sensaciones y cuentan historias, o las formas tan impregnadas de relacionarnos con las imágenes en estos días. En otros momentos, imaginé la edición en la forma de un *collage*, me decía: ‘Piénsalo en la imagen, en la fuerza de la imagen que tiene un *collage*. ¿Cuál es su potencia discursiva?’ Y pensé en que este tipo de figuraciones sobre las imágenes que el texto producía se ajustaba al trabajo académico (forzándolo un poco, desde luego), porque al final, en la edición del texto, en escritos de Ciencias Sociales, de Antropología o de Estudios Culturales, son imágenes textuales las que se posicionan, son espacios o ambientes discursivos los que se construyen. Y entonces me dije: ‘Está bien, vamos a hablar de este modo de producir el texto desde la forma en que lo hacemos, desde la forma en que organizamos la escritura para atender ‘al Otro’ que la investigación objetiva’. Pensé en que, para evidenciar ese proceso desde el proceso, era necesario, primero, producir una sensación de desconocimiento ante esa forma académica de proceder en quien me leyera. Se trataba de eliminar el elemento familiar que implicaba la costumbre de escribir empleando a las citas como el recurso. Saturando la cantidad de las citas, procuraba provocar el reconocimiento del autoritarismo académico que cortaba, pegaba, editaba y también desdibujaba mi voz, posicionándose, paradójicamente, como un ejercicio dialógico de elaboración.

Y es cierto que algo que no estaba en el trabajo, era el carácter dialógico. Y aquí no me refiero a entender lo dialógico en términos de la construcción de un amplio estado del arte o de una serie de teorizaciones sobre aquello que estaba siendo problematizado en el escrito, sino a la escasez de lo dialógico en la falta de las conversaciones, la falta de la colectivización de lo imaginado con otras, otros y otras. Y esta, entre otras, sí es mi responsabilidad. No sólo es el peso del encierro por la pandemia,

es la forma en que después de lo que me pasó, he evitado compartirme desde un lugar con confianza, defendiendo plenamente el lugar de enunciación. Pero pues todo esto se me juntó.

Esa idea, que en su momento me pareció buena para organizar el texto así, figuró acomodarlo en bloques: idealizaba tener una sección que provocara el hartazgo ante el texto, diciendo: ‘Ella está citando de más, ¿dónde está ella?’ Luego quería acomodar otra sección donde me dedicara a la descripción de ‘ese otro imaginado’, de ese ‘fenómeno cultural’ en definición; utilizando y saturando también, ese recurso tan antropológico de la etnografía como producción de la alteridad. Y después, quería incluir un apartado más donde mi voz pudiera abrirse con libertad, recuperando las preguntas que emergían de ese ‘encuentro’ con el Otro. Quería tener esos momentos en el escrito. Y pues empecé a escribir así. Y no es que las discusiones teóricas con sus citas no fueran sugerentes, había un hilo que las tejía, lento y con detalle, pero la estrategia no fue buena. Y no lo fue porque era muy extensa y porque quienes me leen están hundidas/os en trabajo y en el encierro también. Y el texto no estaba suficientemente procesado y con poco tiempo para seguir esa cantidad de intuiciones que voy disponiendo tan lento en la escritura, pues no funciona. El tiempo no coincide... Pero es que le he dedicado 10, 12, 15 horas a estar aquí, diariamente, en este texto, con estas ideas... No era la estrategia.

Y, además, como que los textos me envuelven en una cantidad enorme de textos en inglés. ¿Qué hago volteando para allá? ¿Qué hago pensando lo que dicen allá? Lo raro es que pienso que así lo pienso, que ya no somos nosotras sólo el objeto de su mirada, que nosotras también los estamos viendo. Y lo curioso aquí es hasta dónde caigo otra vez en esa producción arbitraria, esencialista, asociativa y cerrada, que le pone nueva cara, rostro y palabras a la producción de la alteridad que ya traía desde antes.

Pues bueno, eso... Y que me faltan las ideas de mujeres. Y me faltan reflexiones desde otros lados para seguirlo pensando, para que las ideas se muevan, para contrapuntarlo. Me di cuenta de eso.

Entonces, me genera incomodidad este proceder colonial que estoy reproduciendo y que, en esta parte, sólo depende de mí, aún cuando trate de mantener el ejercicio crítico y la reflexividad metodológica y situada, a lo largo del texto. A veces siento que esto sólo se vuelve otro trabajo ‘blanco’. No sé cómo podría recuperar ese análisis del modo de producción relacional eurocéntrico con respecto a la naturaleza. Mentira. Sí sé cómo. Habiendo tantas herramientas teóricas elaboradas desde el trabajo intelectual de tantas y tantos, ¿por qué estoy regresando a los mismos espacios de producción discursiva eurocentrada para pensar el eurocentrismo? Filosofía y Antropología, pesan aquí... Me calma, al menos, que traigo aquí también la crítica colonial, latente, y en el texto, como que de repente, no la suelto, no la suelto, no la suelto; estoy buscando cómo seguirla pensando.

Ya no me dio tiempo. En esta versión sólo avancé, avancé, avancé, pero ya no alcancé a abordar la parte que describe propiamente los proyectos artísticos. Entonces, creo que todavía puedo

balancearlo, pero me sigue haciendo falta una intervención más clara de mi voz. Sé que quería generar ese efecto, pero no sé si también está triste que no esté mi voz, cuando van tantas páginas. ¿Qué no se supone que ya lo estamos haciendo diferente, que luchamos por lo contrario? Y luego me digo: ‘Es que sí está mi voz. Yo soy la que ha cortado, la que ha pegado, la que estoy tejiendo esto con estampas que parece que no tienen nada que ver, pero sí están relacionadas. Estoy encontrando una relación que es constante, que es constante en múltiples ejemplos, en múltiples lugares.’ Y entonces me digo que es una manera interesante de pensarlo, eso que estoy haciendo, pero en el fondo sé que no es suficiente. Otras veces sólo me llenan unas ganas desbordadas de decir y de unir y de tejer y de preguntar, aunque eso canse y aunque el texto se vuelva enorme. Son las ganas.

Escribí capítulos como de 80 hojas, tenía tres capítulos de 80 hojas. Y la frustración es que, este último capítulo, que me implicó tanto trabajo, tanta espalda, tantos ojos, mis manos, estaba constituido por tres secciones y la petición era que se volviera uno y después que dejara de ser de 80 cuartillas. Ya tengo más de 300 hojas, que he organizado sólo en este año, pero ha estado muy pesado. A veces, con el cansancio, no sé si vale la pena tanto esfuerzo. Sólo estos meses... septiembre, octubre, noviembre, en tres meses y medio me aventé siete versiones de capítulos, distintas. Y en los primeros quince días de diciembre, organicé otro capítulo de 80 cuartillas. Entregué el 17 de diciembre, descansé en navidad y el 30 me dio, nos dio, COVID a tod*s en casa.

Con estas entregas, me volví a sentir frustrada, al enfrentar ese embudo institucional de la imaginación con respecto a la forma de un decir que valga el sentido. Y lo entiendo, es la Academia y la forma en que se reproduce como tradición. Sólo siento que también estaría bien que aquí ya empezáramos a hacer otras cosas, porque este proceso discursivo, lineal y objetivante de producción, reproduce el orden colonial con relación a la naturaleza, que es el problema que nos ha traído hasta acá. Y es recordar la historia de estas ciencias, pues, su violencia... Lo que también pesa en el sentido de la propia práctica o de lo que una hace conociendo esa historia. Y pasa que, cuando una quiere hacer otra cosa... no sé cómo es que regreso ahí. Bueno, sí lo pienso, sí sé cómo sucede, el detalle es que en la práctica una no siempre lo piensa tanto. Y ahí está el detalle.

Y ya. Hoy, en otro momento del día, me dije: ‘Está bien. Si ese es el embudo y esa es la forma, pues que así se quede el texto, en ese embudo y en esa forma. Y está bien. Está bien. Es aquí, en estos lugares en donde está sobreviviendo el texto. Y que sobreviva con lo que pueda, porque con el texto estoy sobreviviendo yo. Y en los ratos en que se pueda, en que aparezca el escape, pues que se desborde todo lo que haya que decir.’

Y es que, ¿qué otra cosa se puede hacer en un medio como este, así de instituido? A veces pienso que no puedo hacer otra cosa que escape de esas violencias epistémicas, pero peor sería escribir un texto que las invisibilice... entonces sólo trato de empujarlas al límite, al límite, al límite. Y de ahí quiero pasar a abrir la voz, la voz, la voz, en el sentido situado de cómo me relaciono con eso, con esto, desde la escritura. Y luego tas, tas, tas, otros, otros, otros, otros, en el sentido del autoritarismo de las

citas y de las reflexiones que aportan y que, inevitablemente, también sé que abren tanto las preguntas. Ahí yo entro, nada más, con otras preguntas y luego, descripción, descripción, descripción, descripción, producción del otro, producción del otro, producción del otro, producción del otro, producción del otro, diciendo que El Otro es “sus anclajes”, después hablando de cómo esto es una trampa. Y luego me gustaría que se abriera un espacio que lleve a otros lados. Un espacio muy bonito que sí honre el trabajo de ellas y ellos, en las sensibilidades que activan. Quiero ver cómo hacer eso. Y luego, cerrar todo, desde feministas de abajo, latinoamericanas, pensando en los cuidados y en las otras formas de relacionarnos con la Tierra, con las plantas, con los animales y las críticas a la técnica. Y ahí, pues ya serían otras sensibilidades y otras reflexiones críticas las que se activan. Eso es lo que me gustaría. Es ambicioso el texto, porque estoy reconociendo un montón de tensiones coloniales y no puedo hablar de varias en este espacio, pero no sé cómo reducirlas a una o sólo ver una. Abordar varias tensiones alarga el texto y me piden que cuide eso, pero a veces no quiero cuidarlo en ese sentido, me preocupa más situar la complejidad de las dimensiones del análisis, porque son más las opresiones reconocidas en estos temas, son más las preguntas y las historias que hace falta contar.”

13 de enero de 2022

“La tesis es un esfuerzo que trata de pensar de qué formas, situadas, se reproducen relaciones específicas de poder con la Naturaleza. En esas relaciones específicas con la Naturaleza, lo que creo, con Moore, es que acontece una construcción abstracta de la Naturaleza. Una Naturaleza, que todavía se sigue produciendo desde una dinámica colonial que la ubica con diversos referentes, pero desde las mismas prácticas y formas de incorporarle, discursivamente. Es decir, se trata de relaciones que asocian la Naturaleza a aquello que es observable, que es explorable, que es medible y que es intervenible. Estas prácticas son la constante de la forma relacional que la Modernidad occidental y el Capitalismo instituyeron con relación a la Naturaleza. Y estas son las prácticas que reconozco en reproducción en los casos de la imaginación artística, asociada a las propuestas de las piezas analizadas por el proyecto, y también en la imaginación académica, asociada a las propuestas legítimas de producción discursiva sobre dinámicas socioculturales.

Entonces ahí tenemos un rasgo en común. La diferencia es que en las exploraciones posthumanas que critican al antropocentrismo y a la Modernidad, reconocemos un esfuerzo que intenta eliminar el lugar del Sujeto en la producción de la Naturaleza (valorada como algo observable, explorable, medible e intervenible). Y como consecuencia a esta crítica de eliminar al Sujeto, con la intención de desaparecer la dicotomía a la que se adjudica la opresión, el supuesto se inclina también hacia la eliminación del concepto de Naturaleza.

Reconozco que en el uso del lenguaje que no siempre analizo, tiendo a emplear el término Naturaleza desde una lógica discursiva moderna y dicotómica, como si no pudiera escapar de ahí para remitir a referentes como La Tierra y a generalizaciones dispuestas por categorías como las que remiten a ‘plantas’, ‘animales’, ‘bacterias’ y otros organismos. Y aunque soy crítica del binario y la lógica

dicotómica antropocéntrica, no me reconozco en una posición posthumanista, sí en una postura crítica al posthumanismo y a la colonialidad.

Entonces, ahora, la pregunta sería: ¿Qué pasaría, si no estuviéramos explicando la crisis global desde un marco moderno que divide entre la concepción de una Naturaleza y la concepción de un Sujeto que produce la Naturaleza? ¿La crítica entonces (que es la crítica posthumanista), seguiría siendo válida, en términos de las opresiones que la dicotomía moderna ha implicado históricamente?

Me planteo esa pregunta como si viniera desde otro lugar, del que trato de enunciar esa forma de la imaginación. Entonces, pienso varias cosas. Si yo respondiera a esa pregunta insistiendo en la necesidad de desaparecer la dicotomía, precisamente, pensando en la serie de opresiones que históricamente, no sólo la dicotomía, sino la dicotomía jerarquizada ha producido, no puedo evitar que surja otra pregunta: ¿Qué lugar tiene la forma de la producción material de la relación? ¿Si las partes que forman la relación (Hombre-Naturaleza) dejan de nombrarse entonces la práctica que tiende a ponerlas en relación jerarquizada desaparece? Y creo que no. Y al preguntar esto, sé que me envuelvo, regreso a la reproducción de otra dicotomía imaginando o problematizando esa apuesta que apunta a no tener dicotomías. Es decir, al preguntar esto, paso de la problematización de la dicotomía Hombre-Naturaleza a la problematización de la dicotomía Discurso/Idea/Texto-Materia. Es decir, paso a otro momento que esta crítica podría adjudicar como un momento que esencializa las partes de la relación, reproduciendo así el pensamiento moderno/colonial antropocéntrico y binario.

Recuerdo a Špela Petrič con las ratas y su investigación, a Monica Gagliano con los peces que estudiaba, y ambas sintiéndose marcadas con culpa por esas experiencias, pero transitando entonces al trabajo que aunque reivindica una valoración preocupada por las plantas se mantienen sujetándolas a sus intereses de observación, investigación, exploración e intervención, pero ahora desde la imaginación de devenir con las plantas, ya no desde la dicotomía antropocéntrica, sino desde la que se valora como la práctica de devenir con ellas.

Y entonces, ¿ahí qué sucede? ¿Cómo es posicionada esa intervención? Y, sobre todo, ¿cómo es que se están dimensionando los términos de la opresión?

Creo que la atención pudiera colocarse en las formas de la producción de procesos de relación con aquello valorado como alteridad, sea adjudicado a la Naturaleza o no. La dimensión de las preguntas por las opresiones, en este sentido, tendría sólo que multiplicarse a partir de las relaciones que están siendo sostenidas en la diversificación de las formas en que el poder, el sometimiento y sus tensiones reproducen formas variadas de relacionalidad.

Entonces, este sería mi apunte al respecto, aunque no sé si termina de atender a la crítica que la crítica a los binarios le haría a esta crítica, que, de alguna manera, regresa al empleo de la dicotomía Sujeto/Hombre-Naturaleza.

Recuerdo luego la crítica que hace Donna Haraway a la concepción marxista de la división Sociedad/Sujeto/Hombre – Naturaleza, señalándola como una dicotomía que hay que desaparecer, y que suma a la crítica que adjudica un ánimo pesimista a la interpretación marxista. Para ella, este ánimo se pierde en dimensionar el Todo, sin dimensionar las formas situadas de la producción de esas relaciones. Y en esta falta de ejercicio situado coincido con ella, aunque me es muy difícil coincidir en la descripción del ‘ánimo crítico pesimista’.

¿De qué manera, las ideas de este trabajo están siendo profundamente situadas? La complejización que interiorizo de la producción del espacio me está generando problemas, en términos de un reconocimiento claro de los anclajes que constituyen mi relación con la forma de imaginar el espacio. Y este ha sido un problema claro, por ejemplo, en la elaboración del Contexto de la investigación o del Marco Teórico. En ambos casos, la complejidad me abordaba cuando imaginaba, en estas etiquetas: ‘Contexto’ y ‘Marco Teórico’, los espacios discursivos otorgados académicamente para producir ahí, la descripción y los alcances del espacio (cultural, social, histórico, político, discursivo, epistémico, etc) que ‘decidiría intervenir’. Es decir, es como si ese fuera el único espacio para hablar del tipo de relaciones que, como anclajes, estaba asociando a la representación del ‘fenómeno cultural’ que producía. Y era problemático, justo, porque, por la cantidad de relaciones en disputa que estaba identificando en la relación con ese ‘fenómeno cultural’ y en las dinámicas de su producción, el espacio no me alcanzaba.

No tenía clara la cantidad de anclajes que se estaban haciendo presentes en el caso del Contexto, por ejemplo, pero lo que sí tenía claro era que, para revisar ciertos aspectos de los anclajes que estaba reconociendo, era necesario, primero, discutir varios aspectos de las formas en que la modernidad/colonialidad occidental, instauró y naturalizó una serie de formas para imaginar el contexto. Formas que están ligadas a una serie de relaciones con respecto a la dicotomía Hombre-Naturaleza. Y los temas que aquí me parecen necesarios son varios, más de los que las 30 o 40 cuartillas permiten. Es decir, los anclajes que reconocía respecto al *espacio* aparecían vinculados a una concepción del espacio discursivo.

Y está este recurso genealógico inquietándome, pero, a la vez, reconozco que me faltan tantas precisiones históricas y sociales, que sean más acotadas, más próximas, tejidas de forma más fina, con respecto a la particularidad de las obras y de sus creadoras, no sólo de las discusiones con las que ellas dialogan. Entonces aquí, otra vez – y estoy segura de que aquí incide el costo de la formación en Filosofía – esas precisiones se me están escapando. No sé hasta qué punto apporto a construir totalidades. Como que haberme llenado de postestructuralismo a veces hace muy difícil que hable.

Y pues lo mismo sucede en el caso del Marco Teórico, porque no siento que sea suficiente la serie de discusiones que se están quedando en 30 o 40 cuartillas. El cajón categórico de un ‘marco teórico’ me incomoda. La versión que va quedando sólo aborda brevemente de qué va el posthumanismo, cuáles son algunos de sus conceptos que están conceptualizando la crisis global, y el tema de los devenires (devenir con los animales, con las plantas y las máquinas), vinculados al Humanismo Compensatorio, como Braidotti lo llama.

Para la tesis, se había pensado, inicialmente, a partir de otro grupo de obras analizadas, la categoría de ‘devenir matriz’, vinculada a la crítica postantropocéntrica y posthumana. Esta categoría, quiero retomar en otros espacios, aunque hubiera estado bien que estuviera aquí... Entonces, eso.

Tratando de tejer ‘fuera del cajón’, el decir se sigue cortando, por ser valorado, desde la perspectiva de la tradición académica, como una agrupación de discusiones que excede el espacio destinado para el Marco Teórico.

Y en este tema de los espacios dispuestos en los capítulos posibles del decir en la tesis, la reflexión epistémica, situada y vivida tampoco tiene un lugar específico para ser nombrada. A lo largo de este proceso de doctorado, las reflexiones que, genuinamente, nombraba desde el lugar sentido de las ideas, se valoraron, en momentos, como una voy muy subjetiva, que no sólo se oponía al reglamento institucional de redactar el texto en tercera persona o en voz impersonal (y aquí está otra vez, la eliminación del ‘Sujeto’ o, al menos, el efecto de su desaparición que recae en otro gesto de universalización y de supuesta objetividad). Cuántas veces, las reflexiones que me permití integrar en el texto con el tono de estos audios se movieron por sugerencias institucionales, del cuerpo de los capítulos de la tesis a la introducción, a la metodología, a las conclusiones. Y después, hasta imaginé colocar estas ideas en los Anexos de la tesis o generar un hipervínculo que llevara a otro lugar digital, donde sí pudieran enunciarse (todavía sigo pensando en la imaginación de los medios para desdobl原因 todo esto, en otros espacios, desde otras formas).

Y pienso en *las formas* posibles, las formas imaginadas, las formas colectivizadas, las formas insituidas... A falta de un trabajo histórico y social más preciso, recaigo quizá en la producción de totalidades... Luego, tengo estas imágenes, estos llamados a nombrarnos, a enunciar con confianza. Tengo a Lluvedad Méndez diciéndome: ‘Al escribir, dijiste algo, donde no había nada’. Tengo a tantas otras recordándome la importancia de situarnos, de hablar del lugar que concebimos, con todas sus tensiones. Tengo la responsabilidad a la que el privilegio de escribir en un espacio académico me enfrenta, con respecto a las reflexiones sobre la opresión y lo político. Y tengo tantas contradicciones, coloniales y emergentes, en el proceso de este decir, que a veces, la contradicción me detiene y me devuelve al silencio; pero luego, también, me acuerdo de Chela Sandoval y de lo que hizo con la conciencia oposicional, o me acuerdo de Ochy Curiel hablando de la economía política y afectiva de

seguirnos asumiendo como ‘en falta de algo’ para devenir más europeas en el decir. Y entonces recuerdo que la vinculación con las contradicciones que imagino, fue imaginada de otras formas en otros contextos prehispánicos, aludiendo más al movimiento, y en este caso, al pensamiento en movimiento; como sucede con la oralidad o como sucedía con la relación entre contrarios, de la que Silvia Marcos y tantas feministas comunitarias han hablado.

Entonces, en el ánimo de seguirme situando, ¿por qué es importante, para mí, en este momento, trabajar en este proyecto de investigación? La respuesta inmediata que emerge, además de los rasgos personales y heridos de esta respuesta, es por el desastre ambiental que estamos viviendo, por el despojo y la precarización que multiplica sus formas, y porque en ‘los países del Norte’ ya se está asumiendo la llegada de la Cuarta Revolución Industrial; porque en las propuestas posthumanistas las interpretaciones de la crítica postantropocéntrica con la desaparición del Sujeto tiene implicaciones políticas que me parecen preocupantes (a pesar de que me posicione también críticamente ante el antropocentrismo). Me preocupan las formas de la imaginación que se está legitimando con prácticas coloniales de constitución de sentido y sus consecuencias materiales, inmediatas o mediatas, en el devenir de tantas vidas.

Y si construyo, al escribir, desde la misma práctica de objetivación colonizante, tradicional, de la producción académica de la alteridad, esa relación con Quimera Rosa y con Špela Petrič a partir de sus obras, o de las imágenes que producen de estas, o de las ideas y las posiciones que comparten, ¿hasta qué punto, en esa producción cientificista de verlas, de explorar su decir e intervenir la valoración de lo dicho, participo de producir la violencia de esa mirada sobre ellas? Es evidente la responsabilidad que tengo en este sentido y el riesgo que se corre, justo, al participar de producir esas asociaciones, entre lo que adjudico como ‘su imaginación’ y lo que adjudico a ellas, como si de su totalidad se tratara. Es decir, que la reducción o la síntesis aparezca presentando a estas personas como la representación del posthumanismo que tendríamos que criticar. Y aunque creo que la tesis ha contribuido en afianzar esa asociación, la asociación es tramposa en términos de lo que agrupa, lo que supone y lo que cierra. Aún cuando las nombro con tanta recurrencia, no pretendo hablar de Špela Petrič o de Quimera Rosa, quizá por eso he insistido en hablar de las obras, pero tampoco se reduce este pensar al pensarles a través de las obras o a pensar sólo en las obras que crean, sino más bien, el interés constante ha sido el de atender las formas de las relaciones que sus obras producen con la Naturaleza, las formas en que lo problematizan y las formas de las prácticas en que dicha problematización se manifiesta. Se trata de las formas en que la imaginación con sus materializaciones se presenta.

Y aquí, se vuelve inevitable, el regreso de la mirada, el gesto de situar también ese espejeo hacia el quehacer académico propio, sustentado por esa lógica cientificista del ver, explorar, medir, enunciar e intervenir. Y en este caso, ¿qué es lo que intervenimos? La disputa por el significado. ¿El significado de qué? De lo que se entiende como una Naturaleza abstracta, lo que, en tantos otros momentos, refiero en el trabajo de investigación como la configuración del ‘espacio’, un espacio que imagino también como el espacio de la disputa, como el ámbito de lo intervenible, el espacio intervenible. Entonces, la configuración del espacio está profundamente vinculada, en la tesis, a la

configuración de la Naturaleza abstracta, como la llamaba Moore en su descripción del Capitaloceno. Esto lo traté en el Marco Teórico que se quedó como fue cortado.

El tema de ‘los anclajes’ en la tesis, se vincula a esta producción del espacio intervenible. Se trata de ‘anclajes’, que no sólo son recuperados desde el referente sociológico de connotación como aquello que posibilita la observación y que vinculo a lo que también suele denominarse ‘los observables de la investigación’, ese supuesto de los lugares a los que se adjudica la materialización de la producción cultural en boga, alude a los momentos y los medios de su visibilización, como medios que, a su vez, inciden en la producción de la mirada dispuesta por la investigación, que les señala como el medio de la representación de aquello que quiere representar. Entonces, cuando hablaba de *los anclajes* en el proceso de la investigación, me refería a esta concepción, pero también al bagaje de otras configuraciones de sentido, que no sólo se acotaban al lugar de la mirada o del interés específico de una investigación. En los procesos discursivos de elaboración de sentido, imaginaba a los ‘anclajes’ como el medio de disposición de una práctica significativa relacional.

Entonces, esta vuelta a los anclajes busqué abordarla, en la tesis, a través de los productos creativos (como la producción de las piezas artísticas, de sus posiciones enunciadas, la producción de su representación visual en las imágenes producidas y, en términos del ejercicio autorreflexivo, la vuelta a pensar la tesis como un proceso relacional dispuesto). Entonces, ahí está el tema de los anclajes. Estaba también vinculado el tema de las figuraciones y los paisajes que, desde los anclajes derivan en producciones abstractas de la Naturaleza y de lo que se instaura como lo que es’.

Estas eran disputas que me parecían profundamente políticas, relacionales, ontológicas y articuladas en la configuración moderna/colonial del ver y, por lo tanto, producir relaciones específicas con ‘La Naturaleza’. Pero estas son las tensiones que por exceder ‘el foco’ de la investigación, sugirieron que fueran cortadas. Entonces, se cortaron. Quizá, faltó ser más clara con explicar por qué me parecía tan importante tejer la reflexión con estas discusiones en un análisis de la relacionalidad colonial con ‘La Naturaleza’.

El análisis de la imagen, sin embargo, se queda en la investigación, aunque ya no se articule en términos de la reflexión por los anclajes, las figuraciones y sus paisajes. Y voy a defender que se quede, no sólo por la forma en que dialoga con procesos de configuración de la mirada, sino porque, aunque no alcance a representar (aunque sí lo busque, desde la producción del registro de la pieza) la propuesta de la obra artística, su valor no se acota al logro o no de su carácter representacional, sino al efecto de su presencia en el proceso relacional de posicionamiento de la obra en su conjunto como apuesta postantropocéntrica relacional que incide en la ruptura de formas modernas y coloniales de relación. Entonces, creo que aunque la imagen no agota la representación de la obra de arte, como la tesis no agota la representación del proceso reflexivo que trato de compartir aquí, tanto la imagen como la tesis cargan una narrativa propia que juega con el carácter representacional y, en ese sentido, implica tensiones políticas sobre los modos asumidos de hacer y de defender lo que hace sentido, prácticas

políticas que no tendríamos por qué descartar, si se trata de pensar la ruptura con formas de la modernidad/colonial produciendo sentidos y relaciones.”

14 de enero de 2022

“Si tuviéramos que jerarquizar las escalas analíticas, diría que en la tesis hay dos que son relevantes, pero esa jerarquización sigue siendo complicada. Una de estas escalas trata de la atención a la investigación. Y la otra es aquella que atiende a ‘los actores’, que es ‘sobre’ los actores o, en mi caso, sobre sus obras. Pero, mencionarlo así, reproduce un orden que no quiero reproducir porque es el orden que se está poniendo en cuestión. Lo que se está poniendo en cuestión es ‘la forma de la relación’ y para eso se necesita explicar qué es aquello que se está poniendo en relación. En el cruce de estas dos escalas analíticas, la tesis es complicada por la forma de su distribución argumentativa, por la forma de su presentación y porque ambos ‘espacios de la reflexión’ (tanto las obras como la tesis) reproducen modos de relación específicos, en los que se encuentran coincidencias.

Entonces, lo que se está poniendo en relación con el acontecimiento de la escritura de la tesis y de la investigación es la relación que existe, entre este proceso de escritura y el proceso de legitimación de un decir, posicionado académicamente como ‘producción de saber’, que utiliza como intermediario – para poder posicionarse – la figura del Otro.

Entonces, más que trabajar ‘sobre’ la investigación y ‘sobre’ el Otro, trabajo ‘sobre’ cómo esas dos partes se relacionan en términos de una producción colonial de la alteridad. Por eso ha sido tan complicado abordarlo o elegir un orden unilineal para compartir estas reflexiones, porque la pregunta a la que responde este ejercicio es: ¿Cómo pensamos *la relación*? Y la respuesta que surge, desde el posicionamiento que se me ocurre y que organiza esto, es: Pensamos la relación mientras tejemos *la relación*, no objetivándola, en el sentido de reproducir la dicotomía Sujeto-Objeto, un Sujeto que aprehende, que comprende, que enuncia, que explora, que constituye un espacio [significado] al organizar la investigación sobre un Otro al que vuelve Objeto. Y aunque tratamos de escapar de esa práctica, el hábito nos regresa a esa práctica de constitución de sentido ‘sobre’ el Otro.

Y pues ¿por qué coloco tantos problemas en la tesis? Pues porque creo que las preguntas son pertinentes para la producción de posiciones y son pertinentes también en contextos académicos que lanzan sus posiciones con respecto al resto y ‘al mundo’. Y son preguntas pertinentes respecto a los problemas que imaginamos y que contextualizamos en dinámicas relacionales que inciden en las producciones coloniales de la alteridad y en los costos vividos de esta relacionalidad. El ejercicio es completamente pertinente, pero difícil y cansado de sostener. Entonces, estoy acomodada en esa incomodidad. Y trato de hablar desde ahí, desde todas esas contradicciones y todas esas paradojas. Creo que ese es un aporte relevante de la tesis, compartir qué es lo que se pregunta una desde ahí. Y es difícil porque me cuesta cuerpo, entre tanta circunstancia ya bastante complicada de llevar.

¿Y el diálogo crítico decolonial latinoamericano? Con ese quiero cerrar y desde ahí, quiero que las inquietudes sólo se abran. Entonces, se trata de pensar con la propuesta de la matriz colonial del poder situada en el ámbito de la colonialidad del saber, la colonialidad epistémica como instancias epistémicamente patriarcales y racializadas. Ahí, las preguntas de este trabajo emergen como la apuesta de esa atención política epistémica atendiendo e incidiendo en las producciones de la alteridad. Y lo hace, no en el sentido de convertir en autoridad a los marcos decoloniales de aproximación, sino más bien, respondiendo a la invitación que estas propuestas hacen respecto al preguntarnos: ¿Cómo lo hacemos de otra manera? Y lo hacen desde el valor que damos a las intuiciones que nos habitan como preguntas, más que como certezas. Compartimos las inquietudes que forman parte de la relación que establecemos con estas formas de la relación. Y ¿cómo tratamos de hacerlo? ¿Cómo podemos hacerlo distinto en la práctica de redacción de la tesis, en la práctica de realización del trabajo de investigación? ¿Cómo jalamos esa posibilidad de salir de esa colonialidad epistémica? ¿Cómo decolonizamos ese proceso de la relación? Entonces, creo que ahí estaría la apuesta de lo que ha sobrevivido de este texto, con todo y sus faltas, con todo y sus silencios. Al menos, eso es lo que hasta ahora se me ocurre.”

10 de febrero de 2022

“Hoy tengo que entregar esa nueva versión del marco teórico, después de un gran corte. Y ya no quiero moverle nada. Me está costando escribir. A veces me quedo mucho tiempo en blanco y sólo se vienen las voces de los comentarios que me han hecho, llegan las dudas sobre el propio decir, sobre las formas en que lo estoy comunicando... ¿Me falta imaginación para plantearlo de otra manera?

Me acuerdo de Zizek hablando de la imposibilidad de la narrativa después de la violencia y me pregunto si me pasa eso, no por la escuela, sino por todo lo demás que habita mi tiempo y este cuerpo.

Respecto al texto me siento cortada, porque el resto de información que se ha cortado atendía a los medios con que estaba imaginando cruzar, desdoblar, tejer la reflexión epistémica, que creí que permitiría reconocer la pertinencia de esta reflexión en la práctica ontológica, discursiva y política de modos de proceder de las obras artísticas y de la tesis, respecto a la alteridad. Es decir, creí que así sostenía el por qué poner en diálogo la reflexividad metodológica del *devenir* de la tesis, con las figuraciones del *devenir* a través de prácticas científicas y artísticas de imaginación de la crítica, y su figuración de rupturas inmersas en estas prácticas y en costos coloniales específicos de proceder. Entonces, como que me quedo atrapada en la enunciación y me quedo atrapada en la palabra, porque me hubiera gustado tener mejores medios, más tiempo, para presentar esa versión de una forma en que pudiera justificar su pertinencia. Y todas esas presiones atropelladas del hacer, de ajustar el texto a la imaginación que organiza la forma válida del decir. Claro que siento frustración y falta de tiempo.

Y es cierto que todo eso que incluía en aquella versión es igual de cuestionable. Al final, seguía imaginando desde algunos referentes eurocéntricos los problemas, entonces, pues esta puede ser una oportunidad para replantear el alcance de esas discusiones. Y ¿qué más da, buscar otra forma de la imaginación para seguirlo pensando? El detalle es el tiempo y el cuerpo sujeto a este proceso... Pero decía que quería comprometerme con habitar la incomodidad para reconocer sus tensiones, y pues esta es la incomodidad. Además, no sé si estoy siendo suficientemente clara al comunicarme. Lo de la saturación y el collage no fue una buena estrategia. Hay que dar con otros recursos.

No sé cómo avanzar, sin violentar epistémicamente... Y sobrevivir todavía en este entorno... No sé cómo. ¿Me estoy equivocando al reducir sus posibilidades así? Y pues eso estoy tratando de hacer, desde un sentido en el que me encuentre. Ahí estoy atorada. Tengo que entregar la nueva versión hoy.”

7 de marzo de 2022

“Este audio es sobre el argumento de la tesis después de lo que se cortó. En esta nueva versión no se incluye la discusión sobre la configuración del espacio en la modernidad, ni la discusión sobre la colonialidad del ver, ni la del lugar epistémico de la representación en la modernidad vinculada a relaciones específicas con la Naturaleza; también se eliminó la discusión sobre la crisis de la representación incidiendo en la configuración de figuraciones híbridas, de paisajes postnaturales, de reconfiguraciones en los procesos de producción de la alteridad, y en la forma en que estas disputas inciden en prácticas artísticas del bioarte, del arte de los nuevos medios o del arte cibernético, que juegan no sólo con las nuevas formas de la representación incorporando el cuerpo, a organismos que se valoran olvidados, a la genética, la técnica y distintas formas de temporalidad. Y en estas disputas, me interesaba profundizar en las formas en las que el lugar de la imagen, la representación y la epistemología visual ajustan su configuración...

Por varias semanas, en este impacto de desplazar casi 160 cuartillas fuera del texto de la tesis y de adaptarme a otra imaginación, se me complicó seguir. Y claro que comparto responsabilidad de este ajuste, porque no alcancé a procesar con claridad, de forma pragmática (a pesar de que me pese el pragmatismo) o sintetizada, lo que estaba procesando ante la cantidad de información que tejía; porque me faltó también el tiempo, la claridad para contar las ideas que me inquietaban de forma más amigable o me faltaron los medios, no sé. Y porque también sobrellevo el efecto de haberme acercado antes de este posgrado a las reflexiones sobre la colonialidad. Y al hacerlo, me pasó lo mismo que me pasó cuando me acerqué a los feminismos: una deja de ser la misma, ya no puede pensar las violencias como lo hacía antes, una ya no lo puede hacer después de las preguntas elaboradas desde estas propuestas (lo paradójico es que, de cualquier manera, por distintos lados me sigo encontrando en prácticas coloniales). Pero algo cambia, la concepción se corrompe en el mejor sentido posible y las relaciones montadas en un orden patriarcal y colonial, simplemente, dejan de estar bien, y dejan de concebirse sin

sus consecuencias, es decir, dejan de ser percepciones naturalizadas, porque ya nos implican distinto. Y pues esto. Esto que está activándose aquí también.

Y pasó que, después de cortar toda esa cantidad de hojas y de ideas, me quedé perdida respecto a qué estaba diciendo o qué iba a decir en la tesis. Me ha costado mucho escribir. He tenido problemas con la espalda y con las dos manos, traigo férulas en las manos porque el túnel carpiano de las dos ya está lastimado. Duelen en las noches. Y lo increíble es la terquedad de insistir en hablar de las tensiones, no las físicas, que en la enunciación del texto las sigo evitando, sino las tensiones políticas que sigo reconociendo en el devenir de las relaciones que están siendo abordadas por la tesis.

Esos días me costó mucho recordar qué quería decir inicialmente. Fue raro, pero así pasó. Como que, de repente, me preguntaba: ‘¿Qué quería defender? Como que ya no tiene sentido...’ Y en blanco, se quedaba la respuesta a eso.

Entonces, ahora, revisando el texto, revisando cosas, regresan estas ideas donde vuelvo a tener claridad sobre lo que quería hacer. Y quería hablar sobre cómo la configuración abstracta del espacio y de ‘los anclajes’ (o los referentes) que hacen posible imaginar ese espacio abstracto, cómo esa constitución del espacio dialoga con una constitución abstracta de la Naturaleza desde un proceder epistemológico que durante la modernidad y hasta nuestros días, tiene el peso y la herencia de una epistemología visual constituyendo ese espacio abstracto y esa naturaleza abstracta. Y sé que aquí el término ‘abstracto’ hace bastante ruido, desde las voces materialistas que me regresan, pero lo nombre así sólo por la influencia de esas concepciones de Moore que hilaban la administración de las fronteras del espacio abstracto como procesos capitalistas de configuración que se articularon con la producción de una naturaleza abstracta como naturaleza barata, para ‘justificar’ su opresión. Algo así.

Ahora, las formas de relación con ese espacio se concretan en prácticas políticas específicas de constitución del espacio, de relación con el espacio y relación con la naturaleza abstracta.

Cuando yo hablaba de figuraciones y de anclajes, a lo que me refería, en el caso de las figuraciones, era a los elementos de la producción de ese espacio abstracto y de esa naturaleza abstracta. En el caso de los anclajes, imaginaba los referentes específicos que constituyen ese espacio abstracto y esa naturaleza abstracta con las prácticas de relacionalidad implícitas en esa dinámica socializada de relación constitutiva, que suele incidir en los modos del carácter ontológico dispuesto con relación al reconocimiento específico y productivo de alteridades. Los anclajes inciden en la disposición del orden de la relación dispuesta. Y por esto, me parecía tan pertinente recurrir a discutir anclajes y figuraciones incidiendo en los procesos coloniales de producción de la alteridad.

Ahora, como estoy modificando el texto, estoy hablando de **posiciones** y de **materialización de las posiciones** que tienden hacia figuraciones híbridas o devenires. Con ‘materialización de las posiciones’ cambié la palabra de ‘anclajes’, manteniendo las intuiciones que guardaba respecto al término y uniéndola a la interpretación de la cartografía del poder imaginada por Rosi Braidotti (actitud eurocéntrica, sí, pero, sinceramente, ya no supe qué hacer con la cantidad de presión y la forma en que la producción del texto necesitaba ser validada para no perder la beca). El cambio buscaba que aquello que trataba de nombrar con “los anclajes” resonara en otra forma de enunciación sobre la práctica constitutiva de ‘anclar’ (que no me parecía coincidencia que en Ciencias Sociales asociara ‘anclajes de la investigación’ con ‘observables’ de la investigación). Desde otro campo de referentes propios y muy específicos, localicé la propuesta de Braidotti con respecto a la materialización de las posiciones. Para ella, en una sociedad donde el conocimiento es poder, se vuelve necesario volver hacia las formas en que estas sociedades producen sus monumentos, sus textos, sus posiciones, sus resistencias, sus instituciones, etc. Y en esta propuesta de reflexión, el análisis de la imagen se hacía, otra vez, pertinente, sumándose al rasgo colonial de priorizar la mirada en las prácticas de constitución del espacio. Una vinculación entonces, desde una interpretación personal cargada del bagaje antropológico que también me habita, asoció la reflexión sobre los anclajes y la materialización de las posiciones, acotando esta atención a las producciones de la imagen.

[...] Entonces, al pensar en el espacio imaginado que estoy construyendo a través del texto, quise participar de nombrar un espacio diversificado, atravesado, cuyos límites están siendo constantemente cuestionados. Lo imaginé como un espacio poroso, aun cuando lo que académicamente se acostumbre sea un espacio de construcción que parece cerrado, acotado, claro y distinto [cartesiano]. Estas disputas por la configuración del espacio abstracto, vinculado inevitablemente a la naturaleza abstracta, se suman a la propuesta de las obras artísticas por constituir un nuevo espacio discursivo de ruptura, desde las figuraciones que concretan como una crítica, evocando prácticas relacionales con ‘la naturaleza’ que nombran en reivindicación.

Ahora, la constitución de estos nuevos espacios desde las piezas artísticas me devuelve a lo que sostenía Moore, en la reflexión que hace del capitalismo con respecto a la producción de la naturaleza abstracta. Y mejor lo leo otra vez, para no pensar sus términos de forma distinta.

Él decía (Moore) que el capitalismo se fue constituyendo a partir de la reconfiguración de las fronteras del espacio abstracto constituido. Y en la modernidad occidental, en momentos se utilizó a la Geografía y en otros momentos a otras disciplinas para constituir esa reconfiguración de las fronteras y del espacio abstracto. Leo brevemente una cita de él, a la que me referí en el marco teórico:

‘El capitalismo se define por el movimiento de fronteras. La presunción de las revoluciones cartográficas de la Edad Moderna consistió en concebir a la Tierra como un espacio abstracto más que como geografías concretas. Estas últimas, abolidas en teoría, se reafirmaron constantemente desde el momento en que ciertas particularidades

geográficas: climas, suelos, topografías, enfermedades, entraron en tensión dinámica con las ilusiones burguesas del espacio abstracto. La gran ventaja de cartografiar el mundo como una cuadrícula y la naturaleza como un objeto externo era que uno podía apropiarse del trabajo de la naturaleza de una manera totalmente eficiente para la acumulación del capital.’ (Moore, 2016)

Entonces, esto es clave porque lo que estoy diciendo es que esa relación con la producción abstracta del espacio no sólo se da por una especificación de sus referentes, que a lo mejor la Geografía permitiría tener a través de sus dinámicas cartográficas y visuales; sino que se da, en la Modernidad occidental, por las formas de la intervención de ese espacio imaginado. Lo que definimos como ‘cultura’, por ejemplo, me parece que es otro efecto de ese espacio abstracto producido. Y este mismo proceder es lo que estoy diciendo que, en las obras analizadas por el proyecto de investigación, también se está haciendo efectivo desde las maneras en que estos nuevos espacios híbridos están siendo situados, materializados y anclados como espacios emergentes de intervención, pero también como espacios críticos y subversivos a la lógica colonial antropocéntrica. Entonces, el eco ahí sí es el tema de la visualidad, pero es también el tema de la exploración y de la intervención de ‘ese espacio’, que ahora ‘es tomado’ u ‘ocupado’. [...]

Entre más leo de estas propuestas postantropocéntricas relacionales con las plantas, cada vez me pregunto más por qué no mejor trabajé pensando en las relaciones que tantas amigas – y mi caso es el mismo – tienen con las plantas, a partir de las relaciones de cuidado que aprendimos del tiempo que compartimos con nuestras madres y nuestras abuelas, al salir a regar las plantas o al transplantar, al sembrar, al podar, al estar con ellas o al hablar de los cambios en ellas o de los tipos de plantas o de los nuevos brotes, o de las formas que se compartieron respecto a los cuidados, respecto a la atención de las dinámicas de la tierra, del espacio de las plantas atrapadas en macetas, en la ciudad y en las casas; esas conversaciones sobre los ritmos de la regeneración y la muerte en el devenir de esas plantas rodeando o acompañando la casa y sus vivencias, esa cantidad de las metáforas que se derivaron de estos procesos de relación... todo eso. ¿Cómo no recordé la atención con que ellas nos relacionaron con las plantas? [...]

Regresando a lo que sí trabajo en la tesis, la estrategia que estoy utilizando a partir de Braidotti, no la de los devenires, sino la de la cartografía para analizar las dimensiones políticas de discursos y prácticas, resulta paradójica, ¿no? Utilizar una herramienta cartográfica colonial para posicionar la alternativa a la práctica colonial de relación constitutiva del espacio abstracto, pareciera colocarse entonces, justamente, en el efecto de una tensión que, mientras potencia la localización de particularidades situadas, también reproduce el ejercicio de legitimación de un saber instaurado en la imaginación visual del mapeo, la exploración, la intervención y la producción de una mirada.

Y desde luego que la propuesta recuperada no se asume como la alternativa o la salida a la serie de complejidades que se han ido reconociendo. El regreso a la propuesta de Braidotti con el ejercicio cartográfico, por el momento, no ha sido otro que el de la falta de imaginación para contribuir, desde

otro recurso, al análisis de las prácticas de poder. Estas prácticas de poder las reconozco vinculadas a las producciones del espacio abstracto en las valoraciones academicistas del saber y la alteridad, y en valoraciones artísticas con figuraciones de la hibridación y del devenir postantropocéntrico resuelto en abstracciones/relaciones materiales específicas con aquello que se agrupa como naturaleza y como postnaturaleza.

La apuesta por Braidotti, en este caso, se deriva del gesto de reconocermé en esa paradoja y de la creencia en el potencial de escribir desde esa tensión. Lo que me interesa poner, concretamente, en cuestión desde estos ejes, son las formas de la relación dispuesta con la naturaleza abstracta y con el espacio abstracto desde prácticas específicas de posicionamientos imaginativos (artísticos o académicos), situados incluso en geografías y condiciones históricas radicalmente distintas, en términos de privilegios.

Por es tan importante que, al ver la manera en que se establece la relación con el espacio abstracto y la producción de la naturaleza en las obras artísticas, la mirada, el reflejo, se vuelva sobre lo que el texto, la tesis, hace en su producción del espacio y en su producción de la naturaleza. Y ahí, lo que vamos a ver es que se comparten mecanismos de producción de ese espacio abstracto y de esa naturaleza abstracta. Y los mecanismos que se comparten tienen que ver, desde luego, con la colonialidad, pero también con esta relación con la geografía y con la visualidad desde el mapeo, porque la tesis está construyendo, con su organización discursiva, una imagen, una disposición visual de elementos ‘observables’, de anclajes, figuraciones y sentidos en legitimación. Y entonces esta resulta una estrategia figurada desde los efectos de una epistemología visual. Y los cuadros, que en alguna de las versiones del documento utilicé, así como los mapas y las tablas, son también recursos que ‘juegan’ y sugieren ese efecto artificioso de la producción de los límites del espacio en constitución.

Y aun cuando existan tantas diferencias entre las formas de pensar al Otro (asociado a referentes de la Naturaleza y lo No-humano, desde generalizaciones de ‘plantas’, ‘animales’ y ‘máquinas’) en esas exploraciones artísticas, reconozco, sin embargo, que se comparte el método de producción de la alteridad. Y a pesar de que todas, Ce y Kina de Quimera Rosa, Špela Petrič y yo en la tesis, hayamos intentado escapar del proceder colonial, la producción de la alteridad como un espacio abstracto explorable, observable, calculable e intervenible, se reproduce en todos estos casos.”

24 de abril de 2022

“Inicialmente, la investigación inició con el registro y sistematización de múltiples piezas artísticas postantropocéntricas, 17 o 22, no recuerdo, pero fueron obras en las que estudié las formas de sus posiciones y su presentación visual. Entonces me quería centrar en el lugar de sus convergencias y de los discursos en que coincidían. Conforme avanzó el proceso de investigación me di cuenta de que

las divisiones y las diferencias entre las obras son grandes y que tenía que precisar todavía más los puntos que interesaban. Además de que el tiempo de la investigación complicaba el alcance.

Finalmente, acotamos el estudio a los trabajos de Quimera Rosa y Špela Petrič. Estos coinciden en: un enfoque posthumanista, orientado a la crítica postantropocéntrica, y en que se involucran en la disputa de la dicotomía Cultura-Naturaleza. Las piezas también se incorporan en las disputas por aquello que, al ser asociado por la modernidad como el ámbito de ‘lo natural’ (animales, plantas y otros organismos), se sujetó a procesos de dominación. El esfuerzo de las artistas por reparar la deuda histórica con estos seres se dedica a posicionar nuevas formas de relación que coincidan con el posicionamiento que ellas guardan respecto a la técnica y la desaparición de la categoría dicotómica Hombre-Naturaleza.

En el caso de Quimera Rosa, destaca también la figura de la Quimera, del monstruo y de la hibridación. Las piezas apuestan por la idea de generar parentesco con otras especies en el Chthuluceno, siguiendo a Haraway. Esto, me pareció, implicó este marco temporal específico como motivo de su propuesta crítica, con respecto a la idea de pensar desde los límites, una relacionalidad propuesta por la quimera.

Las formas en que resuelven el reconocimiento de estas disputas, es lo que me interesó analizar en los casos de las piezas abordadas por la tesis.”

20 de marzo de 2022

“¿Es la síntesis artificiosa? A veces creo que la síntesis reduce a un solo orden del discurso la manera en que el sentido se posiciona, es como si jugara todavía con el efecto mimético de la representación.

Ahora, si poco confío en el alcance de la síntesis, ¿por qué cuestiono tan poco el carácter político del análisis? ¿Estoy confiando demasiado en las posibilidades pragmáticas del lenguaje al hacerlo?

Quizá, el enredo en la forma de mi comunicación se debe a esa falta de reconciliación con la síntesis. A lo mejor, es el supuesto de estar tan a favor de multiplicar las maneras del análisis a partir de una reflexión sobre los procesos y la relacionalidad. [Sí... Estoy multiplicando el discurso y no sé para qué, cuando la poesía a veces dice tanto con tan poco. ¿Dónde está mi relación con la evocación?] [(Regreso a la voz previa)] Entonces, si las capas del análisis se multiplican como si pensáramos el

texto no sólo desde su textualidad sino desde su intertextualidad, ¿cuáles son las potencialidades que ahí reconocemos?

El supuesto que interiorizo, creo, es el de que existen múltiples convergencias que están sucediendo en el texto y, al volver sobre ellas, al pensarlas y al abrir preguntas que correspondan a esos otros modos de producción significativa, el esfuerzo analítico, si toma un tono sincero con su lugar de enunciación, puede complejizar el abordaje de las dimensiones significativas, políticas, de discursos que están siendo posicionados como legitimidad.”

31 de marzo de 2022

“Y ahora pues me quedo en estas obras [...] identificando cuáles son las posiciones hacia las que se y las formas en que las piezas dialogan con el posthumanismo, dialogan con la crisis global, dialogan con los devenires, dialogan con referencias teóricas específicos, dialogan con formas específicas de la imaginación sobre el espacio – y por eso el devenir es importante porque, si el espacio es un anclaje, el devenir (se asume que) ‘rompe’ con la configuración esencialista del anclaje respecto al espacio, ‘rompe’ con esa concepción que la modernidad acotó como identidades o como clasificaciones poco flexibles de la explicación. [...]

Creo que la sensación de lejanía, por distintos lados, cuando me acercaba a estas discusiones, cuando me acercaba a estas formas de problematización sobre lo político y sobre la vida, articuló mi relación con estos temas. Y desde mi lugar, ¿cuál es la relación que tengo con estas propuestas de sociedades altamente tecnologizadas o con dinámicas de clase, totalmente distintas? ¿Qué hago ahí? [...]

El tema de violencia creo que ha cortado mi lectura de muchas de las situaciones que vivo... Y estas violencias que ahora estoy pensando, si volteo para allá, parecen violencias ‘limpias’, ‘invisibles’, ‘intactas’... ¿Por eso volteé para allá? Si volteo ‘para acá’, todo el cuerpo cortado de esas violencias aparece.”

Archivo personal de audios vinculados al proceso de escritura.
Fragmentos correspondientes al periodo de enero a marzo de 2022.

Ejercicio 2. Contrapunteo

≈ *Pachakuti, Ch'ixi* | Palabras de SILVIA RIVERA CUSICANQUI

Reflexionando sobre las percepciones de la crisis global como una crisis que suele describirse como una crisis mayor o más profunda con respecto a otras crisis anteriores, Silvia Rivera Cusicanqui (2017) la caracteriza no como una crisis económica sino como una que atañe a la sobrevivencia humana, a la continuidad de la vida y a las formas que está tomando la expropiación de recursos, de energías y gente.

“Para mí es muy importante el aspecto de la crisis que tiene que ver con las palabras. Es decir, hay como un vaciamiento de las palabras, una crisis de los conceptos. Y hay una especie de apuro, de impaciencia, por buscar nuevas palabras que puedan dar cuenta de los fenómenos que se están viviendo. Y en particular, el hecho de la heterogeneidad, de las profundas brechas que se ven entre sectores [...] Hay como un magma de profundos conflictos que provienen del pasado. Quizá, Ernest Bloch lo ha formulado como las contradicciones diacrónicas o no coetáneas, es decir, aquel pasado no digerido que permeabiliza el presente y que surge como estallidos de furia acumulada. Y esta concepción, lo que hace es aludir, no a una heterogeneidad al estilo del multiculturalismo neoliberal, sino del choque de temporalidades. Es decir, es una crisis que alude a la incongruencia entre formas arcaicas y presentes, pero a la vez, se trata de una incongruencia que no es solamente como una coexistencia incómoda sino como un conflicto abierto.

Y para esto, yo hago mucho recurso a algunas ideas que provienen del idioma aymara, el cual no es mi lengua materna, pero yo la estoy adquiriendo y voy a seguirla adquiriendo hasta el día de mi muerte. Y es el hecho de que yo concibo que, para pensar esta crisis, que es una crisis planetaria y que es una crisis civilizatoria, ya no son suficientes las palabras, los palos, los fuertes en los cuales nos hemos apoyado. Y cada que hay crisis, pareciera que retornáramos a estos grandes pensadores europeos, que parece que no pueden ser superados y no pueden ser cuestionados, sino que hay que seguir buscando en ellos... Al Marx ecologista en los manuscritos ecológico-filosóficos... Es decir, hay una serie de movidas al recuperar del naufragio estos paquetes de ideas. Y para mí, es súper importante, superar el eurocentrismo de este gesto y trabajar con otros horizontes de pensamiento, que provienen del pensamiento indígena.

Y esto tiene que ver con una constatación dolorosa pero necesaria y es el hecho de que también las palabras, en los idiomas indígenas, han sido profundamente colonizadas. Y en esto, en particular, para las lenguas de poblaciones mayoritarias incorporadas como fuerza de trabajo, tanto en Mesoamérica como en Los Andes, y que, por lo tanto, han sido cuidadosamente expurgadas de sus alteridades epistémicas. Y, por otro lado, el hecho de que han matado a nuestros filósofos, a nuestros pensadores, a los amautas; es decir, ha sido muy cuidadosa la extirpación de idolatrías y con esto se han extirpado las fuentes básicas de la filosofía propia. Y han quedado las palabras reducidas a usos pragmáticos.

En el caso del aymara es muy peculiar el idioma como tal porque tiene una característica de idioma aglutinante, porque se basa en una raíz y en múltiples sufijos, que pueden combinarse de diferente manera. Entonces, el campo semántico que abarca una raíz es enorme. E incluso hay palabras que son, a la vez, una cosa y su contrario. Por ejemplo, la palabra *wiñay* es, a la vez, instante y eternidad [...] Pero además hay como tres páginas del Diccionario Aymara para la palabra ‘mirar’, por ejemplo. Y mirar es ‘ver’ y es también ‘ver nacer’ y es también ‘crear’ y es también ‘pensar’. Entonces, hay como un tránsito dependiendo el contexto de uso.

Entonces, para mí es importantísimo trabajar el nivel metafórico de las palabras – que, sin duda, la metáfora es un uso recurrente en el ambiente hablado hoy – pero ciertos niveles de abstracción de la metáfora no han sido desarrollados y yo siento que es justo y necesario que nos lo reinventemos.

De ese modo, yo creo que hay que partir de cómo se podría traducir ‘revolución’ al aymara. Y es *Pachakuti*, pero resulta que ‘revolución’ es una cosa que hacen los humanos. En tanto que *Pachakuti* es un revuelque del cosmos, del tiempo-espacio. *Pacha* es “*Pa – cha*”, dos energías que conjuradas configuran el cosmos. Y no es la *Pachamama* femenina porque es también *Pachatata*. O sea, es masculina y femenina a la vez. Entonces, *Pacha* es una revuelta que no involucra solamente, ni voluntades humanas ni movilizaciones humanas, sino cataclismos cósmicos, que sin duda están relacionados con el hacer humano. Es provocado por el humano el llegar a puntos críticos.

Y, de hecho, el *Pachakuti* anterior a este es el de la invasión colonial. Al Virrey Toledo, el gran ordenador del espacio andino, se le apodaba *Pachakuti*; también al gran inca reformador que construyó un Estado, era el inca *Pachakuti*.

Y, hoy día, se considera que esta crisis es un profundo malestar de la Tierra, un profundo malestar del Cosmos, vinculado, obviamente, a los abusos y a la vocación de muerte del sistema capitalista actual.

Entonces, pensar la revuelta del tiempo-espacio, en términos de lo que sería... ¿Qué es lo que cambia? Siempre pienso que es una diferencia con la idea de ‘revolución’, que la idea de revolución está marcada por una vocación progresista y por una mirada progresista de la historia. La revolución, si es que está mal encaminada, es una revolución incompleta, inconclusa, frustrada, desencaminada, equivocada; pero no deja de pensarse la ‘revolución’ como algo positivo, progresivo, que va a salir de un estadio de menor densidad, de menor complejidad, de menor justicia y va a generar una situación nueva. En cambio, *Pachakuti* puede ser la catástrofe total, no es necesariamente una revuelta que desemboque en un nuevo momento de mejor organización, de mayor cuidado por la Tierra, no, puede, en cualquier momento, el *Pachakuti* transformarse en una gran catástrofe. Por eso es que la invasión colonial es pensada como la catástrofe colonial pensada como *Pachakuti*. Entonces, es la doble dimensión de que no es un acto humano o puramente humano, que produce, que es producto además

de la relación entre humanos y no humanos y, por el otro lado, de que *Pachakuti* puede ser también el hundimiento, la catástrofe, pero también puede ser la renovación del tiempo-espacio.

Entonces yo estoy pensando, simplemente, desarrollar algunos conceptos-metáfora para que me ayuden a explicitar esta búsqueda de otros referentes no eurocéntricos, desde los cuales podamos dialogar con el pensamiento noratlántico y que podamos generar ideas que sean un poco menos cerradas a la multiplicidad de posibilidades que abren las movidas sociales y las crisis ecológicas. [...]

Y particularmente estaba pensando en el aporte que hizo Susan a la idea de ‘abigarramiento’ de René Zavaleta, que es esta forma de nombrar la heterogeneidad multicultural. En Zavaleta está muy claro que no se trata simplemente de una yuxtaposición en el presente de horizontes o de momentos o de formas distintas, de formas culturales distintas, sino que es el pasado el que coexiste con el presente y el que produce este proceso de abigarramiento. Y yo sostengo que la inspiración de Zavaleta no sólo está afincada en los *Grundrisse* de Marx, de donde sale esta idea de ‘abigarramiento’ y también de muchos otros lugares, pero en particular del caso de Marx, sino también de su infancia y juventud en un pueblo minero, como es Oruro, donde él trabajó y estuvo muy vinculado con las movidas obreras y la revolución del ‘52 lo pescó, prácticamente, siendo niño, pero la potencia obrera era muy visible y él estaba muy interesado por los procesos técnicos de la minería. Y ‘abigarramiento’ o ‘abigarrado’ es una descripción técnica de un tipo de mineral que, por obra de fuerzas geológicas de distinta temporalidad produce la complejización de los recursos minerales, lo mismo que con los recursos hidrocarburíferos [...], entonces este ‘abigarramiento’ se produce por la operación de diferentes momentos de cataclismos geológicos de milenios. Una descripción que, me parece, conecta la noción de ‘abigarramiento’ con lo *ch'ixi*.

Lo *ch'ixi* es un descriptor en quechua de lo que son las gentes manchadas, los manchados, los manchados por el trabajo, la gente harapienta manchada. En el caso aymara es una metáfora claramente vinculada a lo textil, es cuando se juntan hilos de colores opuestos para crear un tercer color, pero que sólo en apariencia es un tercer color, pero mantiene la pureza de los dos elementos contrarios. Y a mí me parece que eso describe muy bien nuestra vivencia del colonialismo como algo interno, pero también internalizado en nuestra subjetividad. Y el reconocimiento de nuestra condición colonizada, que es lo que nos hace indios, es básicamente un reconocer que el enemigo está adentro y que en esta subjetividad pelean y se conflictúan y chocan, entre-chocan permanentemente estas dos epistemes, estos dos modos de conocer y ver el mundo: uno que tiene una raíz, digamos, eurocéntrica, noratlántica, y otro que, básicamente, pertenece al horizonte indígena prehispánico. Entonces, para mí, esta noción de lo *ch'ixi* se emparenta con muchas otras, que luego las he ido depurando un poco.

Porque inicialmente, en un libro que era un catálogo disidente a una muestra de arte que se llamaba ‘Principio Potosí reverso’, ahí habíamos usado las dos formas de decir *ch'ixi* (una con forma aspirada y otra explosiva), que son uno opuesto con el otro. Mientras uno supone algo que se opone radicalmente, en tanto que el otro, sería una especie de fusión floja, desleída, embarrada, se dice de la leña que arde muy rápido, que parece fuerte, pero es débil, etcétera. Es decir, hay como una versión de

ch'ixi, que sería lo que yo equipararía a la idea del mestizaje como fusión, como mezcla, como mezcla indeterminada. En tanto que *ch'ixi* [en su otra conotación] sería algo en lo cual, claramente, se oponen dos cosas contrarias. Y después he pensado que la versión desleída, mezclada, la mezcolanza de lo *ch'ixi* sería una forma que puede pensarse como una dualidad que supone una indecisión, una indeterminación y un corazón dividido, una entraña dividida, una imposibilidad de acción por la existencia de dos mandatos contradictorios.

Y ahí es donde me encuentro con la lectura que hace Gayatri Spivak de [Gregory] Bateson sobre el ‘*double bind*’, o sea, esa situación en la que, si cumples un mandato, automáticamente niegas el otro y, por lo tanto, es una situación de esquizofrenia social. Y Gayatri plantea que es necesario aprender a convivir con esa contradicción y hacer de esa contradicción una fuerza de pensamiento. Yo me acojo mucho a esa idea y pienso que la posibilidad de lo *ch'ixi* como una contradicción en la cual una habita la posibilidad de hacer algo de ella – y no quedar paralizada – tiene una posible implicación en un gesto emancipatorio que tendría como punto de partida la radicalización de la contradicción. Y, es decir, el lado, nuestro lado europeo, digamos, está envuelto en una hojarasca de consumismo. Por ejemplo, ‘la libertad’, que es una adquisición, una noción que nos parece fundamental y que no es una cosa muy presente como valor en las formas indígenas, donde es lo opuesto. Y ‘la libertad’ se ha reducido a la libertad entre decidir si te compras una marca u otra marca. Esa es la hojarasca de la cual hay que despojarse para repensar la libertad y para radicalizar la idea de libertad. [...]” (Cusicanqui, 2017)⁷⁸

Ecos | Notas⁷⁹

- ≈ ¿Y si pensamos la crisis desde el abigarramiento, desde las concepciones del ‘corazón dividido’, la ‘entraña dividida’ del *ch'ixi*, instalado en la fuerza de la contradicción? ¿Y si radicalizamos la honestidad de estar revueltas en estas contradicciones?
- ≈ ¿Y si nombramos La Crisis, volviendo a *Pachakuti*, a la historia que ya nombraba ‘ese profundo malestar’ y esa ‘revuelta del tiempo-espacio’?
- ≈ ¿Y si ante la dicotomía objetivante, jerarquizante del Hombre y la Naturaleza, colocamos la noción aymara (no jerarquizada) del ‘*wiñay*’ y de las connotaciones de ‘ver’, donde ver no es ‘poseer’ sino ‘crear’ y pensar (desde otros lados), ‘ver nacer’?

⁷⁸ * **Fuente:** Rivera Cusicanqui, Silvia (2017) (video de YouTube), “Silvia Rivera Cusicanqui en Buenos Aires – Abril 2017”, Palabras mágicas: Reflexiones sobre La Crisis, <https://lobosuelto.com/palabras-magicas-reflexiones-sobre-la-crisis-conferencia-de-silvia-rivera-cusicanqui/>

⁷⁹ La referencia a “ecos y notas” en este apartado, remite a las apreciaciones a partir del texto aludido. Aunque todos los textos citados aquí, han provocados ecos, estos no necesariamente se incluyen en cada uno de los fragmentos aludidos. La intención no es otra que la de enfatizar su decir, independientemente de la extensión de la cita. La selección de cada uno de los fragmentos del Contrapunteo aporta a problematizar los aspectos que han sido discutidos por la tesis. No articulo todas las problematizaciones que he reconocido, porque la intención también es la de no intervenir más la producción de la mirada, y permitir que, quien lee, establezca las conexiones o, simplemente, reconozca sus propias evocaciones.

≈ *‘Escribir con’* ____ | *Palabras de CATHERINE WALSH*

En entrevista con Alicia Ortega-Caicedo, acerca de conversar como una práctica de co-pensamiento, como herramienta de conocimiento y de escritura, “de escribir-con como metodología de colaboración que no encuentra su lógica en la universidad sino en lo cotidiano, para armar una reflexión compartida’ (Ortega-Caicedo, Lang, 2020: 255), Catherine Walsh cuenta cómo incorporó la práctica de Paulo Freire de pensar-conversando, de articular ‘textos conversados o hablados’ que implicaban a diferentes personas. Esa influencia dejó una marca en ella, en el sentido de aprender conversando y dialogando:

“En el curso de la conversación las ideas toman rutas no previstas, sin una clara noción de hacia dónde vamos a llegar. Con los años, tengo mucho más claro que no pienso sola. Mi pensamiento se produce a partir de conversaciones y diálogos, de estar con gente en distintos contextos. En cualquier momento, incluso cuando estoy escribiendo sola, retomo el hilo de esas conversaciones. Significa romper con la noción que el conocimiento, y particularmente la escritura, es el resultado solamente de la autora o del autor en soledad. Aunque la autora pueda citar a otros, a fin de cuentas, ella será reconocida como la única autora. Explicitar el diálogo en la escritura la hace más viva, más humana y con más capacidad de convocar. Mi estilo de escritura ha ido cambiando paulatinamente, pero fue ante la desaparición de los 43 de Ayotzinapa que mi forma de escribir cambió de manera radical. En ese momento, todos mis gritos represados se desbordaron. Escribir gritando es otro modo de confrontar la realidad que estamos viviendo y también mi propia subjetividad como mujer.” (Walsh en Ortega-Caicedo, Lang, 2020: 257).

En el contexto de bienvenida al programa del Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Catherine Walsh se presentó compartiendo:

“No puedo pensar sin un hacer que contribuya a la comunidad en la que una vive. Pensar de forma situada y encarnada. Trabajo en la universidad, pero no soy académica. La universidad no es mi lugar, mi lugar de pensar está afuera. No me identifico como académica, sino como intelectual-militante.” (Walsh en Ortega-Caicedo, Lang, 2020: 253).

“Mi posición siempre ha sido no utilizar etiquetas para identificarme [...] y eso tiene que ver con los encargos o tareas que he venido asumiendo [...] Al mismo tiempo me preguntaba cómo en esos espacios que llamamos universidades tenemos que construir otra cosa. Inicio desde allí porque estas reflexiones han sido parte de mi larga lucha. Trabajar dentro de la institución universitaria, pero no sentir que ese es mi lugar. Con más edad y más gritos tengo aún más claridad al respecto [...] Llevo casi cuatro décadas trabajando en la institución universitaria, y siempre mi interés ha sido bajar las

paredes y abrir las ventanas de esos espacios para que sea posible entrar y salir. Las distintas tareas encomendadas⁸⁰, que han sido parte de mi propia construcción como militante comprometida, tiene que ver con esos espacios [...] La idea no era estudiar y escribir ‘sobre’ sino colaborar ‘con’.” (Walsh en Ortega-Caicedo, Lang, 2020: 254).⁸¹

Ecos | Notas

- ≈ Qué alegría resonar aquí.
- ≈ ¿De cuántas maneras el diálogo multiplicado habría podido abrir las preguntas de este escrito?
- ≈ ¿Con quiénes imagino que escribo?
- ≈ No es suficiente imaginar esa colaboración.
- ≈ ¿Cuáles son los gritos desde los que escribo?
- ≈ ¿Desde qué tipos de procesos multiplicamos las colaboraciones?
- ≈ Cuando leo esta bienvenida de Catherine a las/los/les estudiantes, recuerdo cómo fue la mía, cuando estudié la maestría. En aquella ocasión, ese primer día, un profesor hizo un comentario que no olvidé. Él decía que lo que se esperaba de nosotras en una tesis de maestría era una buena problematización, y que, hasta que llegara la tesis del doctorado, era cuando podíamos proponer una explicación, una teorización de las cosas. Recuerdo que el comentario me pareció muy extraño, como si una no pudiera escribir todo lo que piensa, como si tuviera que administrarlo, ‘hasta que fuera válido decirlo’. Este recuerdo sólo se contrasta con esa presentación de Catherine y su forma tan distinta de compartirnos, lo que para ella hace sentido.

⁸⁰ Los ‘encargos’ a los que Catherine se refiere aluden a tareas de colaboración en procesos colectivos de lucha y movilización.

⁸¹ * **Fuente:** Ortega-Caicedo, Alicia, Lang, Miriam (eds) (2020), *Gritos, grietas y siembras de nuestros territorios del Sur. Catherine Walsh y el pensamiento crítico-decolonial en América Latina*, Quito; Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala

≈ **Trama y urdimbre** | Palabras de MARÍA LUGONES

“N.T: Términos como ‘*intertwinning*’, ‘*intermeshing*’ e ‘*interweaving*’ son utilizados por Lugones para dar cuenta de la inseparabilidad de las marcas de sujeción/dominación (que ella suele denominar ‘opresiones’) y de la inseparabilidad de las categorías con las que se nombran tales marcas (raza, género, sexualidad, clase). Los términos, al revisar gran parte de la producción de la autora, se refieren a las acciones que forman parte del arte del tejido. Es por ello que términos tales como ‘entrelazar’, ‘entrecruzar’, ‘trama’, ‘urdimbres’ y ‘entretejer’, podrían ser empleados como afines para negociar la traducción en cuestión. Lo que cabe notar, y es importante subrayar, es que una de las técnicas más sencillas para tejer, con un telar, se sirve de bandas verticales de hilos tensados, la urdimbre, y otro grupo de hilos en posición horizontal, la trama, con los que se entreteje tomando como base la urdimbre. Lo que se compone al entretejer es una tela cuyo cuerpo, textura, y apariencia depende siempre del entrecruzar entre trama y urdimbre y a los hilos que la componen.

[Nota de Lugones]: La dificultad reside en casi todos los términos presuponen la separación cuando lo que se está tratando de expresar es precisamente la inseparabilidad, fusión, coalescencia (un término de la química). Por ese problema, a lo largo de mi trabajo he dejado de lado ‘interconexión’, ‘entrelazado’, ‘entrecruzado’. El interconectar o entrecruzar a veces oculta la inseparabilidad y los términos como inseparables. Términos como ‘urdimbre’ y ‘entretrama’ me gustan porque expresan la inseparabilidad de una manera interesante al mirar el tejido, la individualidad de las tramas se vuelve difusa en el dibujo o en la tela.” (Nota del traductor en Lugones, 2008: 80).⁸²

Ecós | Notas

≈ Y ¿si aquella figura de ‘la columna vertebral’ en la escritura, la imaginamos, mejor, como ‘la urdimbre’ con la que tejemos?

⁸² * **Fuente:** Lugones, María (2008), *Colonialidad y género*, Tabula Rasa, núm. 9, julio-diciembre 2008, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 73-101.

≈ *Identidad, colonialidad y feminismos* | Palabras de OCHY CURIEL

“Descolonización, como concepto amplio se refiere a procesos de independencia de pueblos y territorios que habían sido sometidos a la dominación colonial en lo político, económico, social y cultural; [como aquellos] procesos que sucedieron en América entre 1783 y 1900 de los cuales surgen los Estados Unidos y las repúblicas latinoamericanas, los que sucedieron entre 1920 y 1945 en relación con las dependencias del Imperio Otomano y desde donde surgen las independencias de buena parte de los Estados del Oriente Medio y el Maghreb, y los que acontecen entre 1945 y 1970, a raíz de los cuales el conjunto del continente africano e importantes áreas de Asia, el Pacífico y el Caribe se estructuran en unidades políticas independientes.

Cuando en las Ciencias Sociales nos referimos a procesos de descolonización hacemos énfasis en el último período por el impacto que tuvo en la conciencia crítica no sólo en intelectuales y activistas de estos continentes sino en muchos otros de otras latitudes, como ha sido el caso en Latinoamérica y el Caribe, procesos además que en el ámbito académico dan lugar a los estudios postcoloniales, culturales y subalternos que colocan en el centro la construcción de los sujetos y las sujetas en contextos postcoloniales.

Pero desde el feminismo, la descolonización no sólo reconoce la dominación histórica, económica, política y cultural entre estados nacionales, producto de la colonización histórica de Europa sobre otros pueblos y sus secuelas de colonialidad en el imaginario social, sino y fundamentalmente, la dependencia que como sujetas y sujetos políticos que han sido resultado del capitalismo, la modernidad occidental, la colonización europea y sus procesos de racialización y sexualización de las relaciones sociales pero también de la heterosexualidad obligatoria [...], de la legitimación del pensamiento único y de la naturalización de la institucionalización de muchas de las prácticas políticas de los movimientos sociales que han creado dependencia y subordinación en torno a las políticas del desarrollo y a muchas de las lógicas coloniales de la cooperación internacional (de derecha).

La descolonización para algunas feministas se trata de una posición política que atraviesa el pensamiento y la acción individual y colectiva; nuestros imaginarios, nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, nuestras formas de actuar y de ser en el mundo y que crea una especie de ‘cimarronaje’ intelectual, de práctica sociales y la construcción de pensamiento propio de acuerdo a experiencias concretas.

Las primeras experiencias descolonizadoras en el feminismo las encontramos precisamente en feministas racializadas, en las lesbianas, en mujeres del ‘Tercer Mundo’, aquellas que se resistieron a la dominación patriarcal, racista y heterosexista, desde posiciones subalternizadas.

Y no es casual. La ‘política de la ubicación’ de la que nos habló Chandra Mohanty (1988) vista como contexto geopolítico de la relación espacio-tiempo-lugar que produce a las y los sujetos desde las experiencias de cuerpos históricos y políticos, define lo que Chantal Mouffe definió como ‘posiciones de sujeto’ (1999), o lo que Donna Haraway (1991) denominó ‘conocimiento situado’ o lo que muchas décadas antes las afrofeministas norteamericanas llamaron ‘la experiencia’ que produce un punto de vista particular: el *stand point* (Collins, 1989).

Patricia Hill Collins lo evidencia en esta frase desde sus análisis del Feminismo Negro en Estados Unidos: Una manera de ubicarse frente a las tensiones de definición en el pensamiento feminista negro es especificado en la relación entre la ubicación de las mujeres negras – aquellas experiencias e ideas compartidas por las afroamericanas y que les proporciona un enfoque singular de sí mismas, de la comunidad y de la sociedad – y las teorías que interpretan esas experiencias [...] el pensamiento feminista negro comprende interpretaciones de la realidad de las mujeres negras hechas por las mujeres negras (Collins, 1989: 289).” (Curiel, 2014: 326)

“Hoy en las ciencias sociales los estudios subalternos, culturales y postcoloniales ciertamente han abierto en los espacios académicos una brecha para que voces subalternizadas se estén convirtiendo en propuestas que cuestionan la relación saber-poder que son en sí mismos procesos descolonizadores, y eso es importante. Sin embargo, muchos académicos y académicas [...], la mayoría de las veces utilizan esas propuestas para el logro de créditos intelectuales apelando al estudio de lo que se ha considerado ‘la otredad’.

Desde las propuestas críticas del feminismo latinoamericano y caribeño, muchas de ellas presentes en la construcción del Encuentro Autónomo Feminista, si bien algunas se nutren del pensamiento de estos campos disciplinarios críticos de las ciencias sociales, lo particular y lo específico es que parten de las experiencias y la producción de conocimiento desde el feminismo mismo, muchas veces desde posiciones de oposición al feminismo ilustrado, blanco, heterosexual, institucional y estatal, pero sobre todo un feminismo que se piensa y repiensa a sí mismo en la necesidad de construir una práctica política que considere la imbricación de los sistemas de dominación como el sexismo, racismo, heterosexismo y el capitalismo, porque considerar esta ‘matriz de dominación’, como bien la denominó Hill Collins (Collins, 1998), es lo que otorga al feminismo una visión radical. Las categorías como raza, clase, sexo, sexualidad, entre muchas otras son concebidas como ‘variables dependientes’ porque cada una está inscrita en las otras y es constitutiva de y por las otras.

[...] La tendencia del movimiento feminista latinoamericano y caribeño no es nueva en tanto retoma parte de los postulados de los años setenta y ochenta de las afrofeministas, las chicanas y de las lesbianas radicales. Su novedad radica en la capacidad de reconocer que es allí donde se ubica una propuesta descolonizadora, vista en el contexto latinoamericano y caribeño de hoy. Con ello crea una genealogía feminista, porque este feminismo sabe, piensa y propone la continuidad de una historia construida por muchas en diferentes momentos históricos.

[...] Reconocer las diferencias entre las mujeres, feministas, lesbianas atravesadas por distintas categorías y posiciones de sujetas sin duda fue un gran avance para el feminismo de la región, pues permitió destruir el mito de ‘la mujer’ que contenía el sesgo universalizante de la modernidad occidental. Permitted emerger a las feministas populares, las afrofeministas, las lesbianas feministas, incluso, aunque mucho después, indígenas que se asumían feministas desde sus propias cosmovisiones.

Y estas han sido corrientes importantes del feminismo que han colocado el racismo, el etnocentrismo, la heterosexualidad como institución y régimen político en el centro de las propuestas feministas, en sus teorías y en sus prácticas. Muchas de estas propuestas han partido y aún continúan definiéndose desde la identidad para su accionar, que si bien permitió la articulación política poseía sesgos esencialistas.

Esta política de identidad fue necesaria por la crítica a la universalidad, a lo general, a lo monolítico, a lo etnocéntrico como legado fundamental de la modernidad y la colonización para evocar la necesidad de comprender las y los sujetos sociales desde una diversidad de experiencias particulares y diversas formas de vida específicas y concretas, tentativas y cambiantes. Y esto había que hacerlo en el feminismo.

En los años noventa en América Latina y el Caribe nos llegan los aportes de la corriente postestructuralista con su propuesta de deconstrucción de las identidades, vistas como entidades no esenciales, sino como producto de relaciones históricas. A algunas que veníamos de experiencias políticas cuyo centro era la identidad, como lo fue el Movimiento de mujeres afrolatinoamericanas y afrocaribeñas, estas propuestas empiezan a desencajarnos. Desde el Caribe, Yuderlys Espinosa (1988) en un artículo histórico nos ayudó a repensar nuestra política. La autora preguntaba: ¿Hasta dónde nos sirven las identidades? ¿Cuáles son sus límites y hasta dónde nos sirven para la política feminista que nos proponemos? [...]

Al mismo tiempo, sentíamos que la corriente postestructuralista del feminismo nos dejaba sin piso, pues muchas de sus posturas asumían [...] todas las identidades como esenciales. Hoy hay diversas posiciones en torno a ello, pero en ese momento nos preguntábamos:

- ¿Son todas las identidades esencialistas o es que, en contextos determinados, las identidades, vistas como estrategias, son imprescindibles para la política feminista?
- ¿Qué papel entra a jugar la identidad en propuestas de transformaciones sociales que se dirigen a eliminar sistemas de dominación?
- ¿Es posible un ‘esencialismo estratégico’, como bien plantea desde el feminismo postcolonial Gayatri Spivak?

Estas preguntas aún son parte de los debates, pero han permitido relativizar la política de la identidad, poniéndole límites y asumiéndolas como estrategias y posicionamientos, más que como fines en sí mismos.

Paralelamente, en los años noventa parte de las feministas críticas y radicales nos asumíamos como autónomas frente al fenómeno de la institucionalización, expresada en la organización, en la preparación y seguimientos a las conferencias mundiales organizadas por la ONU, que definía las prioridades del movimiento frente a la intromisión del Banco Mundial y AID, al accionar del movimiento feminista frente a la cooptación de muchas feministas por parte de los Estados, gobiernos, partidos, frente a la dependencia ideológica de la cooperación internacional; todo lo cual ha tenido altos costos para el feminismo al perderse buena parte de sus postulados políticos más éticos [...]

Algunas feministas de estos colectivos [autónomos] se proponen en el Encuentro Autónomo revisar su política colocando y respondiendo preguntas que, a la vez son grandes desafíos:

- ¿Cómo comprender el contexto específico donde nos ubicamos que permite construir pactos políticos entre feministas de varios contextos sin que ello convierta en impunidad las desigualdades y diferencias que nos atraviesan por raza, clase, sexualidad, los mismos contextos y las mismas experiencias situadas?
- ¿Cómo actuar como feministas en los contextos latinoamericanos y caribeños atravesados por conflictos armados internos, desplazamiento forzado, pobreza extrema, racismo, violencia contra las mujeres y un ‘socialismo de siglo XIX’ con tintes dictatoriales?
- ¿Qué significa frente a esos contextos construir una autonomía que atraviese el accionar, el pensamiento, que pase por nuestros cuerpos, nuestros deseos, nuestras sexualidades, pero que no niegue la situación material de cada una? [...]” (Curiel, 2014: 327-329)⁸³

Ecós | Notas

- ≈ Me pareció importante seguir este breve recorrido de Ochy Curiel por la referencia de algunas luchas feministas, – a pesar de la extensión de la cita – sólo para recordar cómo es que la reflexión sobre las opresiones se socializa y se complejiza a partir de la multiplicación de voces articuladas desde sus lugares específicos y sociohistóricos de enunciación.
- ≈ Y en este contexto, de luchas tan diversas, cómo es que se vuelve posible que, después de la gran cantidad de movilizaciones que se organizan, hoy en día, en múltiples latitudes, definiendo nuevas posiciones de sujetas/os/es colocados desde el lugar de sus opresiones en identidades políticas, ¿cómo es posible que con esto sucediendo, se sostenga todavía la figuración universal del ser humano como noción unificada, y de su superación, como figura unificada?
- ≈ Quizá el problema también se instala en la producción de la diferencia entre quiénes pueden participar de la práctica de la esencialización y quiénes no deberían de hacerlo.
- ≈ O quizá, el problema también radica, como ya se ha sostenido bastante, en las formas en que nuestra imaginación política regresa a la práctica de la esencialización. Y entonces, ahí está, otra vez, a la importancia de revisar cómo es que se están llevando a cabo estas prácticas de esencialización. Es decir, ¿qué tipo de hábitos, de prácticas y ‘anclajes’ están dando sentido a este proceder?

⁸³ * **Fuente:** Curiel, Ochy (2014), “Hacia la construcción de un feminismo descolonizado”, en Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 325 - 334.

≈ **Pregunta** | Palabras de FRANCESCA GARGALLO // BRENY MENDOZA

“¿Por qué, en la década de 1990, el feminismo latinoamericano dejó de buscar en sus propias prácticas, en su experimentación y en la historia de sus reflexiones, los sustentos teóricos de su política?” (Gargallo en Espinosa-Miñoso, 2014a: 314)

A esta pregunta, Breny Mendoza suma la idea de que esta relación ‘siempre’ se mantuvo en el feminismo latinoamericano, que acogió del feminismo anglosajón (tanto del liberal, como del radical y el marxista), para organizarse y elaborar la crítica sobre el cambio social y cultural. Mendoza denuncia la existencia de la complicidad del feminismo hegemónico local con la perpetuación de la ideología euronorcentrista, y con esto, la continuidad del proyecto colonialista en América Latina. (Mendoza en Espinosa, 2014a: 314)⁸⁴

Ecos | Notas

≈ Aunque coincido con la denuncia de Breny Mendoza, sobre todo, porque reproduzco ese peso hegemónico⁸⁵, sus palabras me vuelven a pensar sobre las configuraciones del espacio. ¿Cuáles son ‘los anclajes’ que reconozco definiendo mi *lugar* de enunciación? ¿Se trata de ‘anclajes’ que agoten el espacio geopolítico que habito? ¿Cuál es el lugar político e histórico que habito? ¿Cómo lo termino de reconocer y cómo lo nombro? ¿Cómo estoy configurando ese lugar? ¿Desde qué tipo de anclajes lo estoy haciendo?

⁸⁴ * **Fuente:** Espinosa-Miñoso, Yuderlys (2014a), “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”, en Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 309 - 324.

⁸⁵ Un peso hegemónico que, si lo dimensionáramos con el impacto de los programas educativos que incidieron en mi *formación*, por mencionar un ejemplo, en todos los niveles, caracterizándose por esa atención eurocéntrica a las ideas y los textos que era necesario estudiar, el balance remite, al menos, a 30 años de vinculación con estos supuestos, en mi caso. Y aquí porque estoy contando los años en que, participando en la docencia, regresé también a las mismas configuraciones eurocéntricas de sentido, que conocía. Por eso, decolonizar las posiciones de una misma, implica una dedicación tan detallada, sobre todo, cuando una ha tenido el privilegio educativo de su lado. Y reconozco ese lugar, con pena pero también con honestidad, porque sí tengo presente que cada privilegio implica la existencia de una desigualdad, Y por ese mismo compromiso que tengo, todavía no suelto, ni este tejido, ni este trabajo, ni este escrito.

≈ **De la desterritorialización** | Palabras de BRENY MENDOZA

“La idea posmoderna y poscolonial de que la condición de la transnacionalidad y las tecnologías comunicativas globalizantes desterritorializan el conocimiento, no debe llevarnos a pensar que nuestras posiciones como sujetos son intercambiables y reversibles, sin importar nuestro locus de enunciación y nuestra diferencia colonial. Pensar que la teoría chicana articula la subalternidad de todo ‘lo latinoamericano’ ofusca la materialidad, la territorialidad y la concreción de la diferencia de ‘lo latinoamericano’ que se da en su localidad.

Las feministas latinoamericanas que aparecen hoy en los debates masculinistas de la región y en la academia metropolitana como el ‘otro invisible’ tienen que reclamar sus derechos epistemológicos. También tendríamos que abocarnos al proyecto de la descolonización de la teoría. Necesitamos irrumpir en los diálogos que se dan entre postoccidentalistas y chicanas. Necesitamos cuestionar los aparatos conceptuales de los feminismos metropolitanos, incluso el postcolonial y sobre todo el pensamiento proveniente del aparato del desarrollo. Incluso debemos desestabilizar nuestros propios discursos.” (Mendoza, 2014: 101-102)⁸⁶

⁸⁶ * **Fuente:** Mendoza, Breny (2014), “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”, en Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 91 - 104.

≈ **Hegemonía eurocentrada** | Palabras de ANÍBAL QUIJANO

“Quijano entiende a la modernidad, el otro eje del capitalismo eurocentrado y global, como ‘la fusión de las experiencias del colonialismo y la colonialidad con las necesidades del capitalismo, creando un universo específico de relaciones intersubjetivas de dominación bajo una hegemonía eurocentrada’ (Quijano, 2000b: 343). Para caracterizar a la modernidad, Quijano se enfoca en la producción de un modo de conocimiento, el que se rotula como racional, y que emergería desde el interior de este universo subjetivo en el Siglo XVII en los centros hegemónicos más importantes de este sistema-mundo de poder (Holanda e Inglaterra). Este modo de conocimiento es Eurocentrado. Quijano entiende que el Eurocentrismo es la perspectiva cognitiva no solamente de los europeos, sino del mundo eurocentrado, de aquellos que son educados bajo la hegemonía del capitalismo mundial. ‘El eurocentrismo naturaliza la experiencia de la gente dentro de este patrón de poder’ (Quijano, 2000b: 343).

Las necesidades cognitivas del capitalismo y la naturalización de las identidades, y las relaciones de colonialidad, y de distribución geocultural del poder capitalista mundial han guiado la producción de esta forma de conocer. Las necesidades cognitivas del capitalismo incluyen: ‘la medición, la cuantificación, la externalización (u objetivación, *tornar objeto*) de lo cognoscible en relación al sujeto conocedor, para controlar las relaciones entre la gente y la naturaleza y entre la gente misma con respecto a la naturaleza, en particular, la propiedad sobre los medios de producción’ (Quijano, 2000b: 343). Esta forma de conocimiento fue impuesta en la totalidad del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblemática de la modernidad.

De modo mitológico, se entendió que Europa, como centro capitalista mundial que colonizó al resto del mundo, pre-existía al patrón capitalista mundial de poder y, como tal, constituía el momento más avanzado en el curso continuo, unidireccional, y lineal de las especies. De acuerdo a una concepción de humanidad que se consolidó con esa mitología, la población mundial se diferenció en dos grupos: superior e inferior, racional e irracional, primitivo y civilizado, tradicional y moderno. En términos del tiempo evolutivo, primitivo se refería a una época anterior en la historia de las especies. Europa vino a ser concebida míticamente como preexistente al capitalismo global y colonial, y como habiendo alcanzado un estadio muy avanzado en ese camino unidireccional, lineal y continuo. Así, desde el interior de este mítico punto de partida, otros habitantes, humanos, del planeta llegaron a ser míticamente concebidos ya no como dominados a través de la conquista, ni como inferiores en términos de riqueza o poder político, sino como etapa anterior en la historia de las especies en este camino unidireccional. Este es el significado del calificativo ‘primitivo’ (Quijano, 2000b: 343).” (Lugones sobre Quijano, 2008: 81)⁸⁷

⁸⁷ * **Fuente:** Lugones, María (2008), Colonialidad y género, Tabula Rasa, núm. 9, julio-diciembre 2008, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 73-101.

≈ **Feminización, racialización y colonialidad** | Palabras de MARÍA LUGONES

María Lugones (2008) critica la reflexión de Aníbal Quijano, en lo que respecta a la comprensión de la colonialidad del sexo y sus productos, como parte de la matriz colonial del poder. Para Lugones esta posición recae en la mirada patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo, sus recursos y productos. La percepción es limitada pues se acota sólo al ‘lado visible’ y hegemónico del sistema de género. En oposición, ella se detiene en analizar los rasgos históricamente específicos de la organización del género en el sistema moderno/colonial de género (entre los que destaca el dimorfismo biológico, la organización patriarcal y heterosexual de las relaciones sociales) como parte central de una organización diferencial del género en términos raciales. Y para hacerlo, recurre al trabajo de Oyèronké Oyěwùmí sobre la invención de las mujeres, desde una perspectiva africana de los discursos occidentales de género.

“Oyěwùmí entiende el género, introducido por Occidente, como una herramienta de dominación que designa dos categorías sociales que se oponen en forma binaria y jerárquica. ‘Mujeres’ (el término de género) no se define a través de la biología, aún cuando sea asignado a las anahembras⁸⁸. La asociación colonial entre anatomía y género es parte de la oposición binaria y jerárquica, central en la dominación de las anahembras introducida por la colonia. Las mujeres son definidas en relación a los hombres, la norma. Las mujeres son aquellas que no poseen un pene; no tienen poder; no pueden participar en la arena pública (Oyěwùmí, 1997: 34). Nada de esto era cierto en las anahembras Yorubas antes de la colonia.

‘La imposición del sistema de Estado europeo, con su concomitante maquinaria burocrática y legal, es el legado más duradero de la dominación colonial europea en África. La exclusión de las mujeres de la recientemente creada esfera pública colonial es una tradición que fue exportada al África durante este periodo... El mismo proceso que las categorizó y redujo de hembras a ‘mujeres’ las descalificó para roles de liderazgo... La emergencia de la mujer como una categoría reconocible, definida anatómicamente y subordinada al hombre en todo tipo de situación, resultó, en parte, de la imposición de un Estado colonial patriarcal. Para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del Estado colonial fue la creación de ‘mujeres’ como categoría. Por lo tanto, no es sorprendente que para el gobierno colonial haya resultado inimaginable el reconocer a hembras como líderes entre las gentes que colonizaron, incluyendo los Yoruba... A un nivel, la transformación del poder del Estado en poder masculino se logró excluyendo a las mujeres de las estructuras estatales. Esto se mantuvo en profundo contraste con la organización del Estado Yoruba, en la cual el poder no estaba determinado por el género.’ (Oyěwùmí, 1997: 123-125)

Oyěwùmí reconoce dos procesos cruciales en la colonización, la imposición de razas con la consecuente inferiorización de los africanos y la inferiorización de anahembras. Esta última se extendió muy ampliamente, abarcando desde la exclusión en roles de liderazgo hasta la pérdida de la propiedad

⁸⁸ Con el término, Oyěwùmí se refiere a la hembra en el sentido anatómico, mientras *anamacho* apunta al macho. Esta comprensión de ambas categorías, no las coloca de manera binaria opuesta (Lugones, 2008)

sobre la tierra y otros importantes espacios económicos. Oyěwùmí, nota que la introducción del sistema de género occidental fue aceptada por los machos Yoruba, quienes así se hicieron cómplices, confabularon con la inferiorización de las anahembras.” (Lugones, 2008: 88)

“También es parte de su historia, que en el Occidente, sólo las mujeres burguesas blancas han sido contadas como *mujeres*. Las hembras excluidas por y en esa descripción no eran solamente sus subordinadas sino también eran vistas y tratadas como animales, en un sentido más profundo que el de la identificación de las mujeres blancas con la naturaleza, con los niños, y con los animales pequeños. Las hembras no-blancas eran consideradas animales en el sentido profundo de ser seres ‘sin género’, marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la femineidad. Las hembras racializadas como seres inferiores pasaron de ser concebidas como animales a ser concebidas como símiles de mujer en tantas versiones de ‘mujer’ como fueron necesarias para los procesos del capitalismo eurocentrado global. Por tanto, la violación heterosexual de mujeres indias o de esclavas africanas coexistió con el concubinato como, así también, con la imposición del entendimiento heterosexual de las relaciones de género entre los colonizados – cuando convino y favoreció al capitalismo eurocentrado global y a la dominación heterosexual sobre las mujeres blancas. Pero recordemos que los trabajos de Oyěwùmí y Allen [Paula Gunn] han dejado en claro que el estatus de las mujeres blancas no se extendió a las mujeres colonizadas aún cuando estas últimas fueron convertidas en símiles de las mujeres blancas burguesas. Cuando ‘engenerizadas’ como símiles las hembras colonizadas recibieron el estatus inferior que acompaña al género mujer pero ninguno de los privilegios que constituían ese status en el caso de las mujeres burguesas blancas.” (Lugones, 2008: 95)

“María Lugones propone que ‘la categoría de género es correspondiente sólo a *lo humano* o sea a *los seres de razón* cuyo origen es blanco y europeo [...] La idea de fuerza y mayor capacidad de razón masculina y de la fragilidad de las mujeres no podía ser aplicada a gentes no europeas en tanto esta gente era toda igualmente desprovista de razonamiento, belleza sublime y fragilidad’ (Espinosa, 2012). ‘Necesariamente los indios y negros no podían ser hombres y mujeres, sino seres sin género. En tanto bestias se los concebía como sexualmente dimórficos o ambiguos, sexualmente aberrantes y sin control, capaces de cualquier tarea y sufrimiento, sin saberes, del lado del mal en la dicotomía bien y mal, montados por el diablo. En tanto bestias, se los trató como totalmente accesibles sexualmente por el hombre y sexualmente peligrosos para la mujer. ‘Mujer’ entonces apunta a europeas burguesas, reproductoras de la raza y el capital’ (Lugones, 2012).” (En Espinosa-Miñoso, 2014b: 9)

*Fuente: Lugones, María (2008), *Colonialidad y género*, Tabula Rasa, núm. 9, julio-diciembre 2008, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 73-101.

Espinosa-Miñoso, Yuderlys (2014b), “Una crítica decolonial a la epistemología feminista crítica”, Universidad Autónoma Metropolitana, *El Cotidiano*, Núm. 84, marzo-abril 2014, Ciudad de México, pp. 7-12.

≈ ***Cuerpos universalizados, cuerpos abyectos y representación*** | Palabras de YUDERKYS ESPINOSA-MIÑOSO

“Al tiempo que estaríamos de acuerdo con el análisis que hace la autora [se refiere a una discusión previa que mantiene con Diana Maffia] a la forma como el sujeto productor de conocimiento científico estaría ‘atravesado por determinaciones de las que no es posible desprenderse’ – lo que explicaría por qué el conocimiento científico no es objetivo –, en seguida ella pasa a señalar cómo ‘las feministas’ mostrarían que el ‘género’ es una de estas determinaciones. Algunos problemas que desde un punto feminista antirracista y descolonial estaríamos en capacidad de observar y poner al descubierto es cómo, por un lado, el género, como lo señalábamos antes, parecería operar como categoría independiente inherente a la problemática de las mujeres y, por tanto, propia del análisis feminista: la crítica feminista a la epistemología se ha centrado en cómo la pertenencia a un género determinado afecta la producción de saber y cómo el sexismo constituye un sesgo. Pero, si ya estamos alertadas desde hace algunas décadas de la manera en que el género nunca opera de forma separada y, más aún, si estamos atentas a propuestas como las de María Lugones respecto de que esta categoría no explicaría de forma adecuada la manera en que han sido sometidas ‘las mujeres’ de los pueblos no europeos, deberíamos estar dispuestas a aceptar lo inadecuado de un uso universalista de la categoría de género (la división dicotómica del mundo en ‘mujeres’ y ‘varones’) o al menos atenarnos siempre (y no en determinadas ocasiones) a su uso de una forma inestable e interdependiente de otras categorías como raza, clase y ubicación geopolítica: ¿de qué forma esto vuelve complejo el análisis hasta que ya no serían posibles formulaciones como las que hace Maffia?” (Espinosa-Miñoso, 2014b: 9)

“Cuando se ha instalado como nunca una reflexión sobre el sujeto y los cuerpos del feminismo, me pregunto quiénes han ocupado el lugar material de esta reflexión postergada, y por qué la preocupación se ha limitado al cuerpo sexuado y *generizado* sin poder articularla a una pregunta por la manera en que las políticas de racialización y empobrecimiento estarían también definiendo los cuerpos que importan en una región como Latinoamérica. Cómo ha sido posible que el feminismo latinoamericano no haya aprovechado este estallido de producción teórica sobre el cuerpo abyecto para articular una reflexión pendiente y urgente sobre los cuerpos expropiados de las mujeres dentro de la historia de colonización geopolítica y discursiva del continente. Cuando se ha abierto dentro de los movimientos sociales, y en particular, dentro del feminismo, un espacio para la visibilidad y recuperación de posiciones de sujeto antes no reconocidas ¿qué cuerpos han pasado a ser objeto de la representación de este olvido y cuáles han quedado una vez más desdibujados y por qué?” (Espinosa, 2014: 311)

“[...] En un contexto como el latinoamericano, la producción de una reflexión sobre la identidad y sobre los cuerpos del feminismo, se ha desarrollado en base a marcos conceptuales importados, sin que mediaran intentos de reapropiación que permitieran aterrizar ese cuerpo (muchas veces abstracto) de la pregunta por el género) en la materialidad de los cuerpos racializados, empobrecidos, folclorizados, colonizados de las mujeres latinoamericanas. La constatación de esta ausencia de los cuerpos indígenas, afro y carenciados del continente, en esta reflexión sobre el sujeto del feminismo y la necesidad de ampliación de sus límites, es preocupante y a la vez sintomático de cómo la producción de conocimientos aún en esta etapa de ‘descentramiento del sujeto universal del feminismo, aún contiene la centralidad euronorcentrista, universalista y no logra zafarse de esa colonización histórica por más que la critique’, como nos alerta Ochy Curiel (2009).” (Espinosa, 2014: 317)

“Parece recomendable no hacer hincapié en el privilegio epistemológico sino en el cómo desplazar la autoridad epistemológica, dado que esta autoridad es lo que realmente importa en el esfuerzo por hacer que se escuche el conocimiento insurgente” (Angeleri en Espinosa, 2014: 319).

“Entonces, ¿cómo podemos las feministas en mejores condiciones del Norte y del Sur, asumir una responsabilidad histórica con la transformación de la vida de las mujeres y del planeta? ¿Cómo hacer para que nuestro feminismo no termine siendo cómplice de los intereses (neo)coloniales de producción material y simbólica de sujetos para su explotación y dominio?

La pregunta no está afuera de, sino en nosotras mismas.” (Espinosa, 2014: 320)⁸⁹

⁸⁹ *Fuente: Espinosa-Miñoso, Yuderkys (2014a), “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”, en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 309 - 324.

≈ **Colonialidad, humanización y deshumanización** | Palabras de KARINA OCHOA-MUÑOZ

Deteniéndose en los debates sobre las y los nativos del “Nuevo mundo” entre teólogos del Siglo XVI, como Ginés de Sepúlveda, Fray Bartolomé de Las Casas y Fray Francisco Vitoria, sobre el reconocimiento o no de los amerindios como ‘seres humanos’, Karina Ochoa Muñoz se pregunta: “¿En qué condiciones las y los amerindios accederían al constructor ‘sujeto’ en la dimensión espiritual, legal, política y/o social?” (Ochoa, 2014: 105). A partir de esto, comparte:

“Como hemos visto hasta ahora, en los tres autores nos encontramos bajo la peculiaridad de cada perspectiva asumida) una pretensión universalizante de la particular experiencia europea, la cual niega al otro/indio-india en su carácter de ‘sujeto’ con capacidad de autodeterminación. En Sepúlveda notamos una absoluta y arbitraria negación de los/as indios/as como ‘sujetos’ civilizados; en Vitoria se forja la cancelación de los derechos – que otorgan la calidad de sujeto – a las poblaciones Nuestramericanas, pues esos derechos se los atribuyen solo a los que asumen el marco jurídico paneuropeo; y en Las Casas notamos una sobrevaloración de los/as indios/as (que son vistos como ‘buen salvaje’), percepción que también los/las oculta y niega pues (por lo menos en su primera etapa indiófila) no les reconoce desde los propios parámetros indianos.

Así, estamos ante tres visiones sobre lo indio que atraviesan por el debate de la esclavitud (bestialización) y la feminización (encubrimiento) del ‘otro/a’ como elementos sustantivos de la colonialidad paneuropea. El común denominador de estos tres discursos es la negación del ‘sujeto’ indio/a o, en su defecto, la aceptación del indio/a siempre que deje de serlo.

[...] La deshumanización del indio/a (que se imprime en la negación del mismo) tiene como ejes centrales la feminización y el uso de una violencia misógina-genocida contra las poblaciones colonizadas y conquistadas.

Este postulado es mucho más cercano a las experiencias históricas que desde el Siglo XVI se cristalizan en Nuestramérica, pues nos remite a la gradación vertical de la condición de humanidad, en donde se intersectan la condición de raza/sexo-género/etnia y clase.” (Ochoa, 2014: 108)

‘La ‘humanización’ del amerindio no tuvo ninguna repercusión tangible en sus vidas. Representó apenas un cambio en su estatus legal dictado por la lejana Castilla. Ni la ‘deshumanización’ del esclavo africano puso punto final a la violencia atroz contra los amerindios. Los amerindios, los esclavos africanos, y la población mestiza que se originó de las violaciones masivas de las mujeres indígenas, jamás lograron

alcanzar el estatus ontológico de ser humano de los europeos [...] El reconocimiento formal de los ‘derechos de las gentes’ no logró detener el desarrollo de un *ethos* social caracterizado por la violencia, la ausencia de la ley, y la impunidad por parte de los colonizadores europeos, y también fue incapaz de ponerle un límite a la vulnerabilidad física o como dice Butler [...] parafraseando a Lévinas, a ‘la vida precaria’ o a ‘las invivibles vidas’ de las gentes del Nuevo Mundo.’ (Mendoza, 2007)

Y no repercute en nada en la vida de las poblaciones no blancas colonizadas porque al indio/a no se le ‘humaniza’ sino que se le feminiza, es decir, su carácter ‘otro’ (bestial, inhumano, semihumano, etc.) se ve intercambiado o equiparado por el de *ser mujer*, como un sujeto inferiorizado y ‘penetrable’.” (Ochoa, 2014:109)

“El esfuerzo reflexivo que aquí se presenta se inscribe en esta apuesta política y epistémica; es decir, en explicitar los desplazamientos teóricos que se requieren para ver desde esta ‘otra’/nuestra mirada los procesos que se enmarcan en las luchas por las autonomías, tanto de los pueblos originarios de estas tierras como de las mujeres, y reconocer a estos sujetos como políticamente relevantes.

Si bien sabemos que existe una producción bastante sólida que establece una conexión directa entre la conquista de América, la configuración de la colonialidad y la modernidad, consideramos indispensable: a) reconocer las implicaciones de la *feminización* de lo indio y el carácter misógino y andro-eurocéntrico del *ethos* moderno, y b) hacer una recuperación de los aportes que los feminismos decoloniales y nuestroamericanos ofrecen a esta reflexión.” (Ochoa, 2014:114)

“Para Edgardo Lander, la conquista y colonización de Nuestramérica es el momento fundante de dos procesos que articuladamente conforman la historia posterior: la modernidad y la organización colonial del mundo. Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino – simultáneamente – la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario” (Lander en Ochoa, 2014: 114)

“ [...] la *Modernidad*, ‘como tal, nace en el momento en que *Europa se autoconstituye a sí misma con un ego unificado*, de tal forma que las exploraciones y la conquista de América son parte fundamental ‘del proceso de constitución de la misma subjetividad moderna’ (Dussel, 2001).

La *explosión del imaginario* y la experiencia que surge de la conquista de América, sin duda, marca el desarrollo posterior del ‘mundo colonial-imperial’ y de la propia modernidad, pues crea las condiciones para que Europa alcance un sentido de *superioridad*, nunca antes experimentado en su historia. [...]

Según Edgardo Lander, durante el primer periodo temprano de la modernidad se producen los cambios pertinentes para dar paso a la articulación de las diferencias culturales en jerarquías cronológicas (como las llama Walter Mignolo) y de lo que Johannes Fabian llama la negación de la simultaneidad. Pero no olvidemos que para los autores del (auto-denominado) Grupo de la modernidad-colonialidad, el sistema/mundo que resulta de este complejo proceso colonial, donde se intersecta etnocentrismo, esclavitud y racialización, tiene como supuesto básico ‘el carácter *universal* de la experiencia europea’ (Lander, 1993).” (Ochoa, 2014: 115)

“En realidad (los conquistadores y colonizadores) no ‘vieron’ al indio: imaginaron (a esos) otros que portaban en sus recuerdos de europeos. El otro era interpretado desde el ‘mundo’ europeo; era una ‘invención de Europa’. Ese indio fue visto como la alteridad europea [...]” (Dussel en Ochoa, 2014: 117)

“En dichos meta-relatos Europa no sólo se autodefine como el centro espacial-geográfico y temporal (el principio y el fin de la historia) sino que también se atribuye la calidad de referente único, válido y universal, para establecer las bases éticas de la acción pública. Asimismo, se adjudica la autoridad práctica [...] para definir quienes tienen posibilidad de acceder a la noción de ‘sujeto político’ y a la ciudadanía, y quiénes no.” (Ochoa, 2014: 117).⁹⁰

⁹⁰ *Fuente: Ochoa, Karina (2014), “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”, en Yuderlys Espinosa-Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 105 - 118.

• ***El Caribe, plantaciones y colonialidad*** | Palabras de OCHY CURIEL

“Se trata no sólo de reconocer el Caribe como una identidad, porque es importante, sino reconocer el Caribe como parte central para entender la colonialidad/modernidad, y a la vez entender cuáles son aquellas resistencias históricas que han tenido nuestros pueblos. Pero además, hay otra cosa muy importante, muchas y muchos de las y los pensadores caribeños son fundamentales para la teoría decolonial. O sea, no podemos entender la teoría decolonial sin Frantz Fanon o Aimé Césaire o Audre Lorde o Édouard Glissant... Es decir, parte del grueso de lo que hoy se llama la teoría decolonial, una de sus fuentes fundamentales, precisamente han sido, los pensamientos de estas personas afrocaribeñas. Y tiene que ver con esta historia de la colonización que se inicia en el Caribe y que luego, continúa en las Américas. Eso no quiere decir que vamos a hacer una lógica esencialista del Caribe, no, sino que más bien [vamos a preguntarnos]: ¿Cómo entender el Caribe como elemento central de la modernidad/colonialidad? Si eso no lo hacemos, estamos entonces perdiendo una buena parte de una buena narrativa de la historia colonial y, a su vez, de la historia decolonial.

Entonces, por eso, para nosotras es muy importante el tema del Caribe, y no sólo el Caribe insular sino el continental también, que ha tenido diversas experiencias. Por ejemplo: El Caribe insular fue fundamentalmente de plantación. Y es la plantación, esa manera en que se organizó la lógica esclavista y la lógica capitalista, por supuesto que, tiene unas particularidades en El Caribe insular. Aquí [se instalaron] otras lógicas de colonización, que también estaban conectadas [a Europa]. Y es en El Caribe, es desde El Caribe que, el capitalismo se hace mundial.

Eso que dice la teoría decolonial, lo que dice Dussel de no separar lo que es el capitalismo del racismo de la lógica de la modernidad occidental, es primero allá que comienza eso [en El Caribe]. Y comienza eso porque el capitalismo se hace mundial a través de las plantaciones de azúcar, cuando Europa necesitaba el azúcar, que pasa de una cuestión cotidiana a volverse un mercado mundial. Y fue a partir de las plantaciones que eran parte del sistema esclavista. Y es ahí donde podemos entender cuáles son las lógicas de eso que hoy se llama capitalismo, diría Marx: ‘la primera acumulación’. Y la primera acumulación no fue en Europa. De hecho, ya sabemos que el marxismo fue bastante eurocéntrico en sus ideas, da muchos elementos y yo también me puedo reconocer en el marxismo pero Marx trabajó poco el tema del colonialismo. Y es precisamente en ese momento en que el capitalismo se hace mundial, a través de las plantaciones caribeñas.” (Curiel, 2021, diálogo en video).⁹¹

⁹¹ **Fuente:** Curiel, Ochy (2021) (video de YouTube), “Arte y estética, una perspectiva decolonial”. Diálogo con Ochy Curiel”, Universidad Nacional Experimental de las Artes, Diálogo publicado en el canal de YouTube: Culturas UNEARTE, el 22 de diciembre de 2021, Venezuela, <https://www.youtube.com/watch?v=hxNdt9fMSmA&t=1727s>

≈ *Ego Conquiro, Ego Cogito* | Palabras de NELSON MALDONADO-TORRES

“Es claro que el significado de ‘raza’ ha cambiado a través de los siglos, y que el concepto no significó en el siglo XVI lo que llegó a significar durante la revolución biologicista, en el siglo XIX, que produjo taxonomías basadas en la categoría biológica de raza. Sin embargo, se puede hablar de una semejanza entre el racismo del Siglo XIX y la actitud de colonizadores con respecto a la idea de grados de humanidad. De algún modo, puede decirse que el racismo científico y la idea misma de raza fueron las expresiones explícitas de una actitud más general y difundida sobre la humanidad de sujetos colonizados y esclavizados en las Américas y en África, a finales del Siglo XV y en el Siglo XVI. [...] Enrique Dussel (1996) propone que Hernán Cortés dio expresión a un ideal de la subjetividad moderna, que puede denominarse como *ego conquiro*, el cual antecede a la formulación cartesiana del *ego cogito*. Esto sugiere que el significado de *cogito* cartesiano, para la identidad moderna europea, tiene que entenderse en relación con un ideal no cuestionado de subjetividad, expresado en la noción de *ego conquiro*. La certidumbre del sujeto en su tarea de conquistador precedió la certidumbre de Descartes sobre el ‘yo’ como sustancia pensante (*res cogitans*), y proveyó una forma de interpretarlo. Lo que sugiero aquí es que el sujeto práctico conquistador y la sustancia pensante tenían grados de certidumbre parecidos para el sujeto europeo. Además, el *ego conquiro* proveyó el fundamento práctico para la articulación del *ego cogito*. Dussel sugiere esta idea: ‘El ‘bárbaro’ era el contexto obligatorio de toda reflexión sobre la subjetividad, la razón, el *cogito*’ (1996). Pero, tal contexto no estaba definido solamente por la existencia del bárbaro o, más bien, el bárbaro había adquirido nuevas connotaciones en la modernidad. El bárbaro era ahora un sujeto racializado. Y lo que caracterizaba esta racialización era un cuestionamiento radical o una sospecha permanente sobre la humanidad del sujeto en cuestión. Así, la ‘certidumbre’ sobre la empresa colonial y el fundamento del *ego conquiro* quedan anclados, como el *cogito* cartesiano, en la duda o el escepticismo. El escepticismo se convierte en el medio para alcanzar certidumbre y proveer una fundación sólida al sujeto moderno. El rol del escepticismo es central para la modernidad europea. Y así como el *ego conquiro* antecede al *ego cogito*, un cierto tipo de escepticismo sobre la humanidad de los sub-otros colonizados y racializados sirve como fondo a las certidumbres cartesianas y su método de duda hiperbólica. Así, pues, antes que el escepticismo metódico cartesiano (el procedimiento que introdujo la figura del genio maligno) se hiciera central para las concepciones moderna del yo y del mundo, había otro tipo de escepticismo en la modernidad que ya le era constitutivo al sujeto moderno. En vez de la actitud metódica que lleva al *ego cogito*, esta forma de escepticismo define la actitud que sostiene al *ego conquiro* u hombre imperial. Siguiendo la interpretación fanoniana del colonialismo como una realidad maniquea, la relación fundamental de tal maniqueísmo con la misantropía, como indica Lewis Gordon, caracterizaría esta actitud como un maniqueísmo misantrópico racista/imperial, el cual también puede entenderse de forma más simple como *actitud imperial*.” (Maldonado, 2007: 573).

“Sugiero aquí que, en cuanto toca a la concepción de sujetos, el racismo moderno, y por extensión la colonialidad, puede entenderse como la radicalización y naturalización de la no-ética de la guerra. Esta

no-ética incluyó prácticas de eliminación y esclavización de ciertos sujetos -particularmente, pero no únicamente, indígenas y negros – como parte de la empresa de la colonización. La expresión hiperbólica de la colonialidad incluye el genocidio, el cual representa el paroxismo mismo del *ego conquiro/cogito* – un mundo en el que este existe solo –. La guerra, sin embargo, no trata solo de matar y esclavizar al enemigo. Esta incluye un trato particular de la sexualidad femenina: la violación. La colonialidad es un orden de cosas que coloca a la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego vigilante. El objeto privilegiado de la violación es la mujer. Pero los hombres de color también son vistos con estos lentes. Ellos son feminizados y se convierten para el *ego conquiro* en sujetos fundamentalmente penetrables [...] Lo que me interesa hacer claro aquí, por el momento, es que la racialización opera a través de un manejo particular del género y el sexo, y que el *ego conquiro* es constitutivamente un *ego fálico* también.” (Siguiendo a Dussel, Maldonado, 2007: 577).⁹²

⁹² **Fuente:** Maldonado-Torres, Nelson (2007), “Sobre la colonialidad del ser. Aportes al desarrollo de un concepto”, en Anayra Santory, Jore y Mareia Quintero Rivera, Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo, CLACSO, pp. 565-610, versión electrónica disponible en <https://www.jstor.org/stable/j.ctvnp0jr5.23>

≈ *Viajes de ‘exploración’* | Palabras de MARÍA LUGONES

“En *Imperial Leather*, al relatar la forma con la que Colón retrataba la tierra como si fuera un pecho de mujer, Ann McClintock (1995) evoca la ‘larga tradición de la travesía masculina como una erótica violación’.

‘Durante siglos, los continentes desconocidos – África, las Américas, Asia – fueron imaginados por la erudición europea como erotizados libidinosamente. Las historias de viajeros estaban repletas de visiones de la sexualidad monstruosa de las tierras lejanas donde, como lo contaban las leyendas, los hombres tenían penes gigantes y las mujeres se casaban con simios, los pechos de los varones afeminados rebosaban de leche y las mujeres militarizadas se cortaban los suyos [...] Dentro de esta tradición porno-tropical, las mujeres aparecían como el epítome de la aberración y el exceso sexuales. El folklore las concibió, aún más que a los hombres, como entregadas a una venérea lasciva, tan promiscua como para rozar en lo bestial.’ (McClintock, 1995: 22)

McClintock describe la escena colonial pintada en un esbozo que data del siglo XVI en el cual, Jan Van de Straet ‘retrata ‘el descubrimiento’ de América como un encuentro erotizado entre un hombre y una mujer’ (McClintock, 1995: 25).

‘Sustraída de su languidez sensual por el recién llegado envuelto en un halo épico, la mujer indígena extiende una mano atrayente que insinúa sexo y sumisión... Vespucio, en una entrada casi divina, tiene como destino inseminarla con sus semillas masculinas de civilización, fecundar el páramo y reprimir las escenas rituales de canibalismo que se retratan como fondo de imagen... Los caníbales parecen mujeres y están asando una pierna humana haciéndola girar mientras está suspendida en un artefacto que la atraviesa.’ (McClintock, 1995: 26)

[...] Con el desarrollo de la teoría evolutiva, ‘se comenzaron a buscar criterios anatómicos que determinasen la posición relativa de las razas en la serie humana’ (McClintock, 1995: 50).” (En Lugones, 2008: 97).⁹³

⁹³ **Fuente:** Lugones, María (2008), *Colonialidad y género*, Tabula Rasa, núm. 9, julio-diciembre 2008, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 73-101.

≈ ***Visión del mundo, cuerpo y determinismo biológico*** | *Palabras de OYÉRONKÉ OYĚWÙMÍ*

“[...] En el reciente Siglo XX, la noción de que la diferencia y la jerarquía social tienen un sustrato biológico sigue gozando de credibilidad incluso entre científicos y científicas sociales, aunque afirmen que su explicación de la sociedad humana difiera de la terminología genética. En Occidente, las explicaciones biológicas parecen tener prioridad sobre otras alternativas de explicación de las diferencias de género, raza o clase. La diferencia se entiende como degeneración. Al trazar la genealogía de la idea de degeneración en el pensamiento europeo, J. Edward Chamberlain y Sander Gilman enfatizan la forma en que se utilizó para definir ciertos tipos de diferencia, particularmente en el siglo diecinueve: ‘al principio, la degeneración abarcó simultáneamente dos ideas de diferencia, una científica – la desviación respecto a un tipo original – y otra moral, la desviación de una norma de conducta. Pero ambas son en esencia la misma noción de una caída en desgracia, la desviación de un tipo original. Por lo tanto, para quienes ocupaban posiciones de poder resultó imprescindible imponer la superioridad biológica como un medio para ratificar su privilegio y dominio sobre ‘Otros’ u ‘Otras’. La diferencia se entendió como inferioridad genética y esta inferioridad, a su vez, como la razón efectiva de las situaciones de desventaja social.

[...] Al cuerpo se le otorga una lógica propia. Se cree que con solamente mirar a una persona pueden inferirse sus creencias y posición social. Como señala Naomi Scheman en su análisis sobre la comunidad política en la Europa premoderna:

‘Los modos en que la gente identificaba su lugar en el mundo se vinculaban con sus cuerpos y las historias de sus cuerpos y al violarse las prescripciones de dichas posiciones, los cuerpos eran castigados, con frecuencia en forma dramática. Cualquier posición en la comunidad política era tan natural como la ubicación de los órganos del cuerpo y el desorden político (era) tan antinatural como la alteración o el desacomodo de dichos órganos.’ (Scheman, 1993: 186).

Igualmente, Elizabeth Grosz hace una acotación sobre lo que llama ‘la intensidad’ del cuerpo en las sociedades occidentales modernas:

‘Nuestras formas corporales (occidentales) se consideran expresiones de un interior y no simples inscripciones en una superficie homogénea. Al construir el alma o la psique por sí mismo, el ‘cuerpo civilizado’ forma fluidos libidinales, sensaciones, experiencias e intensifica las necesidades, los deseos... El cuerpo se convierte en un texto, un sistema de signos a descifrar, a leer e interpretar. La ley social está encarnada, ‘corporalizada’; correlativamente los cuerpos son textualizados, leídos por otros como expresión de una materia psíquica interna. Un depósito de inscripciones y mensajes entre los límites externos e internos (del cuerpo) ... produce o elabora los movimientos corporales en ‘conducta’, (adquiriendo) entonces significados interpersonales y sociales identificables y funciones al interior del sistema social.’ (Grosz, 1994: 198).

Ya que el cuerpo es la piedra angular en que se funda el orden social, siempre se mantiene a la vista y en la vista. Por definición, invita a mirarlo fijamente, a contemplar la diferencia, convocando a una mirada de diferenciación – históricamente –, la diferenciación de género ha sido la más constante. [...]

La razón por la que el cuerpo ha sido tan relevante en Occidente es que el mundo se percibe ante todo por la vista. La diferenciación de los cuerpos humanos en términos de sexo, color de pie y tamaño craneal atestiguan los poderes atribuidos al ‘vidente’. La contemplación invita a diferenciar. Por lo tanto, distintas aproximaciones a la comprensión de la realidad implicarán diferencias epistemológicas entre las sociedades. En comparación con la sociedad Yorùbá [...] el cuerpo tiene una relevancia exagerada en la conceptualización occidental de la sociedad. El término ‘visión del mundo’ que se usa en Occidente para sintetizar la lógica cultural de una sociedad, expresa adecuadamente la prerrogativa occidental de la dimensión visual. Pero resulta eurocéntrico utilizarlo para referirse a las culturas que posiblemente den prioridad a otros sentidos. El calificativo ‘sentido del mundo’ es una alternativa de mayor apertura para describir la concepción del mundo por parte de diferentes grupos culturales.” (Oyěwùmí, ____: 37-39)

“En Occidente [...] el determinismo biológico es un filtro por el cual pasa todo conocimiento sobre la sociedad. [...] Defino este tipo de pensamiento como *raciocinio corporal*, se trata de una interpretación biológica del mundo social.” (Oyěwùmí, ____: 43)

“El feminismo es uno de los más recientes modismos teóricos occidentales que se aplican a las sociedades africanas. En apego a la aproximación teórico-intelectual del tipo talla única (o mejor dicho, talla única occidental), ha ido posicionándose en una larga serie de paradigmas occidentales – incluyendo el marxismo, el funcionalismo, el estructuralismo y el postestructuralismo – impuestos a sujetas y sujetos africanos. La academia ha devenido en una de las fuerzas internacionales hegemonizantes más efectivas, no por homogeneizar las experiencias sociales sino por constituir un conjunto homogéneo de fuerzas hegemónicas. Las teorías occidentales se vuelven herramientas hegemónicas cuando se aplican universalmente bajo el supuesto de que las experiencias occidentales definen lo humano.” (Oyěwùmí, ____: 60)⁹⁴

⁹⁴ **Fuente:** Oyěwùmí, Oyèronké (2017), La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género, Bogotá: en la frontera.

≈ *Universalidad, igualdad y diferencia* | Palabras de DIANA GÓMEZ CORREAL

“La universalidad, pilar de la modernidad ilustrada, está acompañada de la idea de la igualdad. En la realidad política que nos ha caracterizado, ambas implican en la práctica borrar la diferencia. Siguiendo a Escobar, la modernidad expulsa la ‘alteridad radical’ del reino de las posibilidades’ (Escobar, 2007).” (Gómez-Correal, 2012: 58)⁹⁵

⁹⁵ **Fuente:** Gómez-Correal, Diana (2012), “Feminismo y modernidad/colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras”, Universidad de Los Andes, versión electrónica del texto disponible en https://www.academia.edu/33861256/G%C3%B3mez_Correal_Diana_Marcela_2012_Feminismo_y_modernidad_colonialidad_entre_retos_de_mundos_posibles_y_otras_palabras

≈ **Huella ecológica** | Palabras de EDGARDO LANDER

“Existe un amplio consenso en torno al hecho de que estamos viviendo una crisis global. Pero ¿de qué crisis estamos hablando? Evidentemente, no nos encontramos ante una crisis sólo financiera, ni ante una más de las crisis cíclicas que han caracterizado históricamente a la economía capitalista. Como afirma Armando Bartra, se trata de una *crisis sistémica*, no coyuntural, cuya novedad "radica en la pluralidad de dimensiones que la conforman; emergencias globales mayores que devienen críticas precisamente por su origen común y convergencia". Una crisis que es simultáneamente medioambiental, energética, alimentaria, migratoria, bélica, y económica. No se trataría así, de un nuevo ciclo recesivo del capitalismo, sino de un ‘quiebre histórico’.

En este quiebre histórico el asunto fundamental que está en juego no es si el capitalismo podrá o no recuperarse (lo más probable es que lo hará en alguna medida), sino la interrogante mucho más crucial es si la vida humana en el planeta podrá sobrevivir al capitalismo y su modelo de crecimiento/destrucción sin fin. Se trata de una profunda crisis civilizatoria. El patrón del desarrollo y el progreso ha encontrado su límite. A pesar de que una elevada proporción de la población no tiene acceso a las condiciones básicas de la vida, la humanidad ya ha sobrepasado los límites de la *capacidad de carga* de la Tierra. Sin un freno a corto plazo de este patrón de crecimiento desbordado y una reorientación hacia el *decrecimiento*, la *armonía con el resto de la vida* y una *radical redistribución del acceso a los bienes comunes del planeta* no está garantizada la continuidad de la vida humana a mediano plazo. [...]

La huella ecológica⁹⁶

Otra forma de aproximarse al diagnóstico de las transformaciones en las condiciones que hacen posible la vida en el planeta es mediante lo que se ha denominado la *huella ecológica*, índice mediante el cual se busca cuantificar el impacto humano sobre la biocapacidad del planeta." Esta mirada tiene varias ventajas. Permite analizar un espectro más amplio de asuntos más allá de las alteraciones de temperatura, a la vez que hace posible abordar en una forma más directa las relaciones entre los patrones de producción y consumo humano, y sus localizaciones en las alteraciones ambientales. Facilita igualmente la indagación de las relaciones de los seres humanos con el resto de la naturaleza como relaciones sociales, como relaciones de poder que están en la raíz de las profundas desigualdades existentes en el acceso a los *bienes comunes de la vida*, así como las responsabilidades radicalmente desiguales en su destrucción.

⁹⁶ [Referencia de Lander]: “La *huella ecológica* es un indicador con el cual se busca sintetizar el conjunto de los impactos que ejerce la actividad humana sobre su entorno. Se define como el área total de la superficie requerida para la producción de los bienes consumidos, así como para procesar los desechos de un individuo, comunidad, región... humanidad. El concepto de huella ecológica fue propuesto originalmente por William Rees y Mathis Wackernagel de la Universidad de la Columbia Británica en el año 1996 [...]

Para el cálculo de la huella ecológica, se contabilizan las diferentes modalidades del consumo humano y producción de desechos, y se realiza un cálculo de la superficie biológicamente productiva requerida para producir dicho consumo y procesar los desechos. A través de simplificaciones metodológicas destinadas a construir indicadores sintéticos y comparables, se cuantifica la presión humana sobre el entorno en función de las siguientes categorías de superficies productivas: cultivos, pastos, bosques, mar productivo, terreno construido y área de absorción de CO₂. El índice de la huella ecológica (individual, regional, global) se construye mediante la sumatoria de las áreas correspondientes a cada una de estas categorías. (Raquel Moreno López, “La huella ecológica”, *Ciudades para un Futuro más Sostenible*, Madrid, marzo de 2005)” (Lander: 2011: 145)

Cuando la mirada está dirigida exclusivamente al tema (obviamente muy, muy medular) del *cambio climático*, se tiende a hacer abstracción del hecho de que la elevación de la temperatura media en la atmósfera, sin bien es la amenaza más severa y más inmediata que confronta la vida en el planeta, no constituye un asunto aislado. Es parte de un patrón integral de la relación de los humanos con la naturaleza y de los humanos entre sí. Acotando las amenazas exclusivamente al terreno del cambio climático, se pretende restringir el problema a una cuestión técnica. ¿Con qué tecnologías podemos disminuir la emanación de gases de efecto invernadero? ¿Qué precio le tendríamos que poner a estas emanaciones y qué tipo de regulaciones públicas serían necesarias para lograr que los mercados respondan a la necesidad de reducirlas? Con esta lógica se buscan respuestas que son extraordinariamente limitadas e insuficientes ante la severidad de los problemas que enfrentamos.

Por esa vía se busca obviar la necesidad de colocar en primer plano los dos asuntos medulares sin los cuales no es posible alteración alguna de las tendencias depredadoras hegemónicas: 1. La necesidad de profundas *transformaciones civilizatorias*. Esto exige cambios en los patrones productivos, subjetividades, expectativas, y muy fundamentalmente concepciones de lo que es la riqueza y la buena vida. 2. La exigencia a corto plazo de una *radical* redistribución del acceso a los bienes comunes del planeta. Cuando se apuesta a la posibilidad de respuestas tecnológicas (*technological fix*) o a las soluciones de mercado, en realidad lo que se está afirmando es que no se está dispuesto a cuestionar ni el patrón productivo/civilizatorio, ni las profundas desigualdades en la distribución del acceso a los bienes comunes del planeta.

[...] La conclusión de carácter más general a la que han llegado estos estudios es que se está sobre utilizando la capacidad de carga del planeta. De acuerdo a estos cálculos desde mediados de los años 1980, la humanidad está utilizando la biocapacidad del planeta más allá de lo que éste puede regenerar cada año. Esto quiere decir que este patrón civilizatorio hegemónico no es sostenible en el tiempo, y que como cada año se destruye más de lo que el planeta es capaz de reponer, cada año es menor la biocapacidad total del planeta.

Sin embargo, nuestras demandas siguen en aumento, resultado del implacable crecimiento no sólo de la población humana sino también del consumo individual. Nuestra huella global ahora [el texto es de 2011] excede en casi 30% la capacidad del Planeta de regenerarse.

Si nuestras demandas al Planeta continúan a este ritmo, a mediados de la década de 2030 necesitaremos el equivalente a dos planetas para mantener nuestro estilo de vida.

La escala en la cual opera esta presión de la vida humana sobre la biocapacidad del planeta depende básicamente de tres dimensiones diferenciables: la *magnitud de la población*, los *patrones de utilización de la biocapacidad* que tiene dicha población, y la *distribución* entre las diferentes poblaciones del planeta al acceso a los bienes comunes que hacen posible la vida. Las respuestas a la crisis civilizatoria global que confrontamos como consecuencia de haber encontrado y sobrepasado los límites del planeta tienen que considerar estos tres aspectos.

El crecimiento sostenido de la población humana es un fenómeno histórico muy reciente. En el año 1750 la población era de 800 millones y habían sido necesarios 1.600 años para su duplicación.

Desde esa época la población comenzó a crecer más aceleradamente, pasando de 1.000 millones en el año 1800 a 1.600 millones en el año 1900, casi duplicándose en sólo un siglo. En el siglo XX, y con particular velocidad en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, el crecimiento fue aún más acelerado, llegando la población a 2,800 millones en 1955, a 5.000 millones a mediados de los años 80 y a 5.800 millones en el año 1996 (Veena Soni Realeigh, 1999). En el año 2009 la población llegó a 6.829 millones. Para el año 2050 las proyecciones de las Naciones Unidas varían entre un mínimo de 7.959 millones a un máximo de 10.461 millones. Este incremento, y el que se proyecta para las próximas décadas, se ha dado principalmente en las llamadas ‘regiones menos desarrolladas’. Entre los años 1950 y 2009, el crecimiento demográfico de las regiones ‘más desarrolladas’ fue de 52%, mientras que el de las regiones ‘menos desarrolladas’ el incremento fue de 226%. [...]

Estas tendencias convierten la limitación del crecimiento poblacional en un asunto urgente, especialmente en el Sur. Para ello se requiere una nueva *ética de la vida*. [...] Dado que se han sobrepasado los límites del planeta, un ajuste de la población humana a lo que el planeta puede sostener parece inevitable. [...]

El acelerado crecimiento de la población del último medio siglo ha estado acompañado del extraordinario incremento de la presión *per cápita* sobre la capacidad de carga del planeta. Esto se ha producido como consecuencia de la expansión de los patrones de consumo, sobre todo por parte de las poblaciones del Norte. En el brevísimo tiempo transcurrido entre el año 1961 (primer año para el cual existe información suficientemente completa como para ser comparable), y el año 2005, la humanidad pasó de utilizar el 53% de la biocapacidad del planeta a un nivel de 131% (WWF Internacional, 2008). En este acelerado aumento de la presión sobre la biocapacidad del planeta fue determinante el peso del incremento de la huella ecológica per cápita. Durante ese lapso, la población total del planeta se multiplicó por un factor de un poco más de tres. Sin embargo, lo que constituye la amenaza más severa a la biosfera, la huella de carbón aumentó más de diez veces en ese mismo lapso. Esto quiere decir que la huella de carbón per cápita (a pesar de las enormes desigualdades en su distribución) se multiplicó por un factor de más de tres en ese período.

El tercer aspecto que tiene que ser considerado para el estudio de las presiones que ejerce la humanidad sobre el planeta es el tema de la *igualdad*. Son tan extremas las desigualdades en la utilización de la biocapacidad del planeta entre las poblaciones de diversas regiones geográficas y de diferentes niveles de consumo, que en realidad los promedios globales son de muy poca utilidad. Como se afirmó anteriormente, a pesar de que se está destruyendo en forma sistemática la biocapacidad del planeta más allá de sus posibilidades de recuperación, una significativa proporción de la humanidad carece de acceso a las condiciones mínimas de la vida como el agua, la alimentación, o la vivienda.

Planeta viviente presenta información en la cual los países son clasificados en tres niveles de ingreso: altos, medios y bajos. En el año 1961 los países de ingresos altos, en promedio, tenían una huella ecológica per cápita que correspondía a 68% de la biocapacidad disponible en sus territorios. Las cifras correspondientes para los países de ingreso medio y de ingreso bajo para ese mismo año era 44% y 54% respectivamente. Esas relaciones se alteraron profundamente en las décadas siguientes. Para el año 2005, en términos per cápita, los países de ingreso alto tenían una huella ecológica que correspondía a 173% de la biocapacidad disponible en sus territorios, los países de ingresos medios un

100% y los países de ingresos bajos, un 111%. Mientras que en el año 1961 la relación entre la huella ecológica per cápita de los países de ingresos altos con relación a los de ingresos bajos era de 2,77 a 1, en el año 2005, esa relación se había elevado a 6,4 a 1⁹⁷.

Estas cifras sólo son posibles como consecuencia de dos hechos. En primer lugar, como ya se ha afirmado, se está utilizando la biocapacidad del planeta más aceleradamente que su capacidad de reposición. Pero, adicionalmente, los patrones de consumo (tal como se expresan en la huella ecológica per cápita) de los países con altos ingresos, sólo son posibles mediante la apropiación/expropiación profundamente desigual de la biocapacidad del planeta. El acelerado crecimiento del comercio internacional de las últimas décadas ha hecho que una proporción creciente de la utilización de la biocapacidad del planeta que se expresa como huella ecológica ocurra en lugares diferentes a los territorios o países en los cuales se da el consumo correspondiente.

Un seguimiento de la Huella Ecológica del flujo del comercio internacional revela tanto la magnitud de la demanda sobre la biocapacidad extranjera como la ubicación de los recursos ecológicos de los cuales dependen los productos y servicios. Sirve para conectar el consumo local con amenazas a la biodiversidad en lugares distantes.

En 1961, el primer año para el que se obtuvieron series completas de datos, la huella de todos los bienes y servicios comercializados entre los países era igual a 8% de la Huella Ecológica total de la humanidad. Para el año 2005 había subido a más de 40% [...]

La creciente demanda sobre la biosfera de los países de ingresos altos ha sido generada principalmente por un aumento en la huella por persona, la cual creció 76% entre 1961 y 2005.

La mayor parte de este aumento se debió a un crecimiento de nueve veces en el componente de carbono. Aunque el crecimiento de la población en los países de ingresos altos ha sido más lento que el de las otras categorías, este crecimiento rápido de la huella por persona sitúa a los países de ingresos altos con una participación de 36% de la huella total de la humanidad en 2005, a pesar de tener sólo 15% de la población mundial. Esto es 2,6 veces mayor que la huella total de los países de ingresos bajos (WWF Internacional 2008: 27)

Una vez que globalmente se está sobreexplotando la biocapacidad del planeta, estas profundas y creciente desigualdades en el acceso a los bienes comunes del planeta expresan una situación *sumacero* en la cual los crecientes niveles de consumo en los países de altos ingresos (así como los sectores de ingresos más elevados en el resto del mundo), *necesariamente* implican que los países de bajos ingresos (y en general las poblaciones de menores ingresos y de menor poder político), tendrán menos acceso a esos bienes comunes. *Mientras mayor sea la abundancia de unos, necesariamente, mayores serán las carencias de los otros.* La abundancia de los países centrales depende crecientemente de la apropiación desigual de la capacidad de carga de la atmósfera, de la exportación de su huella ecológica y de la utilización de la biocapacidad de los territorios donde viven otros.

⁹⁷ Cálculos de Edgardo Lander en base a datos presentados en: WWF Internacional, 2008.

Estas condiciones definen un modelo global de acumulación de capital por desposesión. Como veremos más adelante, son los conflictos en torno a estos procesos de desposesión los que definen las luchas políticas, sociales y culturales nodales de nuestros tiempos. La preservación e incremento de los patrones de consumo de los países más ricos (y de los centenares de millones de personas de las clases medias en acelerada expansión en países como China e India) crecientemente requiere del acceso a los bienes comunes que se encuentran en territorios de pueblos campesinos e indígenas hasta en las regiones más ‘remotas’ del planeta.

Detener las tendencias a la expropiación-devastación de los territorios y bienes comunes de los pueblos originarios y campesinos del Sur pasa necesariamente por un retroceso en las dinámicas de globalización y una drástica reducción de los volúmenes del comercio internacional. No estamos simplemente en presencia de un nuevo patrón de división internacional del trabajo, sino de un nuevo patrón de apropiación desigual de las condiciones que hacen posible la vida.

La atmósfera (su capacidad de captación de carbono) es reconocida como un *bien común escaso* precisamente en la medida en que esta capacidad está siendo sobreutilizada en formas extraordinariamente desiguales.

Entre 1959 Y 1986, los Estados Unidos, con menos del 5% de la población mundial, fue responsable de 30% de la emisión los gases de efecto invernadero acumulado. La India, con 17% de la población mundial, fue responsable de 2%. En el año 2000 los Estados Unidos estaba emitiendo 20,6 toneladas de dióxido de carbono por persona, Suecia 6,1, Uruguay 1,6 y Mozambique 0,1 (*Development Dialogue*, 2008)” (Lander, 2011: 145-151)⁹⁸.

⁹⁸ **Fuente:** Lander, Edgardo (2011), “Los límites del planeta y la crisis civilizatoria”, Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, Vol. 17, Núm. 1, enero – abril 2011, pp.141-168.

≈ ***“Pronunciamiento del Feminismo Comunitario Latinoamericano en la Conferencia de los Pueblos sobre Cambio Climático”*** | FEMINISMO COMUNITARIO

“Esto, entre muchas otras cosas, queremos decirles a hermanas, compañeras y también a hombres antipatriarcales. Esto quisimos pronunciar por y con la Pachamama, Mapu [...]:

Desde el Feminismo Comunitario

Entendemos a la Pachamama, a la Mapu, como un todo que va más allá de la naturaleza visible, que va más allá de los planetas, que contiene a la vida, las relaciones establecidas entre los seres con su vida, sus energías, sus necesidades y sus deseos.

Denunciamos que la comprensión de Pachamama como sinónimo de Madre Tierra es reduccionista y machista, que hace referencia solamente a la fertilidad para tener a las mujeres y a la Pachamama a su arbitrio patriarcal.

‘Madre Tierra’, es un concepto utilizado hace varios años y que se intenta consolidar en esta Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático con la intención de reducir a la Pachamama – así como nos reducen a las mujeres – a su función de útero productor y reproductor al servicio del patriarcado. Entienden a la Pachamama como algo que puede ser dominada y manipulada al servicio del ‘desarrollo’ y del consumo y no la conciben como el cosmos del cual la humanidad solo es una pequeña parte.

El cosmos, No Es, el ‘Padre Cosmos’. El cosmos es parte de la Pachamama. No aceptamos que ‘casen’, que obliguen al matrimonio a la Pachamama. En esta Conferencia hemos escuchado cosas insólitas como que el ‘padre Cosmos’ existe independiente de la Pachamama y hemos entendido que no toleran el protagonismo de las mujeres y de la Pachamama, y que tampoco aceptan que ella y nosotras nos autodeterminemos. Cuando hablan del ‘padre Cosmos’ intentan minimizar y subordinar a la Pachamama a un jefe de Familia Masculino y Heterosexual. Pero, ella, la Pachamama, es un todo y no nos pertenece. Nosotras y nosotros somos de ella.

Comunidad

Concebimos a la comunidad como ser en sí misma, con identidad propia. Mujeres, hombres, tierra, territorio, animales, vegetales. Verticalmente, arriba – cielo, espacio aéreo y todos sus seres

vivos, abajo subterráneo, vida animal, vegetal y mineral. Y horizontalmente, aquí -donde nos movemos todos los seres vivos humanos, animales y vegetales, la extensión de la tierra y el territorio de la comunidad hasta los límites que ella y otras comunidades designen.

Cuando hablamos de las comunidades estamos hablando de todas las comunidades. Urbanas, rurales, territoriales, políticas, sexuales, comunidades de lucha, educativas, comunidades de afecto, universitarias, comunidades de tiempo libre, comunidades de amistad, barriales, generacionales, religiosas, deportivas, culturales, comunidades agrícolas, etc.

Creemos que todo grupo humano puede, si lo decide, construir comunidad, eliminando la propiedad privada sobre los medios de producción, reconociendo el trabajo de todo tipo, comenzando por el doméstico; repartiendo el trabajo de manera equitativa, en relación a las capacidades, habilidades, deseos y necesidades de cada integrante, asumiendo los productos y beneficios que cada integrante crea y elabora – sean estos abstractos o concretos – como bienes comunes e individuales.

Hablamos de comunidad y de las mujeres y hombres de los pueblos indígenas, sin embargo, no idealizamos la comunidad actual en la que persisten las relaciones de dominación y donde las mujeres somos la yapa de los hombres. Las comunidades actuales son patriarcales y por ello es que estamos proponiendo otra forma de comunidad, horizontal y recíproca, donde las y los integrantes sean reconocidos y respetados como individuos autónomos.

Una comunidad no es una suma de individualidades, sino otro lugar dinámico, más que la suma. La comunidad nutre a quienes caminan con la comunidad, y ella, a su vez, es alimentada por el trabajo, el desarrollo y elaboraciones individuales y colectivas que se dan en su interior.

Los haceres comunitarios tienen rostros, cuerpos, voces específicas —únicas— y son llevados a cabo realizando los talentos y capacidades individuales. Para que la gente elabore, reflexione y piense, requiere libertad y reconocimiento. También cada una y cada uno, asume las necesidades comunitarias y busca fortalecer ese espacio de pertenencia y afecto que es su comunidad. Se produce en la comunidad — más allá del cariño o no que en particular se tengan las y los integrantes—, un afecto por esa otredad: la comunidad.

La comunidad es un ser distinto a todas y todos y a la vez es todos y todas porque la pertenencia tiene una dinámica propia, un engranaje que produce cercanía afectiva, intelectual, valórica y reconocimiento del derecho a disentir de cada integrante. La crítica, la discusión, la diferencia de opiniones, explícitas y responsables, no se viven como agresión en la comunidad que ha hecho procesos comunitarios honestos y respetuosos.

Reciprocidad

A la comunidad, la rige el principio de reciprocidad no solo con la tierra y el territorio, sino entre sus integrantes, y entre sus integrantes y la comunidad como una otra.

La reciprocidad no es lo mismo que intercambio de posesiones. No es: “me das y te doy”, sino una manera de relación ética. Tampoco es dictadura impositiva a partir de amenazas físicas y/o afectivas. Comunidad, como la vemos, es una relación en la que aunque nadie esté obligada u obligado

todos y todas son habitadas por la impronta que los alinea con la comunidad de pertenencia. Así el sentimiento de percibir al otro y a la otra como digno e igual y el impulso natural de buscar su satisfacción será parte de la manera psicosocial de funcionar comunitariamente.

Los y las integrantes de la comunidad tienen apego entre sí — no por sangre o genes, sino por historia, memoria, territorio, valores, expectativas —. El Vivir Bien del hermano o la hermana de la comunidad es una responsabilidad y un deseo de todas y todos.

Asimismo, cuando una persona comunitaria brinda a otra un bien concreto o simbólico, lo hace desarrollando su propio don y habilidad de brindar. Esto le alegra a la vez que le enaltece éticamente y le asegura que cuando ella-él-lo requiera, estarán disponibles los bienes materiales y simbólicos para su Vivir Bien.

Cuerpo y autonomía

La comunidad es un cuerpo que pertenece a sí mismo y que tiene una dinámica propia en la cual cada integrante es único y necesario, a la vez que autónomo o autónoma, pues la autonomía será el principio que garantizará a cada persona, igualdad en dignidad y derechos, y que probará la coherencia ética de una comunidad que no oprime a sus integrantes obligándoles a ser idénticos o a llevar a cabo usos y costumbres patriarcales, transgresores y de coerción. El cuerpo es el instrumento con que los seres tocamos la vida, ese cuerpo merece espacio y tiempo concreto y simbólico sólo por estar en el mundo, así la comunidad respeta ese espacio y ese tiempo y es más, lo sustenta con afecto por su propio ser. Cada cuerpo en la comunidad, en el sentido general y dinámico, es una parte del ser comunitario.

El cuerpo de la comunidad está constituido por mujeres y hombres, como dos mitades imprescindibles, no jerárquicas, recíprocas y autónomas, una de la otra, pero en permanente coordinación.

La autonomía como principio antipatriarcal está enmarcada en el contexto de la anti-jerarquía, tanto en el sentido concreto como en el sentido simbólico, autonomía no significa desligarse de los otros y otras, no quiere decir desinteresarse por la comunidad, pero sí constituye un proceso continuo de coherencia consigo misma.

Autonomía implica un ser y existir desde el propio mundo íntimo y personal en comunidad con el mundo público — con el mundo comunitario —. Implicaría hacerse cargo de la propia manera de ver, oír, sentir para aportarla a la comunidad, porque la comunidad no tiene jamás acceso a esa mirada, a esa escucha, ni a ese sentimiento único. Es solo la propia persona comunitaria la que tiene acceso a su íntimo y personal y como tal, lo comparte con generosidad con las demás.

Así, ser autónoma o autónomo, es un beneficio para sí misma(o) por la coherencia, dignidad y libertad que le significa a la persona. También es un beneficio del que la comunidad no puede prescindir ya que se nutre de esa autonomía para mirar el mundo por los ojos de cada integrante. Cada integrante ve desde sí y hay tantas miradas como integrantes. Así, ver distinto no es conflicto, sino la oportunidad

de buscar la riqueza y armonía de las miradas de todas y todos para fortalecer la solidez de la comunidad. [...]

La relación que reclamamos de parte de las comunidades es una de respeto y dignidad, que significa antes que nada ausencia de daño. [...]

Pachamama no es propiedad

Generalmente, una comunidad es parte de un territorio determinado, aunque también puede que su territorio sea una elección nómada y lo que haga esa comunidad sea interrelacionarse con un territorio y sus recursos, temporalmente.

En cualquier caso, la relación con la Pachamama es una relación recíproca y no de propiedad. La gente es parte de la Pachamama y la Pachamama no es propiedad de nadie. Ella es propia de sí misma y a la vez es nuestra madre, pero que la Pachamama sea nuestra madre no quiere decir que tengamos que arrebatarle sus cualidades y a los seres que constituyen su naturaleza como minerales, animales y vegetales para el enriquecimiento, la plusvalía o el lujo.

La Pachamama garantiza la vida de la comunidad, sin ella no hay vida. Por ello, a su vez la comunidad, trata con respeto a la Pachamama, sin depredarla, sin eliminar, torturar y perseguir a los seres que están [en] ella. Tampoco la enajena, vende o compra, y en coherencia con ello no hay títulos de propiedad, sino apenas definición de límites comunitarios que respeten los límites de las comunidades vecinas.

Los procesos autónomos en el mundo, muestran esta necesidad creada de propiedad, la necesidad de desmembrar a la Pachamama, de parcelarla y repartirla como botín. Si bien la autonomía no puede ser entendida como una democratización del poder de decisión, como la profundización de la descentralización, es en su materialidad reclamada también desde los pueblos indígenas que ven condicionado su accionar en el marco de un Estado Neoliberal y Patriarcal que no les deja más opinión que demandar la propiedad sobre su territorio, sobre aquel cosmos, árboles, piedras y animales que conviven equilibradamente con ellos y ellas; este Estado no les deja más opción que exigir títulos de propiedad para enfrentarse legítimamente con las corporaciones y transnacionales a las cuales, el mismo Estado, les ha arrendado este su espacio vital para explotarlo y depredarlo.

Es necesario entonces, desmontar el Estado Patriarcal y Neoliberal en sus concepciones perversas para poder, – como pueblos –interactuar con un par político, un igual que sólo prevé el bienestar colectivo e individual, que no lo determina, oprime y norma, como hacen los Estados hoy.

No creemos en reclamar tierra para las mujeres, sino en anular la propiedad patriarcal, la decisión unilateral y el control masculino sobre la tierra, el territorio, los mares, los lagos y el cielo.

Creemos en abolir la guerra que depreda, sustrae territorio y hace de las mujeres su botín de guerra.

Depredación de la Pachamama y maternidad obligatoria de las mujeres

Una cosa es que la Pachamama nos sostenga y nos contenga, que esté dispuesta o tenga la potencialidad para nuestra alimentación, creaciones y recreación, y otra que sea ‘derecho’ y propiedad del ser humano explotarla, comprarla, venderla, enajenarla o depredarla.

Los mismo con las mujeres, una cosa es que tengamos la capacidad de parir y otra que esta sea obligación o prohibición. Si una comunidad manipula el cuerpo y la maternidad de las mujeres, le está arrebatando el derecho de la autodeterminación. [...]

La depredación de la tierra es una operación del neocolonialismo, el capitalismo, el neoliberalismo y sus instituciones como las transnacionales, el Banco Mundial y sus políticas de ajuste, y todo ello se sostiene sobre el clasismo, el racismo, las invasiones y la deuda externa. Si cada pueblo tuviera derecho a autodeterminarse dentro de los límites de la pertenencia a la Pachamama y no al revés – que la tierra le pertenezca – no habría depredación, invasiones, ni propiedad sobre la tierra, el territorio, la gente y los demás seres.

Cambio climático y responsabilidad social

El Cambio Climático no es un proceso natural de la Pachamama, ni de autorregulación ni de autodeterminación, elementos coartados por la humanidad que no la concibe como un ente con vida y con derechos. El cambio climático es consecuencia de la actividad humana, de los excesos humanos concebidos en el marco de un modelo de desarrollo depredador que se sostiene con el consumo de combustibles fósiles y con la deforestación y violentación de la naturaleza para ampliar las ciudades de cemento. Un sistema capitalista y patriarcal donde todo es mercancía, todo puede ser propiedad privada y tener un precio, y toda consecuencia de la actividad humana puede ser reparada o modificada con la ciencia y la tecnología. En consecuencia, de un sistema que se siente creador como punto cumbre de su poder y que en realidad ha socavado las condiciones mínimas para perpetuar la vida en un cosmos armónico, para nosotras la Pachamama.

Los efectos del cambio climático son diferentes para las mujeres y tienen mayor intensidad, a partir de su rol socialmente asignado, donde la producción, alimentación y cuidado de la familia es central; la crianza de las wawas y el trabajo fuera de la casa que no implica que se deje de hacer el trabajo denominado doméstico. Esto lo confronta con mayor intensidad frente a los cambios del clima. EN las áreas rurales, su trabajo agrícola y de pastoreo se complica, debe recorrer más distancias para encontrar más forraje, debe trabajar más en la tierra para devolverle su productividad, debe hacer cálculos permanentes para sembrar antes o después según se avecinen lluvias o heladas, en un clima incierto, todo a partir de sus saberes cotidianos. En las ciudades, la dinámica de las mujeres también se ve afectada, el cuidado de la salud de los hijos demanda más tiempo y conocimiento, el aprovisionamiento de alimentos – que ya no llegan del área rural en la misma época, que no llegan siempre en el mejor estado por calor o frío extremos, y cuyo precio se incrementa también merced a

los cambios de clima –, demandan de ellas más tiempo, más trabajo y recreación permanente de sus conocimientos para confrontar una nueva realidad.

Esta asignación inequitativa de roles y tareas para sostener a la sociedad, la entendemos como patriarcal, y es desde esta misma lógica que hoy ‘el mundo’ piensa enfrentar el cambio climático.

Esta asignación inequitativa de roles y tareas para sostener a la sociedad, la entendemos como patriarcal, y es desde esta misma lógica que hoy ‘el mundo’ piensa enfrentar el cambio climático.

Evidentemente unos países, los que se autodenominan desarrollados, han depredado, contaminado y violentado a la Pachamama más que otros. El 75% de las emisiones de gases de efecto invernadero que causan los cambios climáticos son producidos por estos países, sus industrias, élites y corporaciones, entonces, surge el concepto de Deuda Ambiental, nuevamente una visión capitalista que cree que la vida arrebatada y destruida por la actividad de estos países puede ser compensada con dinero, es decir, buscan ponerle un precio.

Pero ¿quiénes recibirán dinero a cambio del daño causado al planeta? Desde una lógica bastante simplona, los malos del norte les pagarán a los buenos del sur para reparar su daño, para seguir causándolo con menos críticas y mayor legitimidad, pues pagan por eso. Los pueblos del sur deben utilizar este dinero para conservar la naturaleza y para inventar una nueva forma de vida que dañe menos a la Pachamama. Para el Banco Interamericano de Desarrollo, el Banco Mundial y otros organismos especializados en ‘cooperar’ o más bien imponer ‘soluciones’ a todo tipo de problemáticas económicas, de derechos, de género y hoy ambientales, son las mujeres las llamadas a ser protagonistas en este empeño, es decir, el dinero de un posible Fondo Global, será destinado a transferencias de tecnología, especialmente a las mujeres, para la adaptación y mitigación de los cambios climáticos, pues son una realidad y hay que enfrentarlos.

Nuevamente la visión patriarcal que entiende al hombre como cultura y a la mujer como naturaleza, se impone para asignarnos una responsabilidad más: ‘reparar el daño que causaron al planeta’, una más a nuestras múltiples responsabilidades de arduo trabajo y mínimo reconocimiento. Si nuestras visiones y conocimientos no han sido asumidas en el análisis de la problemática ambiental, hecha por los estados y organismos ‘especializados’ no seremos nosotras ‘ejecutoras de sus soluciones’.

Desde el feminismo comunitario demandamos que todos y todas quienes han contribuido al calentamiento global, contaminación y, por ende, cambio climático, asuman su responsabilidad en la medida que les corresponda, unos o unas más que otros, seguramente. Desde el feminismo comunitario nos negamos a aceptar que son las mujeres quienes deban ser ‘capacitadas’ con tecnologías de los ‘países desarrollados’ para sanar a la Pachamama. No vamos a asumir solas una responsabilidad que es colectiva y social. No. Consideramos que pagar por la violencia ejercida contra la Pachamama no es una alternativa, cargarle la responsabilidad a la mujer, tampoco lo es; creemos que se debe partir de un trabajo colectivo en el que todas y todos, las comunidades, los países y los estados reconozcan, asuman y respeten a la Pachamama como un todo que tiene vida y genera vida también. Un todo capaz de regenerarse y autorregularse si respetamos su autodeterminación. Un todo del cual formamos parte y

que nos coja en su ser, siendo nosotras solamente cuidadoras y cuidadores circunstanciales que nos nutrimos y alimentamos de ella, respetándola. No la parcelamos ni exigimos derecho de propiedad. La tecnología y el dinero deben estar al servicio de experiencias gestadas desde esta concepción para encarar el cambio climático.

Desde esta mirada feminista comunitaria, reiteramos que no queremos dinero a cambio del daño causado a la Pachamama ni a las mujeres. Aceptar dineros será como una bomba de tiempo, significará que sigan explotando y pagando por la explotación. Queremos la restitución de derechos. Ya no se puede reparar el daño causado, pero se puede restituir los derechos de la Pachamama y para ello dismantelar el patriarcado con sus Estados, sus ejércitos, sus transnacionales, su lógica jerárquica y toda la violencia que ello significa para las mujeres y la Pachamama. Tampoco aceptaremos que nos responsabilicen a las mujeres por la depredación, lo que tenemos ante nosotras y nosotros es una tarea comunitaria. O sea, de todas y de todos.”⁹⁹

<http://mujerescreandocomunidad.blogspot.com>

⁹⁹ **Fuente:** Feminismo comunitario (2014), “Pronunciamiento del Feminismo Comunitario Latinoamericano en la Conferencia de los Pueblos sobre Cambio Climático” realizada en Tiquipaya, Bolivia en abril de 2010; en Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 425-434.

ANEXOS

Anexo 1. Implante de chip / Ritual de cambio de nombre

Texto escrito y leído por Quimera Rosa en el video

En la narrativa del video, el texto que cito a continuación, correspondiente a la secuencia: “8 cuerpo escrito-leído”, comienza a leerse (desde los subtítulos, las transcripciones del audio en la pantalla y la voz *en off*) como seguimiento al momento en que Kina (que está a punto de recibir el cambio a este nombre) ya ha recibido el implante con el chip. El texto dice así:

“Hay algo de fascinación cuando me acerco al teléfono con la aplicación NFC Tools abierta y aparece el mensaje: ‘Etiqueta NFC detectada’. La máquina me reafirma sobre la realidad de mi proceso de transición antes de que los humanos estén en capacidad de hacerlo. Para ella mi género es ISO 14443-3A y mis tecnologías disponibles son: NfcA, MifareUltralight y Ndef. Mi número de serie es 04:FA:10:12:FF:38:84. No estoy (por el momento) protegida por contraseña. Mi (pequeña) memoria es de 868 bytes. Las transferencias de escritura / lectura y de alimentación se realizan a una frecuencia de 15,36 MHz y a una distancia menor de 5cm. NFC [*Near Field Communication*] es el acrónimo de esta tecnología inalámbrica que permite a las máquinas reconocerse entre sí por radiofrecuencia. Es una tecnología destinada a la identificación [RFID - ID por radiofrecuencia], integrada en los últimos modelos de *smartphones*, tarjetas de crédito y de transporte. En resumen, una tecnología que se ocupa sólo de saber que tú eres tú, y en el mismo movimiento, te conforta la idea de que efectivamente este es el caso. Cada chip electrónico basado en esta tecnología tiene un número de identificación único, no se puede cambiar ni borrar. Al menos, en teoría.

Tener implantada una versión libre, no detectable y de más capacidad, permite considerar esta tecnología para usos imprevistos y no normalizados. Transformar una tecnología de identificación en una tecnología post-identitaria utilizada para hackear lo que se llama *ser humano*.

Pero ¿por qué comenzar el proceso de transición de humano-planta por la implantación de un chip RFID del tamaño de un grano de arroz basmati? Un chip de 2X12mm encapsulado en cristal biocompatible, situado entre la piel y el músculo del triángulo formado por los huesos metacarpianos de los dedos índice y pulgar de la mano izquierda. Una ubicación elegida por su facilidad de acceso y destreza, y el bajo riesgo de dañar los nervios radiales y medianos, vasos sanguíneos, tendones o vainas sinoviales. También un lugar lleno de tejido blando que ayuda a absorber los impactos y que se encuentra a una distancia razonable del hueso contra el cual podría chocar el chip y romper la cápsula de cristal. A las seis semanas siguientes de la implantación, el chip ha migrado un poco más de la mitad de un centímetro hasta el vértice del triángulo formado por los dos huesos. Pero todavía le queda una buena distancia de los puntos críticos y no debería moverse más, estando ahora envuelto en colágeno que el organismo ha generado para aislarlo, al no poder expulsarlo. Colágeno cuya formación aceleré, en teoría, tomando comprimidos prenatales durante el primer mes. Lista para dar a luz a un pequeño monstruo verde.

Mi proceso de transición tiene como objetivo social que se reconozca la pérdida de mi condición humana y la adopción de un nuevo nombre. Las probabilidades de que el cambio sea aceptado por el registro civil parecen acercarse exponencialmente a la nada. Y no estoy seguro de querer servir de conejillo de indias para los psiquiatras que deseen verificar si me siento como una planta aprisionada en un cuerpo humano para que inventen un trastorno de disforia del reino, o si mi voluntad fotosintética no lo es. una manifestación extrema de una anorexia reprimida, o incluso si mi admiración por el silencio vegetal no es la prueba de una tendencia complaciente y asocial. Ser reconocido por los dispositivos NFC es entonces el primer paso para ser reconocido por los humanos en mi proceso de transición. Una nueva tarjeta de identificación se implanta en mi carne y controlo los datos. Pero sobre todo, parece que para convertirse en planta hay que descender paso a paso la pirámide biológica, el gran circo de la jerarquía de diferentes formas de vida.

En agosto vivíamos con Helen en La Floresta, y cuando volvimos de Barcelona, tras la implantación del chip, la sensación de que el proceso TransPlant acababa de empezar era intensa. Al cruzar la puerta sonrío, pensando que era el segundo chipeado de la casa, después de Pépé, que había sido recogido por el veterinario unos años antes. En el momento de escribir estas líneas, estamos en Bourges, en Erik y Mamita's y allí, también, Kbull y Égonne me han precedido en este devenir cyborg.

Los primeros chips RFID se probaron en ratones hace 20 años y luego se utilizaron ampliamente para identificar ganado y especies de compañía (y sus dueños humanos). El primer cyborg fue un ratón y fue desarrollado en el laboratorio en la década de 1960 como parte de la carrera espacial. El cyborg devenir es ante todo un devenir animal, sin ofender a los transhumanistas y sus sueños de mejorar la especie humana a través de su fusión con la tecnología. Soy un perro. O más bien una perra.

En resumen, no confunda el Manifiesto Cyborg de Haraway con el Manifiesto Terminator de Hollywood. Mi voluntad no es volverme más humana, sino menos humana. Ni siquiera es realmente un deseo de convertirse en una planta, sino un deseo de hibridar con la planta, de llegar a ser con ella. Transitar juntos. Haciendo parientes. No bebés.”

Fuente: Quimera Rosa (2016), “Implante de chip / Ritual de cambio de nombre (texto)”,
<https://quimerarosa.net/transplant/implantation-dune-puce/>

Anexo 2. Difusión y vinculación de las obras.

Balance de exhibiciones

Desde la intención por esbozar una imagen plural de las vinculaciones que difunden las propuestas estéticas posthumanas que, meses atrás, en un momento particular de la investigación, se acotaron al cruce analítico de las posiciones de 11 piezas artísticas, desde un ejercicio de contextualización por mapeo, trabajé en el balance de una serie de exhibiciones asociadas a la difusión de estas obras en los últimos años. De este modo, comparto a continuación el trabajo entonces realizado.

Se trata de un ejercicio que, aunque no sólo se limitó al trabajo de Quimera Rosa y de Špela Petrič, sí cruzó sus dinámicas de difusión con las obras de otras, otros, otras artistas que coincidieron, a pesar de sus diferencias, en el diálogo de relaciones posthumanas con la dicotomía Hombre / Naturaleza. El registro refiere a la serie de sedes, festivales y exhibiciones, que han estado implicados en el muestreo, registro y circulación de las once piezas que, hasta entonces, se habían elegido para el análisis. La identificación de estos procesos de vinculación aporta a dimensionar y contextualizar, desde conteos y mapeos, formas específicas de socialización de aquellos posicionamientos, que están siendo situados, con respecto a las convergencias posthumanas entre arte, ciencia y tecnología en el marco del Antropoceno.

Entre las limitantes de este ejercicio radica, una vez más, el profundizar en la serie de diferencias que constituyen las propuestas de estos trabajos recuperados, diferencias que se desdibujan ante las consecuencias del ejercicio de estas formas de mapeo y cuantificación. Sin embargo, las imágenes que emergen de organizar este tipo de ejercicios no son menos valiosas cuando apuntan a la identificación de variables como el aumento en la difusión de las piezas en la modalidad virtual, lo que multiplica el empleo de las imágenes con las que estos trabajos se están representando, y el reconocimiento del aumento en las producciones afines en contextos europeos de los últimos diez años. Y esta variable, también coincide con otros rasgos de este estudio cuando, la mayor parte de la bibliografía de la tesis remite a las producciones discursivas o audiovisuales de las últimas dos décadas.

Entonces, recuperando este apartado en la misma modalidad específica de la forma en que se trabajó, meses atrás, comparto lo siguiente.

El balance con la información que a continuación se comparte, resulta de la revisión de una serie de 181 exhibiciones, vinculadas a las piezas que son muestra del análisis de la tesis y a algunas de las presentaciones de sus creadores, mientras contempló criterios como el nombre de las galerías, museos, universidades, festivales o sitios de presentación implicados, así como el nombre de las exhibiciones, y en algunos casos, de las curadurías y las instituciones de financiamiento, que se sumaron al dato de las ciudades, países y fechas aludidos en los eventos. Les artistas participantes, los medios de sus exploraciones artísticas, sus vínculos y la relación con los espacios de difusión de sus obras es amplia, diversa y difícil de acotar en una tipología. Sin embargo, en tanto que sus exploraciones suelen ser interdisciplinarias y orientadas a la investigación en el arte, emergente de diálogos posthumanistas, su convergencia en el espacio del balance realizado y del curso de este proyecto de investigación, me parece completamente pertinente y sugerente, en términos de las emergencias, la imaginación y las figuraciones que están haciéndose presentes en espacios del Norte Global dedicados a reconfigurar las formas de la hibridación, instaurando espacios quiméricos, en el sentido de Severi (2018), y en marcos de una reconfiguración discursiva vinculada a ontologías relacionales específicas en procesos de consolidación cultural.

Así pues, entre los creadores contemplados en el balance realizado hasta este momento, destacaron las obras de 11 artistas, que son: Quimera Rosa, Špela Petrič, Moon Ribas, Marshmallow Laser Feast, Manel de Aguas, Kai Landre, Jacco Borggreve, Ai Hasegawa, Margherita Pevere, Sofía Crespo y Robertina Šebjanič. Entre las piezas aludidas, correspondientes a las impresiones sensibles de estas artistas, destacan: “Trans*Plant” (Quimera Rosa), “Confronting Vegetal Otherness” (Špela Petrič), “In the Eyes of the Animal” (Marshmallow Laser Feast), “Earthbeat”, “Waiting for Earthquakes”, “Transhuman” (Moon Ribas), performances cíborg de Manel de Aguas, presentaciones cíborg de Kai Landre, presentaciones de Jacco Borggreve, “I wanna deliver a dolphin...” (Ai Hasegawa), “Wombs” (Margherita Pevere), “Neural Zoo”, “Artificial Remnants” (Sofía Crespo), y “Time Displacement/Chemobronic Garden” (Robertina Šebjanič).

A partir de la base de datos creada, se identificaron espacios, galerías, festivales, temas y países recurrentes, acotados a una periodicidad reciente. En este apartado, me dedicaré a detallar los resultados del balance, para detenerme brevemente en describir las características de los espacios y eventos que fueron recurrentes, en este ejercicio de análisis.

Compartimos el ejercicio de este conteo, con intenciones de facilitar un recurso más para figurar la dinámica de un contexto, cuyas producciones discursivas en convergencia se proponen como elementos a considerar en el marco de una serie de clasificaciones en disputa.

Se trata de la propuesta de figuración de relaciones dispuestas en espacios, piezas y propuestas dedicadas a la quimera, en procesos de difusión multisituada desde el Norte Global.

1. Ejes temáticos

Y para comenzar, una figuración narrativa, no contabilizada. Procurando estimular la dinámica de inferencia desde las referencias fragmentarias que posibilitan el enfrentamiento con este contexto, desde la percepción de lo dispuesto y la proyección de aquello puesto a la mirada, a manera de evocación que irá cobrando materialidad con el resto de los apartados del texto, comparto la relación de títulos de las exhibiciones contempladas en el balance, que han sido vinculadas al trabajo de creadores y piezas elegidas para el proyecto.

Entre los títulos de las exposiciones y presentaciones, destacan: *School of the Future*, *Radical Atoms Exhibition and the Alchemists of Our Time*, *Mundos Múltiples*, *Neural Zoo*, *Human Nature*, *Tonalidades afectivas*, *Artificial Remnants 1.0*, *#TOMtech*, *Intergalactic*, *Sense Fiction Exhibition*, *Nothing but Flowers / Nothing, except flowers*; *Sinestesia*, *Supersenses*, *Postnaturaleza*, *Entropía*, en el marco de *Kiran Chandra's exhibition: Mother of Intentions*; *Serie de Conferencias de Artistas Visitantes en Microsoft*, *Conferencia Thinking Digital*; *Nowness Experiments: The Mesh*, *New Frontier Exhibition*, *Beauty +*, *iMagination Week*, *Escuela de Verano Hiperrealidades 2018*, *Envision Conference 2019*, *The Future of Us*, *Bring your own beamer*, *Electrique*, *The Human Object*, *Body-Media Garage*, *Momento del Arte [Kunstmoment Diepenheim]*, *Electrique*, *May the error live forever*, *Moose Space Unleashed*, *Future Flash 200 - From Frankenstein to Hyperbrain*, *Bio(cuerpos) performados*; *Tec Art*, *Info Tech vs Bio-Tech*, *I in Information*, *"Cyberception"*, *Invisible Design*, *Grown Your Own [Machines]*. *Life after Nature*, *Imaginary Body Boundary*, *Solo Exhibition: "Annunciation"*, *The Long-asting Intimacy of Strangers*, *Solo Exhibition: "Second Annunciation"*, *Fourth Industrial Revolution BioLab of Summer Davos 2017*, *Atypical Human - Interdisciplinary Art Exhibition*, *My Monster: The Human-Animal Hybrid*; *The Camille Diaries*. *New artistic positions on M/Otherhood*, *Life & Care*, *Solo Exhibition: "Annunciation"*, *Pink Operator*, *States of Extremes*, *Artificial Unit*, *Mind Temple*, *Stories for a more-than-human world*, *Wombs*, *Extravagant Bodies*, *Creatures Project*. *Reproductive Narratives*; *Being One. Being Many*. *Faces of the Human in the 21st Century Conference*, *Wombs @New World Dis/order*, *Automat y Hombre*, *Make Believe*, *AI Art Exhibition*, *New Century*, *New Materials*; *Another Day in Paradise*, *Real Time Constraints - Artificial Remnants 2.0*, *Artificial Remnants 2.1*, *Wombs W.02 W.03*, *Radical Vulnerabilities Panel with Theresa Schubert*, *Marco Donnarumma*, *Patricia MacCormack*, *Jirji Krpan*, *Arts of Non/Living Matters*, *Future Intelligence*, *This Mess We're In*.

2. Galerías y museos

De las 181 exhibiciones registradas, en 89 casos se identificó la participación de galerías y museos (un equivalente al 49% del total), con 72 sedes distintas participando, donde sólo 11 de estas galerías/museos han sido recurrentes en las exposiciones. En el marco de las galerías y museos cuya participación fue identificada, el reconocimiento de estos casos recurrentes, que a continuación se describen, sólo representa el 15% de esa muestra y no representan más del 8% del total de exhibiciones y presentaciones contempladas en el balance. Los casos que han sido recurrentes son los que se enuncian a continuación. Las descripciones de estos proyectos corresponden a las semblanzas que cada una de las organizaciones ha elegido para presentarse a sí misma, en la página web de sus galerías.

Art Laboratory Berlin (ALB).- Ubicada en Berlín, Alemania, esta plataforma de arte e investigación ha sido ganadora de múltiples premios, presentando proyectos de arte disciplinario en un contexto internacional. Fue fundada en 2006 por un equipo internacional de historiadores del arte y artistas, entre los que se destacan Regine Rapp y Christian de Lutz. El objetivo principal del proyecto es la presentación y mediación del arte contemporáneo en la interface de arte, ciencia y tecnología. En años recientes, se ha enfocado al campo del arte y la investigación artística orientada a las ciencias de la vida (ALB, 2021). En el marco del balance descrito, *Art Laboratory Berlin* fue una sede identificada en dos ocasiones, con relación al trabajo de Margherita Pevere y de Ai Hasegawa en 2020.

Design Museum.- Museo dedicado al diseño contemporáneo en todas sus formas, desde arquitectura a moda, gráfica, producto o diseño industrial. Fue fundado en 1989 por Sir Terence Conran en Londres, donde la industria de diseño, instituciones educativas y el público se reunió “para cambiar la forma en que la gente se imagina a sí misma en el futuro. En 2016 el museo fue reubicado en Kensington, donde ha recibido a más de dos millones de visitantes desde su apertura, y ha recibido el premio al Mejor Museo Europeo en 2018. Sus colecciones, publicaciones, eventos, exhibiciones, talleres y programas digitales invitan a todos a experimentar el impacto del diseño” (Design Museum, 2021)

Por otra parte, en marzo de 2010 se inauguró *Design Museum Holon* en Jolón, Tel Aviv, Israel, “estableciéndose rápidamente como uno de los líderes mundiales en el marco de los museos de diseño y cultura contemporánea. Albergado en uno de las construcciones icónicas del arquitecto aclamado internacionalmente, Ron Arad, Design Museum Holon es un recurso vital y dinámico para diseñadores, estudiantes, industrias creativas y el público en

general [...] El establecimiento del museo resulta un logro en el proceso de transformar la ciudad de *Holon* en el epicentro de la cultura y la educación [...] El municipio de *Holon* invirtió 17 millones de dólares en el establecimiento del museo y el compromiso por su mantenimiento. *Design Museum Holon* liderará el panorama cultural internacional e israelí, y se unirá al Instituto de Tecnología de Jolón, la Mediateca y el Museo Nacional de Dibujos Animados de Israel” (Design Museum Holon, 2021).

Design Museum y *Design Museum Holon*, se vinculan a las exhibiciones de Marshmallow Laser Feast y Ai Hasegawa.

Digital Arts Center (DAC).- Ubicado en Taipei, Taiwán. Fue fundado en 2009 y operado por *Digital Arts Foundation*, organización comisionada por el Departamento de Asuntos Culturales del Gobierno de la Ciudad de Taipei. El principal objetivo del proyecto es promover y experimentar con investigación y desarrollo del arte digital. El centro facilita una plataforma artística para que las y los creadores trabajen, exhiban su trabajo y colaboren con especialistas en distintos campos profesionales, interesados en la promoción y realización de exhibiciones “con excelentes proyectos de arte digital”. “Actualmente, el DAC se enfoca en la promoción de las artes digitales, conduciendo seis exhibiciones anuales, el festival *Taipei Digital Art Festival*, y albergando más de 25 foros y talleres; dedicados a desarrollar investigaciones y recursos creativos en las artes digitales, promoviendo el desarrollo de arte digital diverso, y apoyando a Taiwán a convertirse en un portal esencial para el arte digital en la escena internacional.” (DAC, 2021). *Digital Arts Center* fue parte de dos de las exhibiciones de Ai Hasegawa, en 2015 y 2017, contempladas en nuestro registro.

European Media Art Platform (EMAP).- Programa de la Unión Europea, “iniciado por werkleitz [*werkleitz Festival*, festival alemán vinculado a *Ars Electronica*] y co-fundado por Europa Creativa desde 2018, se trata del consorcio de 11 organizaciones de arte multimedia, líderes europeas especializadas en Arte Digital y de los Nuevos Medios, Bioarte y Arte enfocado a la robótica. El consorcio incluye a múltiples festivales recurrentes en abordar este tipo de arte interdisciplinario. A través de una convocatoria, los miembros de EMAP ofrecen residencias de dos meses para practicantes interesados en construir el legado de *European Media Artist in Residence Exchange* (EMARE), que existe desde 1995 a la fecha. EMAP también participar como un mercado para socios colaboradores que eligen artistas y trabajos para sus propios festivales y exhibiciones. Además del soporte de producción para artistas, EMAP provee una plataforma internacional para promover y difundir el trabajo de artistas de medios. [...] La residencia se basa en el intercambio de saberes interculturales e interdisciplinarios entre artistas seleccionados, organizaciones anfitrionas y diversos expertos

en ciencia, artes o tecnologías, implicados en la consulta, apoyo o entrenamiento de les artistas” (EMAP, 2021). En el balance de obras descrito, EMAP se hace presente en tres ocasiones, dos de ellas en Croacia, en distintas fechas de 2019, y una más en 2021 en Alemania. En los tres casos se trata de la exhibición del proyecto “*Wombs*” de Margherita Pevere.

Kontejner, Bureau of Contemporary Art Praxis.- Ubicado en Zagreb, Croacia. “Fundada en 2002, *Kontejner* es una organización independiente sin fines de lucro que, a través del trabajo curatorial, la producción de obras de arte, la organización de exposiciones y la contextualización teórica, se orienta al examen crítico del rol y el significado de la ciencia, la tecnología y el cuerpo en la sociedad contemporánea [...] *Kontejner* trabaja en el campo del arte contemporáneo, la ciencia, tecnología, *live art* y *body art*, a través de la organización de proyectos internacionales e interdisciplinarios como *Touch Me*, *Device_art* y *Extravagant bodies*. Proyectos que hacen referencia a fenómenos relevantes en el arte y la cultura contemporánea, abordando tabúes sociales y sistemas éticos que los legitiman, con especial énfasis en el campo del trauma producido por la ruptura y subversión de las normas. Además, se trata del arte que se ocupa de la sociedad del futuro, lo posthumano y su cuerpo obsoleto, la intervención de la cibernética, la nanotecnología, la biotecnología, etc.” (Kontejner, 2021). *Kontejner* se hace presente en dos de los casos del balance que trabajamos, también con exposiciones del trabajo de Margherita Pevere.

Kapellica Gallery.- Caracterizada en nuestro balance por una recurrencia de seis ocasiones, vinculadas al trabajo del colectivo Quimera Rosa (2017), de Špela Petrič (2015, 2017), Ai Hasegawa (2015) y Margherita Pevere (2020), esta galería destaca en presencia. Ubicada en una capilla antigua de Ljubljana, Eslovenia, a cargo del Instituto Kersnikova, la galería se caracteriza por ser un espacio de interacciones y experimentación con nuevos paradigmas del arte contemporáneo, así como una de las plataformas centrales de la investigación en arte contemporáneo en Eslovenia. La galería fue fundada en 1995 por la Organización de Estudiantes de la Universidad de Ljubljana y desde entonces ha sido dirigida por el arquitecto curador, Jurij Krpan. “El programa de la galería se enfoca en la producción artística que ha sido escasa o completamente ausente en otras galerías eslovenas, y se divide en cuatro grupos temáticos principales, que son: instalaciones y proyectos ad hoc, tecnología a través del arte, ciencia a través del arte y corporeidad a través del arte.” (Culture SI, 2021)

PostCity.- Ubicado en la Estación Central de Linz, la tercera estación de tren más grande de Austria. Hasta el 2019, *Postcity* fue la sede de múltiples ediciones del festival *Ars Electronica*, constituido por una serie de conferencias, paneles de discusión, talleres, exhibiciones, performances, intervenciones y conciertos (*Ars Electronica*, 2021a). En el marco

del balance realizado, *PostCity* se reconoce en dos ocasiones, precisamente en el marco del festival *Ars Electronica* 2016, presentando las piezas de Ai Hasegawa y Robertina Šebjanič.

Science Gallery Network.- Proyecto localizado en dos de los casos del balance, presentando los trabajos de Ai Hasegawa en las ciudades de Dublín, Irlanda (2013-2014) y Dalian, China (2017). *Science Gallery Network* consiste en la red de una serie de universidades “líderes” colaborando en “encender la creatividad y descubrir dónde convergen arte y ciencia”. Constituida por nueve galerías distribuidas en cuatro continentes, ubicadas en Dublín (Irlanda), Londres (Inglaterra), Melbourne (Australia), Bangalore (India), Venecia (Italia), Detroit (Estados Unidos), Rotterdam (Países Bajos), Atlanta (Estados Unidos) y Berlín (Alemania); la red provee una serie de co-curadurías en las exhibiciones, dispuestas por los trabajos en equipo realizados entre galerías. El trabajo así se dispone por el comité directivo, que regularmente se reúne para definir proyectos en conjunto con convocatorias que atraen a cientos de participantes de todo el mundo. “Las nueve galerías de la red están comprometidas con reunir arte, ciencia, tecnología y diseño, para facilitar experiencias educativas y culturales de clase mundial para jóvenes [...] Los enfoques transdisciplinarios de la educación y la innovación son fundamentales para preparar la universidad para el futuro; desencadenar conversaciones, conexiones y colaboraciones catalizadoras a través de las redes es fundamental para desarrollar e implementar estos enfoques.” (Science Gallery, 2021).

TETEM. - Como en el caso de Kapelica Gallery, TETEM es una de las galerías con mayor recurrencia en nuestro balance de exhibiciones. En seis ocasiones se reconoce su participación, concretamente apoyando los trabajos de Jacco Borggreve en múltiples ocasiones, de 2016 a 2018, en Twente, Países Bajos. “TETEM es una plataforma de investigación y presentación de una amplia red de creadores y pensadores creativos. Con sus exhibiciones híbridas y la amplia programación periférica que la rodea, TETEM cuenta la historia de una sociedad en desarrollo, mientras aporta contexto y significado a partir de sus líneas de programación. TETEM es uno de los pocos lugares de exhibición en los Países Bajos, donde la cultura digital juega un rol principal en la programación. Trabajamos desde las artes visuales, pero no nos limitamos a ellas. Operamos en el campo mucho más amplio de los medios digitales, la tecnología, la ciencia y el diseño. La educación y la co-creación con el público y los socios, de otros campos, juegan un importante rol en este sentido.” (TETEM, 2021)

Transpalette, Centro de Arte Contemporáneo. - “Lugar de exhibición y experimentación dedicado a las artes plásticas. Desde su creación por Emmetrop en 1998, este

lugar, localizado en Antre Peaux [Bourges, Francia] ha promovido la producción in situ de proyectos especialmente designados para el lugar. El Centro de Arte Transpalette permite el despliegue de una política comprometida e innovadora que cuestiona la identidad contemporánea y el estado de nuestro mundo. Es un verdadero *hub*, una conexión flexible de deseos, conocimientos, experiencias de duda e intervenciones artísticas. En el corazón de su política se encuentran también los desafíos de transmisión y educación artística para todos los públicos: organización de visitas, encuentros con artistas, presentación de artistas y exposiciones; así como la creación de un centro de recursos dedicados a las expresiones recientes en las artes visuales, talleres organizados por los artistas, y organización de viajes artísticos temáticos dirigidos por críticos o curadores” (Pallet truck, 2021). En el caso del registro de exhibiciones que trabajamos, Transpalette se identifica en dos ocasiones, acompañando el trabajo de Quimera Rosa, “Trans*Plant”, durante 2016 y 2017.

Yiri Arts Taipei. – Galería establecida en 2014 en Taipei, Taiwán, con colaboración de *Everyday Art Museum*. “A través de la literatura social, el entorno ecológico, el arte cinematográfico y otras perspectivas curatoriales cercanas a la vida cotidiana, la iniciativa está comprometida con la publicación de arte, la industria del arte y la investigación económica, en un intento por abrir y sortear las posibilidades del desarrollo de arte contemporáneo [...] Por medio de curadurías, exhibiciones, publicaciones y festivales internacionales de arte, el proyecto presenta trabajos inspiradores, llenos de vitalidad” (Yiri Arts, 2021). En el caso del balance en cuestión, Yiri Arts albergó dos exposiciones de Ai Hasegawa durante 2017.

Este es el trabajo de las galerías que fueron recurrentes en el balance de exhibiciones realizado con relación a la producción artística de los creadores implicados en el presente proyecto de investigación. Aunque las convergencias entre intereses de los espacios de exhibición pudieran irse figurando, los matices temáticos de las curadurías que han hecho posible la difusión de las piezas, aún está por reconocerse. Valga sostener, que al menos a partir de la muestra elegida, han sido pocas las convergencias entre artistas en el espacio de estas galerías, con excepción de *Kapelica Gallery* en Eslovenia, donde seis de los artistas incluidos en este proyecto han colaborado. El resto de los casos recurrentes se acota a dos o tres coincidencias en el espacio de las exhibiciones, situadas en museos y galerías. Quepa también decir que, en el caso de los artistas *cyborg*, la presentación de su obra se diversifica. En tanto que su obra es la experiencia misma del propio cuerpo en cualquier situación, sus presentaciones, en muchos de los casos, remiten a la organización de conferencias y charlas, pero también de producciones artísticas en áreas como la fotografía, la música o el *performance*, actividades vinculadas a la percepción corporal, a la presentación del cuerpo y a prácticas corporales que han sido modificadas a partir de los implantes. Algunas de las sedes registradas en el marco de estas charlas, que no coincidieron con la presentación en museos,

galerías o festivales, se organizan en el balance con la marca de “otros espacios”, espacios que desde luego –debido a la popularidad de algunos de estos artistas, de la cotidianidad y diversidad de sus presentaciones– ha sido imposible agotar en este recuento.

Por último, en lo que respecta al apartado de las galerías, debido al peso de su diversificación y sin la intención de excluir en este recuento, la presencia de espacios que inciden en los procesos de difusión de las obras, aún cuando no se caractericen por participar de forma reiterativa en el balance, resulta necesario identificar su presencia. Entre las galerías y museos que entonces no han sido reiterativos en el balance, pero no por eso resultan menos importantes en los procesos discursivos en disputa y convergencia, destacan: AI Art Gallery (exhibición en línea), Aksioma Project Space (Eslovenia), Anteism Books (Canadá), Arebyte Gallery (exhibición en línea), Art & Science Gallery Lab Axiom (Japón), BOM, Where Art, Technology and Science Collide (Reino Unido), Casa Cultural Vrijhot (Países Bajos), Casa Viva Gallery (México), Centro Comunitario Platohedro (Colombia), Checkpoint (Catalunya), Chi K11 Art Museum (China), Etopía, Centro para el Arte y la Tecnología (España), Fábrica de productores (Países Bajos), Festival Centre, Art_Inkubator at Fabryka Sztuki (Polonia), FineArt (Catalunya), Galerie de Meerse (Países Bajos), Garage Gallery (Países Bajos), Grand Salon Saxion (Países Bajos), Hala V of Nikola Tesla Technical Museum (Croacia), Hangar - Parque de Investigación Biomédica - DIYBioBarcelona y Pechblenda (Catalunya), Heritage Gallery (Estados Unidos), HUB Berlín Digital Arts Lab x Retune (Alemania), Jodrell Bank (Reino Unido), Jogja National Museum (Indonesia), Kate Vass Gallery (Suiza), Kunstpodium T (Países Bajos), Le Tripostal (Francia), Lil' Amsterdam Central Station (Países Bajos), Luckman Gallery (Estados Unidos), MoCA Shanghai (Museum of Contemporary Art) (China), Moose Space (Países Bajos), Mori Art Museum (Japón), Museo de Arte Moderno Odunpazari / Kengo Kuma & Asociados (Turquía), Museo De Museumfabriek (Países Bajos), Museo Kesselhaus (Alemania), Nthu Art Center (Taiwán), Nuvem, Centro Rural de Arte y Tecnología (Brasil), Old Customs House (Australia), Online Symposium (exhibición en línea), Palacio de Tokyo (Francia), Pogon Jedinstvo Hall (Croacia), RMIT Gallery (Australia), Salone del Mobile Milano (Italia), Simulaker Gallery (Eslovenia), Singing Waves Gallery (Hong Kong), Sundance Institute at London National Park City (Reino Unido), Taller de Gráficos (Países Bajos), Tank Museum (China), The Chimney NYC (Estados Unidos), The Cube Project Space (Taiwán), The Eco and BioArt Lab (EBL) (exhibición en línea), The Incubator (*Taiwan BioArt*), The Jam Factory (Reino Unido), The National Art Center (Japón), Tokyo Midtown (Japón), V1 & V2 Galleries (Finlandia), WORM (Países Bajos), WRO Art Center (Polonia), Yamaguchi Center for Arts & Media (Japón), Youth Center Dubrovnik (Croacia).

3. Festivales

De las 181 exposiciones contempladas en el balance en 64 ocasiones se reconoció la participación de festivales que enmarcaron la presentación de la pieza. 49 festivales distintos participaron en el balance y sólo 7 fueron recurrentes. Estos son:

Ars Electronica. – Festival que surge en septiembre de 1979 en Linz, Austria. “Proyecto piloto que tomó la revolución digital en puerta como una oportunidad para preguntar por los posibles futuros y situar la investigación en la interfaz del arte, la tecnología y la sociedad [...] A los pocos años de su fundación, la invención de Linz constituiría uno de los más importantes festivales internacionales de *Media Art*. Año con año el programa del festival se ha vuelto más denso y diverso –simposios, exhibiciones, performances, conciertos e intervenciones son parte del espectro de planes especulativos a futuro a consideraciones analíticas, de activismo provocativo a debates filosóficos. Cada año el festival se dedica a nuevos temas y busca nuevos lugares. La constante es dejar atrás las conferencias clásicas y los espacios culturales, para que abrir el debate artístico-científico en el espacio público se vuelva pronto un sello del festival... ya sea en el puerto de Linz o en el túnel de la montaña, en el monasterio, el salón industrial o la oficina de correos.” (*Ars Electronica*, 2021b).

La colaboración de Robertina Šebjanič (2016) y Ai Hasegawa (2016, 2019) con *Ars Electronica* destaca como caso recurrente en tres ocasiones, de los 181 eventos registrados en el balance.

Gogbot. – Festival anual organizado en Enschede (Países Bajos) durante septiembre, dedicado a proponer un amplio programa de arte de vanguardia, música electrónica y debate crítico; con especial atención en el desarrollo de nuevas tecnologías y la industria creativa. Sus exhibiciones recuperan arte por creadores internacionales y talentos jóvenes emergentes, presentados en una serie de exhibiciones complementarias y performances. (Gogbot, 2021). En lo que respecta a nuestro balance, en cuatro ocasiones se identificaron colaboraciones de Jacco Borggreve (2017 y 2018) con este festival.

Japan Media Arts Festival. – “*Japan Media Arts Festival* es un festival integral de artes multimedia que rinde homenaje a obras destacadas de una amplia gama de medios, que van desde animación y cómics hasta arte multimedia y juegos. El festival otorga premios en cuatro divisiones: Arte, Entretenimiento, Animación y Manga. También proporciona una plataforma para apreciar las obras premiadas y otras obras notables. Desde su inicio en 1997, el festival ha reconocido importantes obras en el campo artístico y creativo, y además de sostener una exposición anual de obras premiadas, ha realizado otros eventos, como simposios,

proyecciones y exhibiciones. [...] En su 24º edición, el festival recibió 3.693 visitantes de 103 países y regiones de todo el mundo, lo que demuestra su continua evolución como festival internacional anual establecido. Las obras premiadas se exhiben, tanto en Japón como en el extranjero, a través de diversos proyectos y eventos organizados por la Agencia de Asuntos Culturales del Gobierno de Japón, con el objetivo de desarrollar y promover la creación de artes multimedia, centrándose en la nueva generación” (*Japan Media Arts Festival*, 2021). Respecto al balance que trabajamos, el festival es recurrente apoyando el trabajo de Ai Hasegawa, con 4 exposiciones situadas en Tokio, Hiroshima y Sapporo en Japón, durante 2016, y Nagoya, Japón, durante 2018.

Kakegawa Chaennale Art Festival. – Festival organizado en la ciudad de Kakegawa, Japón, una de las zonas con mayor producción de té en la región. “Dedicado a redescubrir el encanto de Kakegawa desde la perspectiva del té y el área de producción de té desde el arte. Se trata de un proyecto de arte que fusiona el té, la cultura del té y el arte. Artistas y distintos miembros de la comunidad se reúnen a través de este espacio para llevar a cabo una variedad de actividades dispuestas en el programa, entre las que destacan exhibiciones, performances y proyectos de arte.” (Kakegawa Chaennale, 2017). Festival que difundió el trabajo de Ai Hasegawa en dos ocasiones, durante 2017.

Loom Festival. – “El festival nace en 2014 de un grupo emprendedores creativos con diferentes orígenes y una gran vinculación con la escena cultural de Barcelona, con la intención de marcar un antes y después. Loom Festival es un festival de arte interdisciplinario que combina artes performativas, audiovisuales, instalaciones, presentaciones musicales, tecnología, arte digital y sesiones educativas en un circuito interactivo, que coloca al trabajo artístico y a la audiencia en el mismo nivel. Con la misión del cambio inminente y la representación de una nueva generación de creativos, Loom trabaja para promover los valores de la inclusividad y diversidad en su programación, así como para la promoción de talento local emergente en su red y reciente iniciativa, Loom Senses” (Loom Festival, 2021). Festival en el que convergieron los trabajos de les artistas cïborg, Kai Landre (2019), Manel de Aguas (2018) y Moon Ribas (2019) en tres ocasiones para el caso de nuestro balance, eventos organizados en la ciudad sede del festival, Barcelona.

Sónar +D, Creative, Technology & Business. – “Sónar +D es un congreso internacional que explora cómo la creatividad modifica nuestro presente e imagina nuevos futuros, en colaboración con investigadores, innovadores y líderes del mundo empresarial. Desde 2013, este encuentro antidisciplinar reúne en Barcelona a destacados artistas, tecnólogos creativos, músicos, cineastas, diseñadores, pensadores, científicos, emprendedores, makers y hackers,

para participar en una programación cuidadosamente seleccionada, enfocada en la inspiración y el networking.” (Sónar +D, 2021).

En el recuento de la página web del congreso destaca la participación de “4,600 profesionales acreditados de 61 países, 2200 empresas participantes de las industrias creativas, 250 comunidades creativas, educativas y profesionales; 702 periodistas internacionales de 344 medios de 28 países, 29 conferencias con más de 3,200 asistentes, 425 participantes registrados en 22 talleres, y más de 20,000 interacciones registradas en Sónar +D Networking App” (Sónar +D, 2021).

En lo que respecta al balance que trabajamos, Sónar +D fue anfitrión en dos ocasiones de las proyecciones de Marshmallow Laser Feast, en la edición del festival en Santiago de Chile 2015 y en su edición de Barcelona 2016.

Taboo – Transcendence – Transgression in Art & Science (TTT). – La conferencia anual con este nombre se conforma por presentaciones teóricas y charlas de artistas, enfocadas en atender cuestiones sobre la naturaleza de lo prohibido y las estéticas de la liminalidad, como son expresadas en el arte que emplea o está inspirado por tecnología y ciencia. La intención del proyecto también es la de abrir espacios para la transformación creativa en la convergencia de la ciencia con el arte. “Fundado por Dalila Honorato, Profesora Adjunta en la Universidad Jónica (Ionian University). Las primeras dos conferencias TTT2016 y TTT2017 se organizaron en Corfu, Grecia, por el Departamento de Audio y Artes Visuales, apoyado por instituciones públicas y privadas, que en su mayoría fueron locales. En los primeros dos años, las conferencias fueron impartidas por Stelarc, Roy Ascott, Adam Zaretsky, Manos Danezis, Polona Tratnik, Gunalan Nadarajan, Irina Aristarkhova, Marta de Menezes, María Antonia González Valerio, Andrew Carnie y Kathy Highs. La tercera TTT conferencia, TTT2018, tuvo lugar en la Ciudad de México y fue albergada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Centro de Cultura Digital como parte del Festival N. En la invitación a esta edición, Marta de Menezes, Ana Ventura Miranda y María Antonia González Valerio, participaron en la conferencia de apertura, co-organizada con el grupo de creación e investigación Arte + Ciencia, UNAM (México), *Arte Institute* (Estados Unidos), *Cultivamos Cultura* (Portugal), así como el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Jónica (Grecia) [...] TTT busca proveer un ambiente cómodo para la interacción de sus participantes y estudiantes de las instituciones académicas que le albergan. Esto se ha logrado a través de la coordinación de programas que contemplan el desarrollo de otras actividades, como exhibiciones de arte, proyecciones, performances en vivo, presentaciones de libros,

exhibiciones de posters y talleres realizados en las instituciones que acogen el proyecto, en colaboración con otras organizaciones” (TTT, 2021)

En el caso de TTT y con lo que respecta al balance, en tres ocasiones se reconoció una colaboración con los artistas con los que pretendemos trabajar. En dos de estos casos se trató del trabajo de Jacco Borggreve, con la edición del festival en México 2018 y Austria 2019, y en una ocasión más con la participación de Margherita Pevere en 2020, donde debido al contexto pandémico, el festival se organizó en su modalidad virtual.

Entre los festivales que se hicieron presentes en el balance, pero que su presencia no fue recurrente, destacan: Burst Your Bubble Festival (Países Bajos, 2017), (IM)Possible Bodies (Países Bajos, 2020), Abandon Normal Devices Festival 2015 (Reino Unido), AI Everything Summit (Emiratos Árabes, 2019), Aomori Triennale-Print (Japón, 2018), Art AI Festival 2019 (Reino Unido, 2019), Athens Digital Arts Festival (Grecia, 2018), Bandit Mages (En línea, 2020), BlueDot Festival (Reino Unido, 2016), *Bring Your Own Projector (BYOB)* (Países Bajos, 2018), British Science Festival (Reino Unido, 2016), CADAF - Contemporary & Digital Art Fair 2020 (En línea), Clockenflap Music & Arts Festival (Hong Kong, 2021), Eco Expanded City (EEC) (Polonia, 2016), Elevate Festival 2020 (Austria), Urban Euphonic Festival (Cataluña, 2020), Festival Digital de Brighton (Inglaterra, 2016), Festival Terraza Nuevas Tendencias (TNT) (Cataluña, 2017), Festival Transitio (México), Humanities in transition (Cataluña, 2018), Inspace (Reino Unido, 2012), Internet of (No)Things: Ubiquitous Networking and Artistic Intervention (Indonesia, 2018), Jikji, The Golden Seed Festival (Corea del Sur, 2016), Lille Métropole World Design Capital 2020 (Francia), Łódź Design Festival 2018 (Polonia), Manchester Science Festival (Reino Unido, 2018), Migrations Festival (Reino Unido, 2016), National Science and Media Museum (Inglaterra, 2016), NOW - Synergy Conference 2019, Social Sciences & Humanities (Países Bajos, 2019), Nuit Blanche (Bélgica, 2016), NVIDIA GTC 2020 (En línea), Oredev, Conferencia de Desarrolladores de Software de Malmö (Suecia, 2018), Outré: Encounters with Non/Living Things (Finlandia, 2020), Post-Speculation BioArt Exhibition (Taiwán, 2017), Roppongi Crossing 2016: My Body, Your Voice (Japón), Share Festival: Frankenstein, El moderno Prometeo (Italia, 2018), Smart Culture Working Conference (Países Bajos, 2018), Sustain Show (Inglaterra, 2012), The Posthumanities Hub Seminar (En línea, 2021), Toronto International Film Festival (Canadá, 2016), Touch Me Festival 2020 (Croacia), Unhallowed Arts (Australia, 2018), Women in Data Science Zurich 2019 (Suiza)

4. Otros espacios

La clasificación de “otros espacios”, marcada así en el balance de exhibiciones y presentaciones que constituyen la muestra que trabajamos (con 181 casos), se verá constituida por la participación de 42 sedes distintas, que no corresponden a galerías o museos, y que podrían agruparse en cinco orientaciones distintas, que son:

- *Espacios académicos.* Se trata de la participación de las universidades, sede que en el balance tuvo una presencia de 14 casos involucrados, entre los que destacan la Universidad de Manchester, Universidad de Artes Aplicadas de Viena, Universal Research Institute en Dubrovnik (Croacia); Universidad de Hong Kong, Universidad de Princeton (Estados Unidos), Universidad de Twente (Países Bajos), Universidad Nacional Autónoma de México (México), Tec de Monterrey (México), Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín (Colombia), Universidad Saxion de Ciencia Aplicadas (Países Bajos), Universidad Tecnocampus Mataró (Catalunya), ESSEC Business School (Francia), Universidad de McGill (Canadá), Trinity College Dublin (Irlanda), University of Dublin (Irlanda).
- *Presencia en medios populares.* En el marco de la participación de los artistas con universidades, también se organizaron charlas gestionadas por las plataformas universitarias vinculadas a la modalidad de *TED Talks*. Este fue el caso del TEDTalk de la Universidad de McGill con la participación de Moon Ribas (Canadá, 2016), el evento de TEDxUPFMataró del Tecnocampus Mataró y su colaboración con Kai Landre (Catalunya, 2021), y del TEDTalk de Manchester, también con la participación de Moon Ribas (Inglaterra, 2019). Aunque sólo han sido estas las presentaciones de artistas contempladas en el balance realizado, el proceso de investigación a la fecha me permite asegurar que la participación de Moon Ribas en esta modalidad (TEDTalk) es recurrente, diversificada y va más allá de los dos eventos que han sido citados aquí. Por ejemplo, en esta permanece otra de sus presentaciones en México, realizando el performance de “Percusión Sísmica” (2016) y múltiples conferencias impartidas a lado de Neil Harbisson, uno de los primeros artistas asumidos globalmente como cibernético, fundador con Moon Ribas de Cyborg Foundation y con Manel de Aguas y Moon Ribas, de Sociedad Transespecie (2017).
- *Espacios que se manifiestan con un carácter contracultural,* posicionados críticamente ante la figura representativa de los museos. Entre estos destaca la participación en dos exposiciones/presentaciones, correspondientes a los proyectos de los artistas cibernéticos Moon Ribas (con una residencia artística en 2017) y Manel de Aguas (2018), destaca *Konvent Puntzero*, localizado en Berga, Catalunya.

Konvent es un antiguo convento de monjas de finales del Siglo XIX, reconvertido en un centro artístico interdisciplinario, con una forma de entender la cultura arraigada en el territorio. “La esencia del proyecto es la libertad, lo que implica renunciar a muchos de los requisitos de la gran mayoría de organismos oficiales. El Konvent es autogestivo [...] La escala del trabajo es glocal, con un enfoque que busca la suma de aportaciones de diversas disciplinas para convertirse en una revolución cultural. El punto de partida es la resiliencia, no contemplamos requisitos preestablecidos ni limitadores en cuanto a la producción artística. Ofrecemos lo que tenemos: un espacio singular [...] Buscamos propuestas que aporten una mirada renovada al mundo de la creación cultural. [...] Nos gustan las ideas inacabadas, las aventuras inimaginables y la complicidad irreverente con el espectador” (Konventzero, 2021)

“Konvent no es un espacio. No es un escenario. Konvent es un I+D del arte actual, donde confluyen muchas personas, donde confluyen muchas ideas con esta libertad. [...] Es un espacio privado-público, abierto [...] El edificio, que casi nos define, a nuestra personalidad, es este espacio duro, pero poético y amable. Se hizo a cien kilómetros de Barcelona, porque así todo lo que era movimiento obrero, sindicalista, CNT y todo esto, no afectara aquí arriba. Es decir, nuestros abuelos no se enteraban de la revolución que estaba pasando en Barcelona. No es que aquí fuéramos tontos... sino que había radios, había miedo del propietario... de que si me quedo sin faena... La gente que actualmente tiene cincuenta años, como es mi caso, comenzaron a romper las normas, de... yo no quiero vivir toda la vida como mis padres, en una fábrica. Y yo creo que la fábrica cayó ya por todo el conflicto emocional de ‘queremos romper cosas’. [El Konvent] ha pasado de ser un sitio religioso a ser un espacio de arte contemporáneo. [...] Tenemos público desde cuatro a noventa años, y encima están cómodos. [...] No dejaremos de ser una bandera. A nivel de vivir, a nivel de entender el arte, a nivel de relacionarte... Esto es Konvent.” (Pep Espelt, fundador del Konvent, en Konventzero, 2021)

- *Presencia en ambientes “naturales”*. En 4 de las ocasiones del total de casos contabilizados como presentaciones en el balance, la organización de los eventos se llevó a cabo en espacios exteriores, como bosques (Marshmallow Laser Feast en Art Durham’s Hamsterley Forest y en el Bosque de Gizedale, ambos en Reino Unido, durante 2015 y 2016), una montaña (performance de Moon Ribas en Monserrate, Catalunya, 2020), y un parque (en el caso del performance de Manel de Aguas en el Parque Explora, Colombia, 2018).
- *Redes internacionales en constante producción multisituada de eventos*. Por último, se identificó la particularidad de la participación de un espacio como *Campus Party*, difundiendo el proyecto artístico cibernético de Manel de Aguas en dos ocasiones y ciudades distintas (Buenos Aires, Argentina, en 2018 y Milán, Italia, en 2019).

A partir de la información de su página web, *Campus Party* es una red internacional dedicada a conectar talento con instituciones, compañías, comunidades, universidades y organizaciones de la sociedad civil para “desarrollar el futuro que deseamos a través de la tecnología” (Campus Party, 2021). La propuesta pretende devenir punto de referencia para las nuevas generaciones, desde más de 80 ediciones situadas en distintas ciudades y países del mundo. “Campus Party es la experiencia internacional más amplia, basada en la innovación y la creatividad. Es el catalizador que reúne empresarios tenaces, personalidades visionarias, comunidades unidas, educación superior e instituciones de vanguardia para crear una comunidad global. Es el punto de referencia para las nuevas generaciones en temas de futuro y uso consciente de tecnologías para cambiar el mundo” (Campus Party, 2021). Entre los conteos que la página del proyecto utiliza para imprimir en nosotras la imagen de su propuesta, emergen datos como el de 700,000 integrantes, 7,200 conferencistas participantes, 15 países, 88 eventos, 1,600 comunidades y 900 universidades involucradas. (Campus Party, 2021).

5. Países y años de exhibición de las obras

Del total de exhibiciones recuperadas en el balance (181), destaca la realización más recurrente de los eventos en el margen temporal de los últimos seis años, de 2015 a 2021. Aún cuando se identifica 1 exhibición en 2009, 1 en 2010, 3 en 2012 y 1 en 2013; es a partir de 2015 que la realización, presentación y difusión de las obras artísticas se multiplica. En 2015, por ejemplo, se reconocen 7 eventos organizados, en 2016 la cantidad se dispara con 31 exhibiciones, y mantiene un margen próximo en 2017 con 22; para 2018 la realización de exposiciones se describe con 40 eventos, en 2019 con 33, en 2020 (en el marco de la pandemia por COVID-19) el número se mantiene en 21 exposiciones, muchas de las cuales transitaron al formato en línea de presentación; y por último, en lo que va de 2021 (enero – agosto, aún en contexto pandémico) el registro se mantiene en 9 exhibiciones. En algunos de los casos, el marco temporal se mantuvo por rangos anuales, por ejemplo, exposiciones que se mantuvieron de 2013-2014 o de 2020-2021. El conteo, en estos casos, no se contempló en esta descripción.

Para el caso de los países implicados en el balance total, se trata de la identificación de 38 países distintos participando, 24 de los cuales han sido recurrentes. Entre los territorios que destacan se encuentra Catalunya¹⁰⁰ con 23 exhibiciones y Países Bajos con la misma cantidad (23), Reino Unido con 12 exposiciones, Japón con 11, Taiwán y Eslovenia con 7 exhibiciones

¹⁰⁰ Por respeto al proceso autónomo de independencia de esta región, de aquí en adelante nos referiremos a dicho territorio con este nombre, Catalunya. España se contabilizará en nuestros registros como territorio aparte.

cada uno, México, Inglaterra, Austria y Croacia con 6 respectivamente, Francia, Alemania, China y Estados Unidos con 5 exposiciones en cada país; España con 4 exhibiciones; Polonia, Italia, Colombia y Canadá con 3 veces; y Suiza, Suecia, Hong Kong, Grecia, Australia con 2 exposiciones. Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Corea del Sur, Emiratos Árabes, Finlandia, Indonesia, Irlanda, Islandia, Israel, República Checa, Rusia y Turquía son países en los que se registró sólo una exhibición. En 11 casos, las presentaciones o exhibiciones se organizaron de manera virtual.

En el montaje del Mapa 3 puede reconocerse la distribución de las obras artísticas aludidas en este trabajo, inmersas en el análisis que reconoce la relevancia de los aportes por ellas propuestos, situados en una tipificación del Norte Global y el Sur Global; clasificación pertinente en tanto vincula dinámicas históricas de colonización, imaginarios de identificación universalizados, formas de administración de la vida, lo vivo y sus tipificaciones, así como producciones de la alteridad que atravesaron y atraviesan, hasta el día de hoy, las condiciones socioeconómicas y culturales de múltiples geografías. ¿La alusión a una configuración nacional del espacio aporta suficientes elementos para el análisis? ¿O qué posibilidades se abren desde estas referencias?

Entonces, ¿qué preguntas emergen a partir de este último mapa y su imaginación sobre el espacio, sobre los anclajes o referentes que resultan en condiciones para el análisis? ¿Cuáles son las posibilidades que abre su interpretación? ¿Cuáles son sus limitantes, la complejidad de los matices de la instauración y reproducción de producciones discursivas en contextos en los que se reconoce la crisis de la representación? ¿qué función juega aquí, analíticamente, la imaginación cartográfica? Y, en todo caso, ¿cuáles son las herramientas que elegimos para abordar esta complejidad, que también puede rastrear matices de su devenir en la relación que conserva con espacios geográficos (históricos, políticos y económicos) específicos? ¿Cuáles serían las aportaciones, en este contexto, del análisis de la representación audiovisual de sensibilidades estéticas posthumanas?

A partir de la información de actores y obras, hasta el momento compartida, identifico algunas apreciaciones relevantes para el curso y los medios de la investigación, que son las siguientes:

- Como se ha podido observar con anterioridad, en la tabla con el balance general de artistas y obras elegidas, el margen de publicación/exhibición de las obras se acota al periodo de la última década, de 2010 a 2021. Dato que coincide con el aumento en el número de exhibiciones que, vinculando y difundiendo estos trabajos artísticos, se caracteriza por

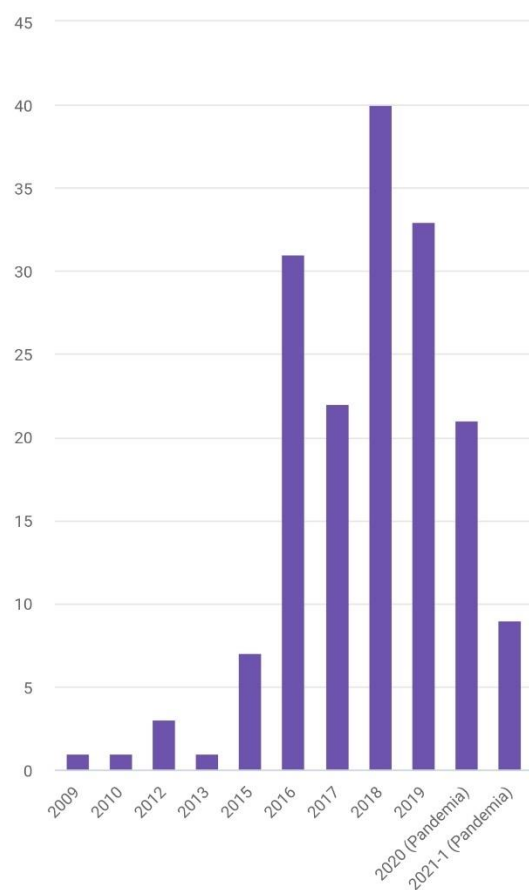
explorar, de forma geopolíticamente situada y con mayor frecuencia en los años recientes, el diálogos con discursividades posthumanas.

- A partir de las ciudades de exhibición de las obras, la localización geográfica de las mismas permite reconocer su presencia recurrente en el Norte Global a través de presentaciones en museos, galerías y festivales, pero también con presencia relevante en espacios virtuales, cuyos anclajes geográficos no han sido explorados al momento o incluidos en los mapas.
- En las condiciones actuales de la investigación, vinculadas al confinamiento y los procesos de movilidad restringida, el acceso a las obras seleccionadas se acotará a las condiciones facilitadas por el acceso a la web. Esto posiciona un contexto en el que percibir la obra de arte en su modalidad presencial (o desde la aproximación etnográfica tradicional, en el caso del establecimiento de diálogos y contacto con les artistas, por ejemplo) deja de ser posible, para abrir otras posibilidades, ancladas en el acceso a las formas de presentación y representación de las obras en escenarios digitales; panorama que funciona para las intenciones del proyecto, articuladas con el análisis de producciones artísticas, discursivas y sensoriales, que imaginan los medios de la relacionalidad, la hibridación y la empatía en contextos definidos como posthumanos.
- El formato disponible de la presentación/representación de obras en la web es recurrente, pues implica el empleo de fotografías, video, texto y sonidos. La representación audiovisual emerge así como el recurso pertinente para explorar las producciones discursivas de las obras, asociadas a los ejes del proyecto, incrustados en los lenguajes de recursos cinematográficos, fotográficos y sonoros, que evocan exploraciones estéticas y sensoriales del Norte Global respecto al Capitaloceno.
- Ante el marco sensible facilitado por las propuestas estéticas, la producción de un discurso académico de las obras representa un elemento que no puede pasarse por alto. Las dinámicas de la discursividad académica, en su disputa por el sentido, no coinciden con las dinámicas estéticas de exploración del sentido, que coinciden en la disputa. El proceso de asociaciones y categorizaciones dispuestas por ambos campos compete a relaciones diferenciadas con respecto a la evocación y la verdad, y los lugares de estas relaciones en su producción discursiva. Desde un posicionamiento particular y completamente respetuoso con las intuiciones compartidas por les creadores a través de sus obras, la forma en que me relaciono con las reflexiones dispuestas, a través de este escrito, vinculando ambos campos, recae en la intención general de problematizar las asociaciones que se están poniendo en juego, en la disputa por el significado. En este sentido, el significado puesto en disputa alude a las reflexiones que describen el tiempo que se enuncia como presente, el lugar que se enuncia como espacio común de convergencia, las posibilidades de las diferencias sociales y espacio-temporales en este contexto, así como las problemáticas

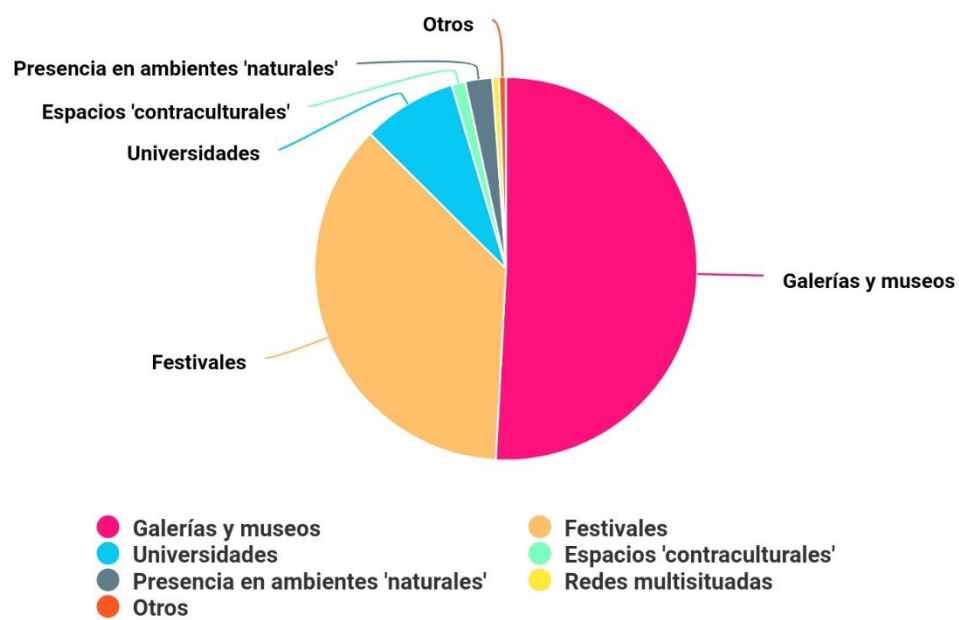
sociales, históricas y ambientales, que su escenario señala como demanda global contemporánea. Atender a las formas de la imaginación en estos contextos, permite reconocer la defensa de las asociaciones, de las relaciones propuestas como salidas a la crisis, en ejercicios posthumanos que han complejizado las formas de reconocer los marcos de producción de la alteridad, desde la apuesta por la reformulación de los sentidos de la convergencia.

Por otra parte, en varias de las obras artísticas aludidas en este trabajo identificaremos un esfuerzo por posicionar las producciones colaborativas (*DIWO, Do It With Others*). Las implicaciones de un ejercicio semejante, se alejan a las limitantes a las que se sujeta la producción reflexiva en el contexto de confinamiento. Como se ha explicado antes, aunque las intenciones iniciales de este proyecto buscaran un sentido de proximidad distinto a los creadores, que pudiera aportar sin duda herramientas analíticas diversas desde el pensar las preguntas del proyecto con otros (en este caso, los creadores), en ámbitos más fluidos y cotidianos de comunicación, el esfuerzo de este proyecto se enmarca en las posibilidades de su elaboración desde lo que las representaciones de las obras y sus contextos pueden decirnos por sí mismas. El individualismo metodológico implícito en este proceso, a pesar del desagrado que me genera, se articula en la imaginación, inevitablemente también socializada, de quien comparte las reflexiones de este trabajo, que con la mejor disposición se abre a las dinámicas de futuros diálogos. Situar los espacios de estas discursividades en encuentro, desencuentro o tensión, es un ejercicio que sin duda contribuye a abrir y movilizar dichos diálogos.

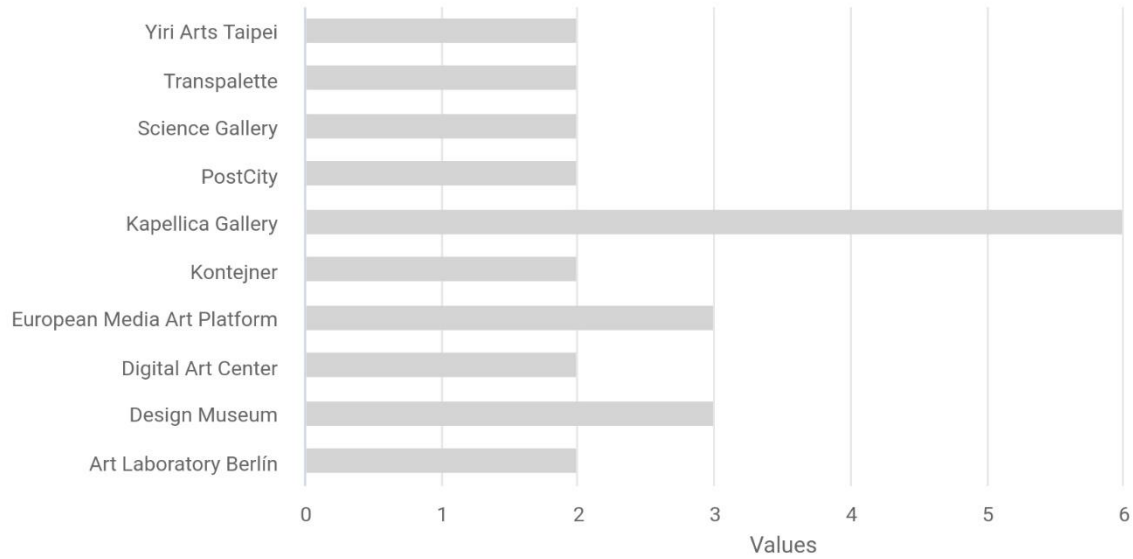
Años de exhibición de las obras



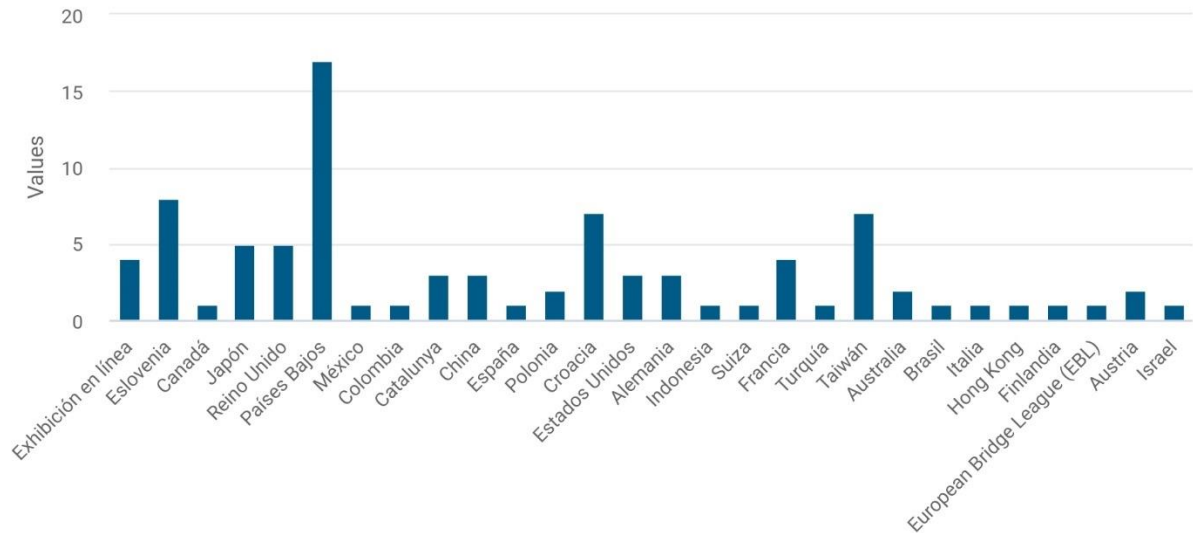
Balance de exhibiciones



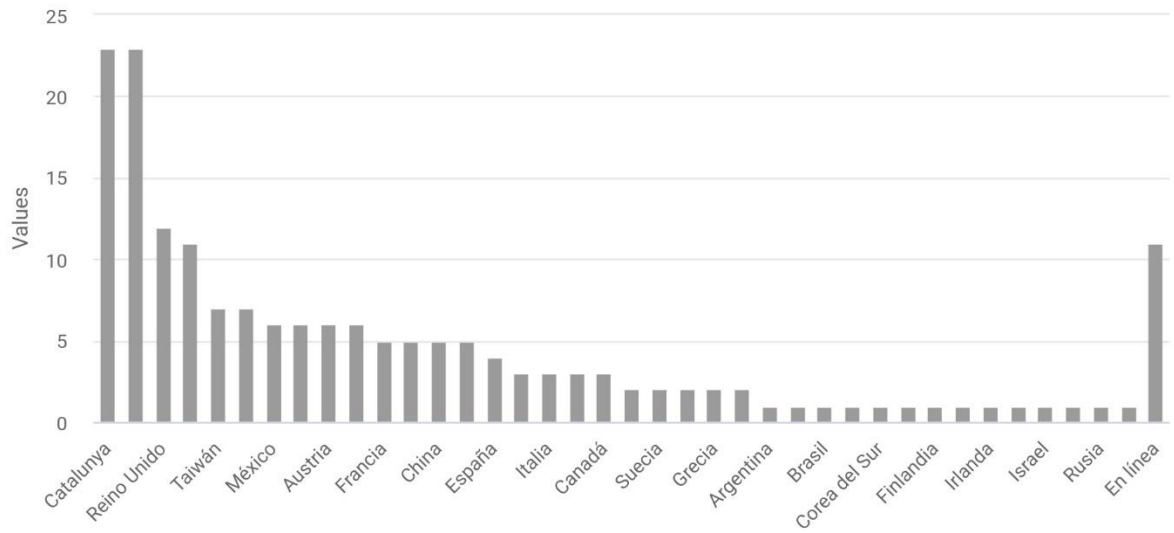
Galerías y museos recurrentes



Países | Galerías y museos

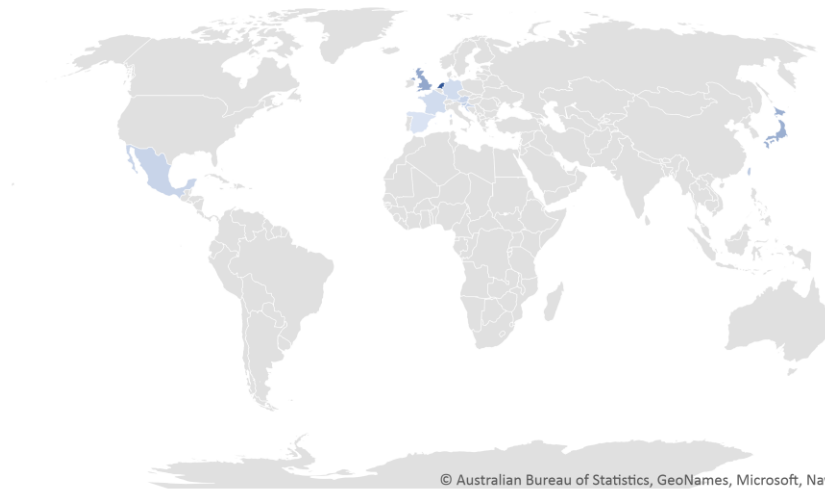


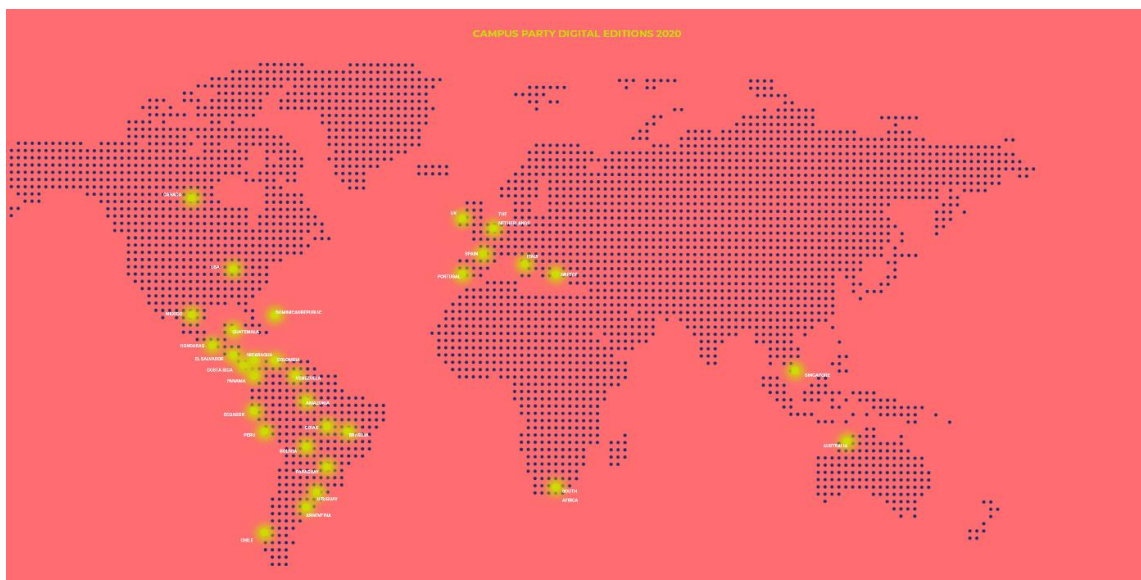
Países | Exhibiciones



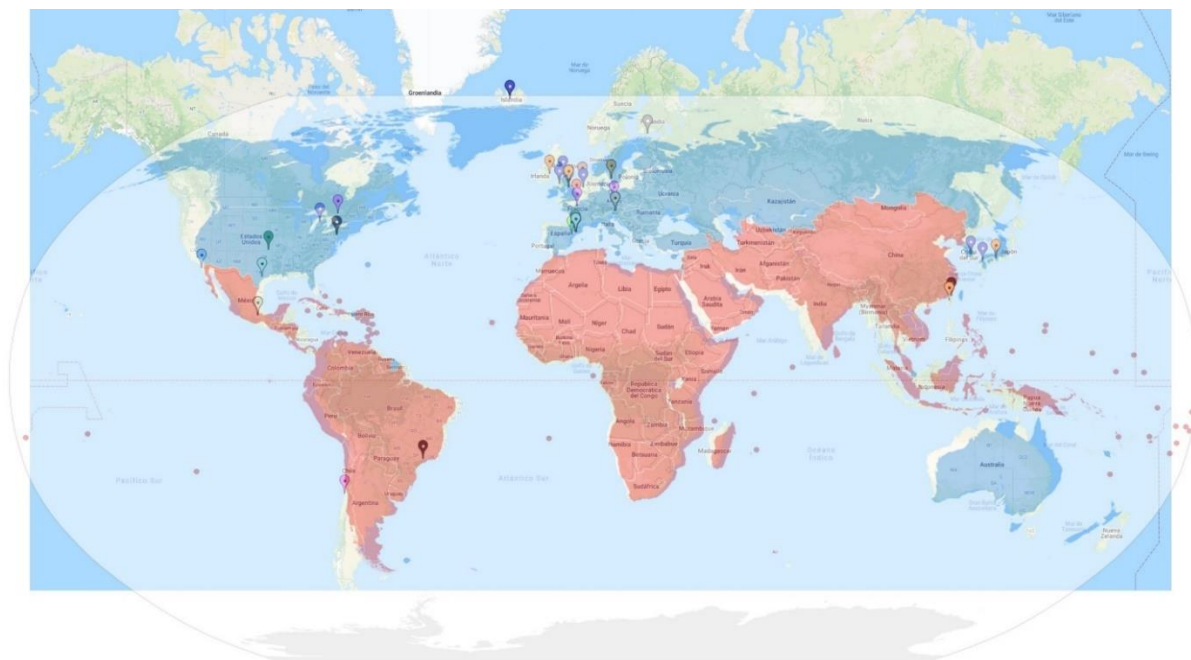
Países de las exhibiciones

Número de exhibiciones 
4 23



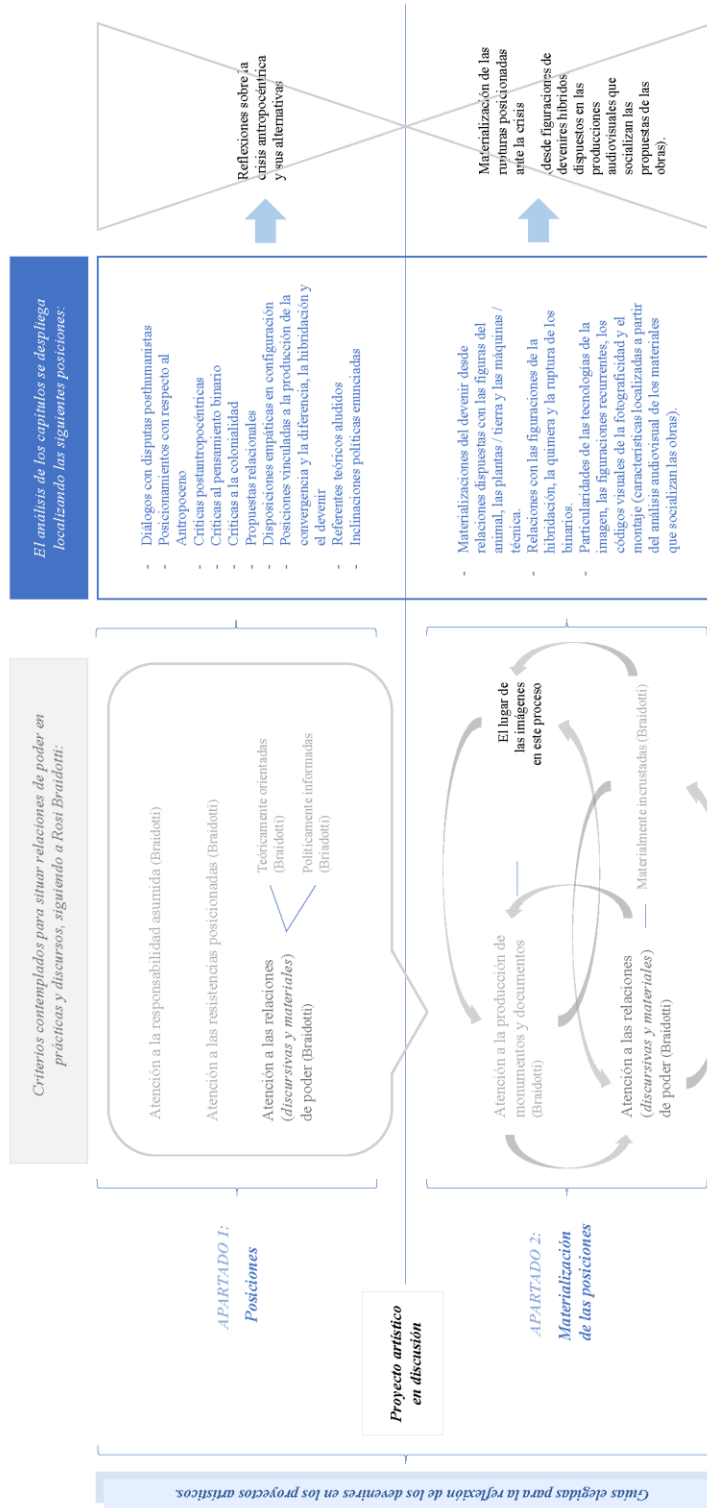


[En la imagen: Ediciones *digitales* de Campus Party en 2020, elaboración de Campus Party (2021)].

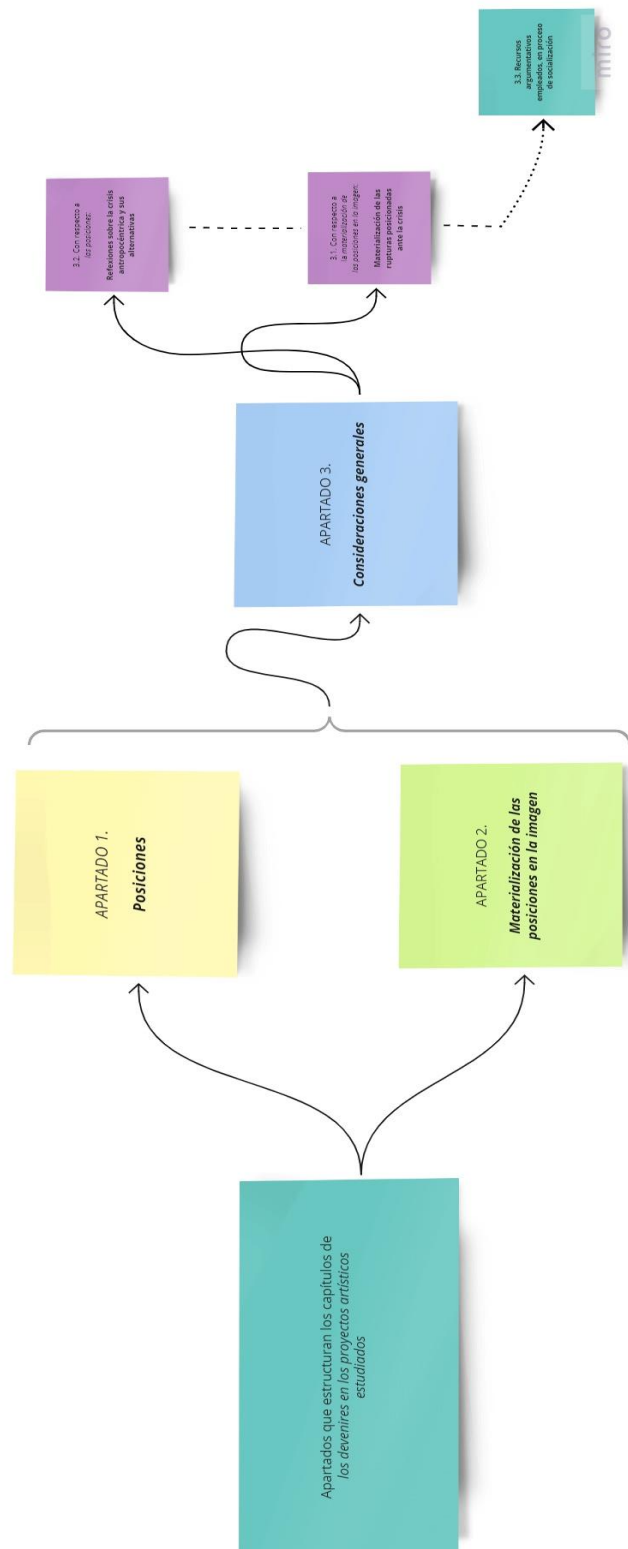


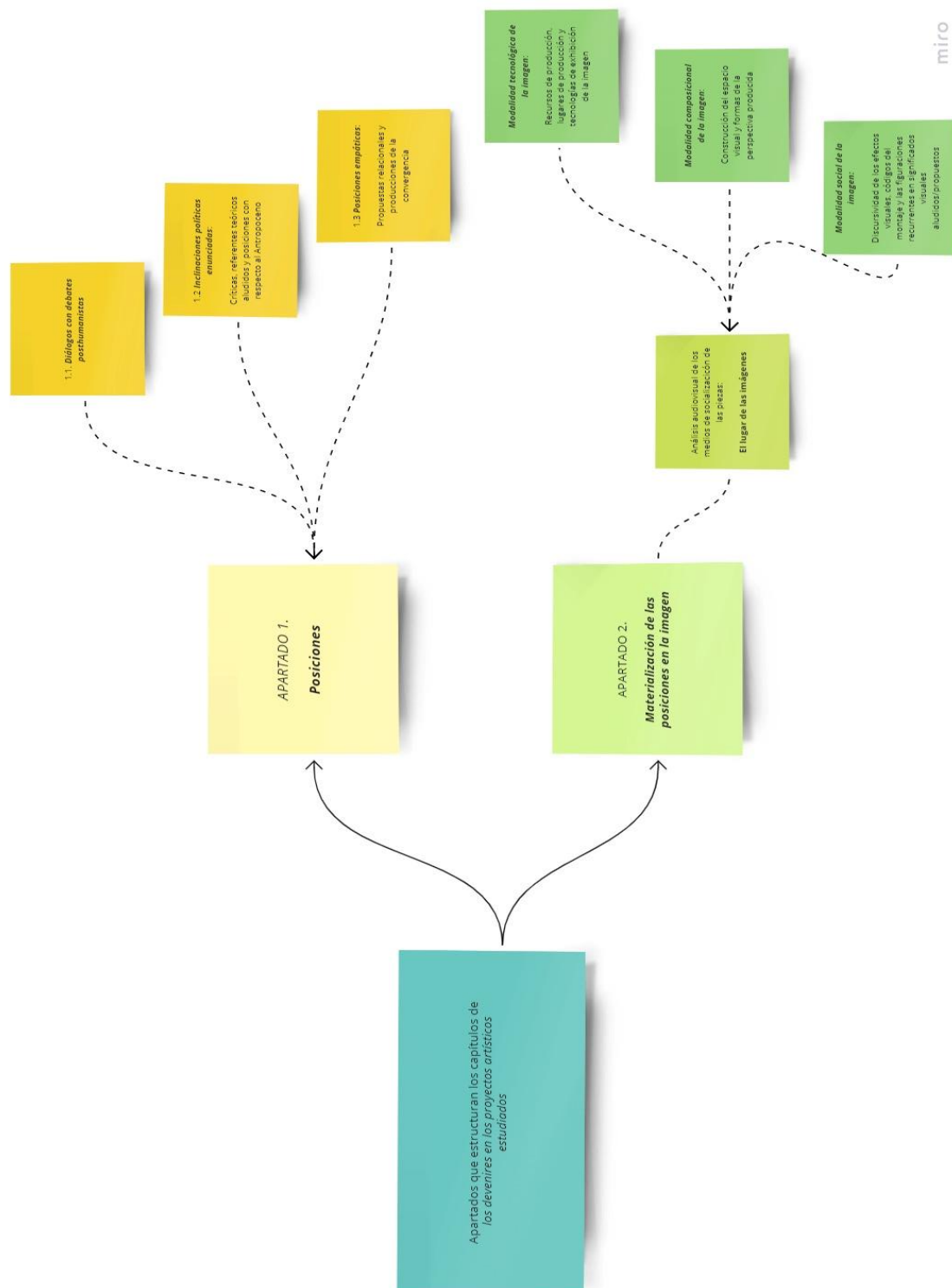
Mapa 3. División entre países del Norte Global y el Sur Global. Elaboración propia del mapa, que une la versión con marcadores indicando las ciudades de exhibición de las obras con el mapa de CADTM (2021), que alude a la división tradicional entre países asociados al Norte Global (marcados con azul) y los países vinculados al Sur Global (marcados con rojo).

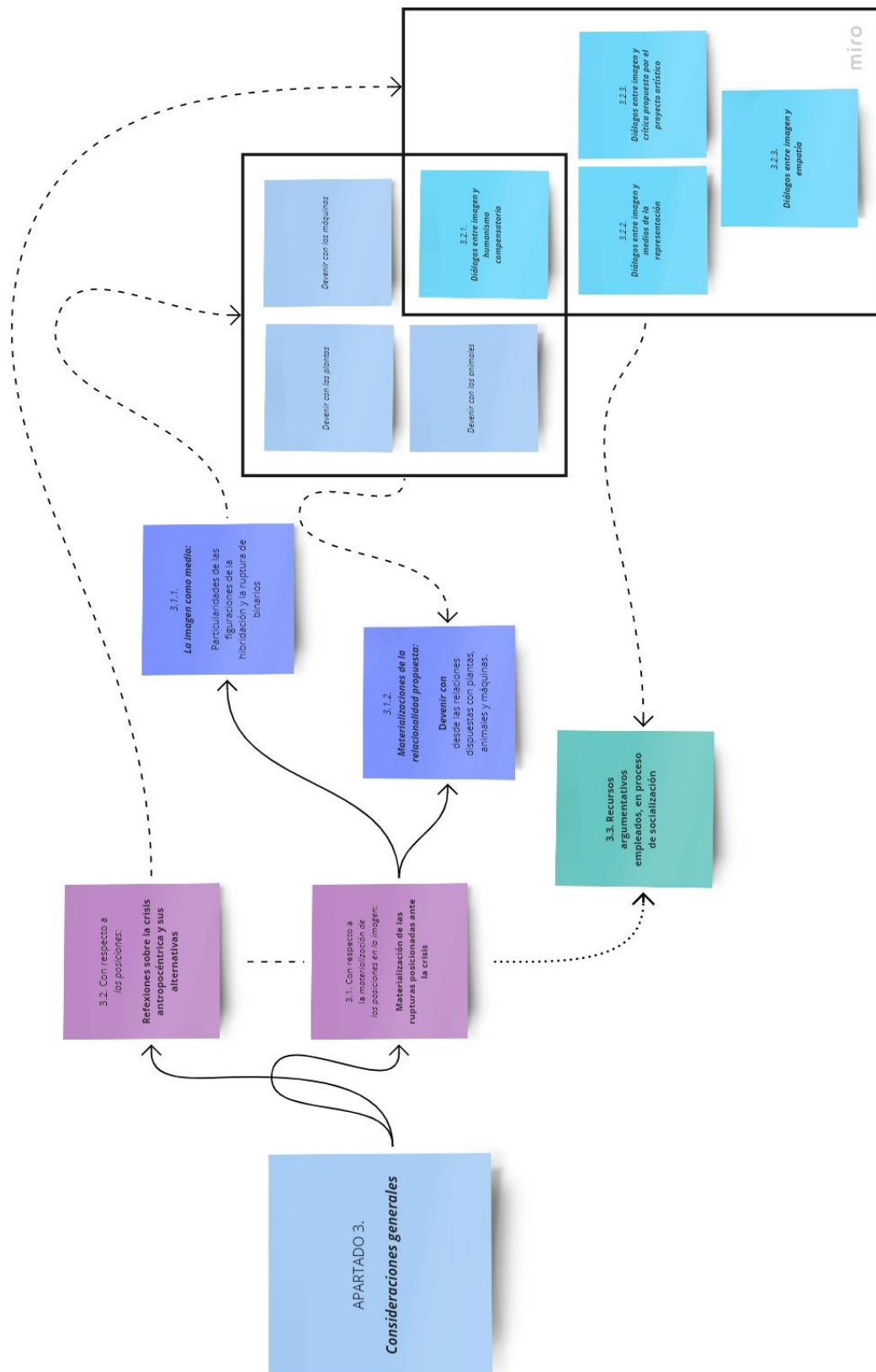
Anexo 3. Mapa analítico para el estudio de los proyectos artísticos



Anexo 4. Mapeo lineal de la estructura argumentativa de los capítulos de tesis







BIBLIOGRAFÍA

American Heritage (2016), “*Xenogenetic*”, Dictionary of the English Language, 5ta edición, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company,

<https://www.thefreedictionary.com/xenogenetic>

Andermann, Jens (2018a) Pensar lo estético en el Capitaloceno [Video], YouTube, Conferencia en el Centro de Justicia Educacional de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, video disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=X2830frWTX8>

Andermann, Jens (2018b) Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje, Ediciones Metales pesados, Diagramación digital por Ebooks Patagonia, versión electrónica y paginado, disponibles en: https://es.scribd.com/read/377459716/Tierras-en-trance-Arte-y-naturaleza-despues-del-paisaje#_search-menu_562439

Andermann, Jens (2018b) Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje, Ediciones Metales pesados, Diagramación digital por Ebooks Patagonia, versión electrónica y paginado, disponibles en: https://es.scribd.com/read/377459716/Tierras-en-trance-Arte-y-naturaleza-despues-del-paisaje#_search-menu_562439

Andermann, Jens (2021), Biography, <https://jensandermann.com/biography/>

AquaComms (2022), “Submarine Cable Map”, <https://www.submarinecablemap.com/>

Arts & Science Chair -Quimera Rosa, (2018), “TransPlant – Quimera Rosa”, *Devenir Plante* Symposium, Escuela Normal Superior (ENS) Jourdan / Escuela Politécnica, 9-13 Octubre de 2017, <https://vimeo.com/showcase/5563431/video/299450555>

Benítez, Laura (2013), *Bioarte, una estética de la desorganización*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Biology Online (2021, julio 23), “Biosynthesis”, consultado el 9 de abril de 2022, <https://www.biologyonline.com/dictionary/biosynthesis>, traducción propia.

Braidotti, Rosi (2005), *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal Ediciones: Madrid

Braidotti, Rosi (2015), *Lo posthumano*, Gedisa: Barcelona.

Braidotti/Utrecht (2020), “Convergencias Posthumanas”, Notas de Yhaira González en el marco del verano científico organizado por Rosi Braidotti en Utrecht University, Países Bajos.

Braidotti/Utrecht (2021), “Convergencias Posthumanas”, Notas de Yhaira González en el marco del verano científico organizado por Rosi Braidotti en Utrecht University, Países Bajos.

Brügge, Norbert (2021), “Early French EOLE, Veronique and Vesta Rocket Programs”, <http://www.b14643.de/Spacerockets/Specials/French-EOLE-Veronique/index.htm>, consultado el 16/12/2021.

Burgess, Colin & Dubbs, Chris (2007), *Animals in Space: From Research Rockets to the Space Shuttle*, Praxis Publishing Ltd.: Chichester.

Butler, J. (2001). “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del postmodernismo”, *La Ventana*, Num. 13.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Buenos Aires: Paidós.

Chardonnet, Ewen (2021), “La clorofila en la piel... y la sangre (Proyecto TransPlant)”, Parole de Queer, traducción de Mariangela Pluchino, arreglos de Quimera Rosa, fotografías de Amar Belmabrouk, versión electrónica disponible en http://paroledequeer.blogspot.com/2017/03/quimera-rosa_6.html, consultada el 13 de diciembre de 2021.

Clover, Joshua & Spahr, Juliana (2014), “#Misanthropocene 24 Theses”, Commune Editions: Oakland, versión electrónica disponible en https://communeeditions.com/wp-content/uploads/2014/06/misanthropocene_web1.pdf

Clover, Joshua & Spahr, Juliana (2016), “#Misanthropoceno 24 tesis”, Traducción de David Rojas Azules, <https://rojasazules.wordpress.com/2016/11/24/misanthropoceno-24-tesis/>

Dawson, Michael & Medler, David (2009), “*Umwelt*”, Dictionary of Cognitive Science, University of Alberta, consultado el 9 de abril de 2022, http://www.bcp.psych.ualberta.ca/~mike/Pearl_Street/Dictionary/contents/U/umwelt.html, traducción propia.

Delarue, Christian (2020, November 8), “Occidentolocene, Capitalocene, Industrialocene, Entreprisocene”, Friendship between peoples, <http://amitie-entre-les-peuples.org/Occidentolocene-Capitalocene-Industrialocene-Entreprisocene>

Deleuze, G. & Guattari, F. (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos: Valencia.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos: Valencia.

Dolores, María F (2022), “*She is tied in a dialectical knot*”,
<https://alom.hotglue.me/?nomadism>, consultado el 20/02/2022.

Economipedia (2021), “Cuarta Revolución Industrial”,
<https://economipedia.com/definiciones/cuarta-revolucion-industrial.html>, consultado el 8 de septiembre de 2021.

Economipedia (2021), “Revolución Industrial”,
<https://economipedia.com/definiciones/primer-revolucion-industrial.html>, consultado el 8 de septiembre de 2021.

Economipedia (2021), “Segunda Revolución Industrial”,
<https://economipedia.com/definiciones/segunda-revolucion-industrial.html>, consultado el 8 de septiembre de 2021.

Economipedia (2021), “Tercera Revolución Industrial”,
<https://economipedia.com/definiciones/tercera-revolucion-industrial.html>, consultado el 8 de septiembre de 2021.

Ferrando, Francesca (2012), “*Towards a posthumanist methodology: A statement*”, *Frame Journal for Literary Studies*; 25 (1): 9-18.

Ferrando, Francesca (2019a), *Philosophical Posthumanism*, New York: Bloomsbury.

Ferrando, Francesca y Almirón, Miguel (2019, abril) (Video de YouTube), “Cuerpo, Cyber Arte y Posthumano. Dr. Dr. Miguel Almirón entrevistado por Dr. Ferrando (NYU)”, Francesca Ferrando (canal), Digital Studio New York University, New York City,
<https://www.youtube.com/watch?v=0UiVHjOAZ44>

For the Wild (2020, octubre 14), “Dr. Natasha Myers on Growing the Planthropocene / 204”, consultado el 13 de abril de 2022, <https://forthewild.world/listen/dr-natasha-myers-on-growing-the-planthropocene-204>, traducción propia.

Gagliano, Monica (2016), “Plant Cognition”, *Publications*, consultado el 13 de abril de 2022, <https://www.monicagagliano.com/>, traducción propia.

Gaité, Florian (2017, enero 7), “Entropia 08-Oct - 08-Jan-2017”, Paris Art,
<https://www.paris-art.com/entropia-2/> Versión electrónica consultada el 13 de abril de 2021. Traducción propia.

Galiano, Monica (2019), “*Thus Spoke The Plant* – Dr. Monica Gagliano – The Shaman and The Scientist”, Australian Psychedelic Society, video de YouTube consultado el 13 de abril de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ymzBxuSRt5Q>, traducción propia.

GeoEnciclopedia (2021), “Monzones”,
<https://www.geoenciclopedia.com/monzones/#:~:text=Un%20monz%C3%B3n%20es%20un>

[%20evento,atmosf%C3%A9rica%2C%20precipitaciones%20y%20tormentas%20el%C3%A9ctricas](#)

Glosario IPCC (2021), “Emisiones antropógenas”,
https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/sites/2/2019/10/SR15_Glossary_spanish.pdf

Hackteria (2015), “Špela Petrič”, https://www.hackteria.org/wiki/Špela_Petrič, consultado el 19 de noviembre de 2021.

Haraway, D. y Tsing Anna (2019), “Reflections on the Plantationocene, A conversation with Donna Haraway & Anna Tsing moderated by Gregg Mitman”, Edge Effects Magazin / Center for Culture, History, and Environment in the Nelson Institute at the University of Wisconsin-Madison.

Haraway, Donna (1991), “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, pp. 149-181.

[Haraway, Donna \(2019\), Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables, Holobionte Ediciones.](#)

Haraway, Donna (2019), Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno, Trad. Helen Torres, Consonni Ediciones: Ciudad de México.

ICAMEX (2022), “Cultivo de trigo”, Instituto de Investigación y Capacitación Agropecuaria, Acuícola y Forestal, Secretaría del campo, Estado de México, versión electrónica consultada el 11 de mayo de 2022 [en https://icamex.edomex.gob.mx/trigo](https://icamex.edomex.gob.mx/trigo)

Informe IPCC (2007), “Cambio climático 2007. Informe de síntesis. Contribución de los Grupos de trabajo I, II y III al Cuarto Informe de evaluación del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) [Equipo de redacción principal: Pachauri, R.K. y Reisinger, A. (directores de la publicación), IPCC, Ginebra, Suiza.

INTA (1997), “Guía práctica para el cultivo del trigo”, Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria de Argentina / Secretaría de Agricultura, Ganadería, Pesca y Alimentación del Ministerio de Economía y Obras y Servicios Públicos de Argentina, Biblioteca del Productor del Cambio Rural: Buenos Aires. Versión electrónica consultada el 11 de mayo de 2022 en https://inta.gob.ar/sites/default/files/script-tmp-guia_prctica_para_el_cultivo_de_trigo.pdf

IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) (2021), “About”,
<https://www.ipcc.ch/about/>

Jensen, Robert (2011, julio 26), “*Green is the new red: Environmental activists under attack*”, Grist, <https://grist.org/politics/2011-07-26-green-is-the-new-red-environmental-activists-under-attack/>, consultado el 20 de febrero de 2022.

Jeu de Paume Online (2017), “Ectogeneses. Plant-Human Monsters - Špela Petrič”, <https://jeudepaume.org/en/evenement/ectogeneses-plant-human-monsters-spela-petric/>, consultado el 19 de noviembre de 2021.

Kersnikova (2021), TMIAA, Kapelica Gallery, <https://kersnikova.org/en/about-us/kapela/tmiaaa>, consultado el 8 de septiembre de 2021, traducción propia.

Kieniewicz, Johanna (2014, abril 11), “The Evolution of Evolution: Picturing the Tree of Life”, British Library Science Blog, consultado el 13 de abril de 2022. <https://blogs.bl.uk/science/2014/04/the-evolution-of-evolution-picturing-the-tree-of-life.html>, traducción propia.

Levchuk, Kate (2019), “How Transhumanism Will Get Us Through the Third Millenium”, en Newton Lee (ed.), *The Transhumanism Handbook*, Suiza: Springer Verlag, pp. 75-88.

Lizza, Ryan (2013, julio 24), “What the N.S.A. wants in Brazil”, The New Yorker, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/what-the-n-s-a-wants-in-brazil>

[Marshmallow Laser Feast \(2022\), *In the Eyes of the Animal*, <http://intheeyesoftheanimal.com/#home>](https://www.newyorker.com/news/news-desk/what-the-n-s-a-wants-in-brazil)

Moore, J. (ed.) (2016), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, PM Press: Estados Unidos.

Moore, Jason W. (2014), “De objeto a *oikeos*: La construcción del ambiente en la ecología-mundo capitalista”, Revista Sociedad y Cultura, 2, Santiago, <https://revistasociedadycultura.files.wordpress.com/2015/02/rsyc-2-2014.pdf>

Moore, Jason W. (2020), *El capitalismo en la trama de la vida*, Traficantes de sueños: Madrid.

Myers, Natasha (2020), “Dr. Natasha Myers on Growing the Planthroposcene /204”, For the Wild, Entrevista de Ayana Young, <https://forthewild.world/listen/dr-natasha-myers-on-growing-the-planthroposcene-204>

Myers, Natasha (2021, enero 7), “How to grow liveable worlds: Ten (not-so-easy) steps for life in the Planthroposcene”, ABC Net, consultado el 13 de abril de 2022, <https://www.abc.net.au/religion/natasha-myers-how-to-grow-liveable-worlds:-ten-not-so-easy-step/11906548>, traducción propia.

Novella, Caro (2019), “Del Consentimiento al Cosentir: Ensayando Ecologías del Estar Expuesta en Trans*Plant, mi enfermedad es una creación artística de Quimera Rosa”, Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, Volumen 6, Número 6, Enero-diciembre de 2019, Bogotá, 134-152.

[Paredes, Mariana \(2013\), “Transposición visual en el arte”, Revista Lindes, Núm. 6, Mayo 2013, Buenos Aires.](#)

Parikka, Jussi (2015), *The Anthrobscene*, University of Minnesota Press: Minneapolis.

Petrič, Špela (2012-2013), *Humalga: Towards the Human Spore*, <https://www.spelapetric.org/humalga>, traducción propia.

Petrič, Špela (2015), *Skotopoiesis, Confronting Vegetal Otherness series*, <https://www.spelapetric.org/scotopoiesis>, traducción propia.

Petrič, Špela (2015), *Skotopoiesis, Confronting Vegetal Otherness series*, <https://www.spelapetric.org/scotopoiesis>, traducción propia.

Petrič, Špela (2016), “*Confronting Vegetal Otherness: Skotopoiesis, meeting with Špela Petrič*”, entrevista realizada por Annick Bureau el 21 de enero de 2016, Creative Disturbance / Audiolats, <https://creativedisturbance.org/podcast/confronting-vegetal-otherness-skotopoiesis-meeting-with-spela-petric/>, consultado el 18 de mayo de 2021.

Petrič, Špela (2016b), “*Trust Me, I’m an Artist. Špela Petrič at Kapelica Gallery*”, video publicado por Makers of WAAG el 18 de junio de 2016 en <https://vimeo.com/152135095>, consultado el 21 de noviembre de 2021.

Petrič, Špela (2016c), *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, <https://www.spelapetric.org/#/phytoteratology/>, consultado el 10 de diciembre de 2021.

Petrič, Špela (2017), *Strange Encounters, Confronting Vegetal Otherness series*, <https://www.spelapetric.org/strange-encounters>, traducción propia.

Petrič, Špela (2017), *Strange Encounters, Confronting Vegetal Otherness series*, <https://www.spelapetric.org/strange-encounters>, traducción propia.

Petrič, Špela (2018), Bio, <https://www.spelapetric.org/about>

Petrič, Špela (2018), *Deep Phytocracy: Feral Songs*, Špela Petrič, Life in the terratope, consultada el 11 de marzo de 2022, <https://www.spelapetric.org/deep-phytocracy-feral-songs>, traducción propia.

Petrič, Špela (2018b), Bio, <https://www.spelapetric.org/about>

Petrič, Špela (2020), “*Click Channel | Špela Petrič, Confronting the otherness of plants*”, <https://www.youtube.com/watch?v=xbZRiJ2dLD8>, entrevista a Špela Petrič, publicada por Kulturvaerftet el 5 de octubre de 2020, consultada el 22 de enero de 2022, traducción propia.

Petrič, Špela (2020b), “*Phytopia*”, Conferencia en Lab Kill Lab Taipei, 14 de diciembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Ni5i06ntwJ4>

Petrič, Špela (2020c, diciembre), “Artist Talk: Špela Petrič”, Improper Walls, *Fuck you, Albedo! International Group Sow*, entrevista [video de YouTube], publicado el 29 de enero de 2021, consultado el 8 de septiembre de 2021,

<https://www.youtube.com/watch?v=GK4wR93zpYs&t=16s>

Petrič, Špela y Miha Turšič (2016), FEAT HPC, *EXDCI-3 Tech Workshop*, European Extreme Data & Computing Initiative 2016, consultado el 8 de septiembre de 2021, <https://exdci.eu/sites/default/files/public/files/3-exdci-tech-workshop-2016-feat.pdf>, traducción propia.

Quimera Rosa (2012), *Akelarre Yaku*, <https://quimerarosa.net/akelarre-yaku/>, versión electrónica consultada el 20/02/2022.

Quimera Rosa (2014), *Nomadic Mode*, Blog, <https://quimeranomadicmode.wordpress.com/>

Quimera Rosa (2017a) (Video en Vimeo), “Implantación de chip – Proyecto *Trans*Plant*”, video analizado en tesis, publicado por Quimera Rosa el 23/04/2017, con traducción al inglés de Rebeca Paz. Versión electrónica disponible en <https://vimeo.com/214391101>, consultada el 10/04/2021.

Quimera Rosa (2017b) (video en Vimeo), “Entrevista a Quimera Rosa. Residencia artística Bioestética”, Zaragoza Ciudad del Conocimiento, <https://vimeo.com/246770579>, consultado el 1/12/2021.

Quimera Rosa (2018), “*Trans*Plant*: Hackear nuestra identidad antropocéntrica desde la experimentación”, en *Catálogo Postnaturaleza*, Sans Soleil Ediciones / Fundación Zaragoza Ciudad del Conocimiento: Zaragoza, 179-182pp.

Quimera Rosa (2020a), Bio, <https://quimerarosa.net/about/espanol/>

Quimera Rosa (2020a), Bio, <https://quimerarosa.net/about/espanol/>

Quimera Rosa (2020b), *Transplant: Green is the New Red*, <https://quimerarosa.net/transplant-es/>

Quimera Rosa (2021a), *Trans*Plant_Teaser*, https://vimeo.com/579886359?embedded=false&source=video_title&owner=4045715

Quimera Rosa (2021b), *Empathy Machine*, <https://empathy-machine.tumblr.com/>

Quimera Rosa (2021c), “*Implantation d’une puce RFID*”, <https://quimerarosa.net/transplant/implantation-dune-puce/>, traducción/transcripción propia.

Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: Sage Publications.

Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: Sage Publications.

Rose, Gillian (2001), *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: Sage Publications.

Sandoval, Chela (2000), “U.S. Third World Feminism: Differential Social Movement I”, en *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Satariano, Adam (2020, mayo 7), “El negocio de los eructos: Los científicos ‘huelen’ ganancias en las emisiones de las vacas”, New York Times, <https://www.nytimes.com/es/2020/05/07/espanol/vacas-metano-negocio.html>

Schoennenbeck, Sebastián (2014), “Un debate sobre paisaje: Un camino para su comprensión en Marta Brunet y Mauricio Wacquez”, Universidad Nacional Andrés Bello, Revista de Humanidades, Número 29, enero-junio, 97-131pp.

Schrift, Alan (2010) (Editor General), *Historia de la Filosofía Continental*, Braidotti, Rosi (Editora del volumen), Volumen 7. Después del postestructuralismo: Transiciones y transformaciones, Acumen Editora: Durham.

[Šebjanič, Robertina \(2015\), *Humalga: Towards the Human Spore*, https://robertina.net/humalga/](https://robertina.net/humalga/), traducción propia.

Serratos, F. (2020), El capitaloceno. Una historia radical de la crisis climática, UNAM/Festina: México.

Sollini, Patricia (2003), “Ce qui est là” [“Lo que está ahí”], en Jens Hauser (coord.), *L’art biotech’*, Catálogo de la exposición, Ediciones Filigranes, Francia.

Stelarc (2021), “Bio Notes / Biography”, <http://stelarc.org/?catID=20239>, consultado el 15 de septiembre de 2021.

Stephentooth (2016), “A glossary for the Anthropocene?” con relación a *Landmarks* de Robert Macfarlane, <https://stephentooth.wordpress.com/2016/03/09/a-glossary-for-the-anthropocene/>

Sued, Gabriela (2017), “Nunca hemos sido humanos. Reseña del libro *Lo posthumano* (2015), de Rosi Braidotti”, UNAM, Debate Feminista 54, 101-107, versión electrónica consultada el 23 de febrero de 2022, disponible en <https://www.elsevier.es/es-revista-debate-feminista-378-pdf-S0188947817300312>

TMIAA (2021), *About*, <http://trustmeimanartist.eu/about/>, consultado el 8 de septiembre de 2021.

TMIAAA (2017), “TMIAAA”, Trust Me, I’m An Artist, <https://kersnikova.org/en/about-us/kapela/tmiaaa>, consultado el 18 de mayo de 2021.

UNESCO Courier (2022), “A lexicon for the Anthropocene”,
<https://en.unesco.org/courier/2018-2/lexicon-anthropocene>

Veciana, Stella (2004), *Research Arts: La intersección arte, ciencia y tecnología como campo de conocimiento y de acción*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

WAAG Technology & Science (2021), “*Confronting Vegetal Otherness: Skotopoiesis*”,
<https://waag.org/en/event/confronting-vegetal-otherness-skotopoiesis>, consultado el 10 de diciembre de 2021.

Referencias | Contrapunteo

Curiel, Ochy (2014), “Hacia la construcción de un feminismo descolonizado”, en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 325 - 334.

Curiel, Ochy (2021) (video de YouTube), “Arte y estética, una perspectiva decolonial’. Diálogo con Ochy Curiel”, Universidad Nacional Experimental de las Artes, Diálogo publicado en el canal de YouTube: Culturas UNEARTE, el 22 de diciembre de 2021, Venezuela, <https://www.youtube.com/watch?v=hxNdt9fMSmA&t=1727s>

Espinosa-Miñoso, Yuderkys (2014a), “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”, en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 309 - 324.

Espinosa-Miñoso, Yuderkys (2014a), “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”, en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 309 - 324.

Espinosa-Miñoso, Yuderkys (2014b), “Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica”, Universidad Autónoma Metropolitana, El Cotidiano, Núm. 84, marzo-abril 2014, Ciudad de México, pp. 7-12.

Feminismo comunitario (2014), “Pronunciamento del Feminismo Comunitario Latinoamericano en la Conferencia de los Pueblos sobre Cambio Climático” realizada en Tiquipaya, Bolivia en abril de 2010; en Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal,

Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 425-434.

Gómez-Correal, Diana (2012), “Feminismo y modernidad/colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras”, Universidad de Los Andes, versión electrónica del texto disponible en

https://www.academia.edu/33861256/G%C3%B3mez_Correal_Diana_Marcela_2012_Feminismo_y_modernidad_colonialidad_entre_retos_de_mundos_posibles_y_otras_palabras

Lander, Edgardo (2011), Los límites del planeta y la crisis civilizatoria, *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Vol. 17, Núm. 1, enero – abril 2011, pp.141-168.

Lugones, María (2008), Colonialidad y género, *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre 2008, Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 73-101.

Maldonado-Torres, Nelson (2007), “Sobre la colonialidad del ser. Aportes al desarrollo de un concepto”, en Anayra Santory, Jore y Mareia Quintero Rivera, *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo*, CLACSO, pp. 565-610, versión electrónica disponible en <https://www.jstor.org/stable/j.ctvnp0jr5.23>

Mendoza, Breny (2014), “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”, en Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 91 - 104.

Ochoa, Karina (2014), “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”, en Yuderlys Espinosa-Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (eds.) (2014), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*, Popayán: Editorial Universal del Cauca, pp. 105 - 118.

Ortega-Caicedo, Alicia, Lang, Miriam (eds) (2020), *Gritos, grietas y siembras de nuestros territorios del Sur. Catherine Walsh y el pensamiento crítico-decolonial en América Latina*, Quito; Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala

Oyěwùmí, Oyèronké (2017), *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género*, Bogotá: en la frontera.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2017) (video de YouTube), “Silvia Rivera Cusicanqui en Buenos Aires – Abril 2017”, *Palabras mágicas: Reflexiones sobre La Crisis*,

<https://lobosuelto.com/palabras-magicas-reflexiones-sobre-la-crisis-conferencia-de-silvia-rivera-cusicanqui/>

Referencias | Imágenes

Eikeblad, Janne (2011, julio 3), “Pequeña liebre”, [Imagen], Voice of Nature Blog, <http://www.voiceofnature.earth/about-me/>

Haeckel, Ernst (1897), *Pedigree of Man*, The Evolution of Man: A Popular Exposition of the Principal Points of Human Ontogeny and Phylogeny, New York: Appleton & Co., Plate XV.

Kull, Kalevi (1998), Semiotic Ecology: Different Natures in the Semiosphere, Sign System Studies 26: 344 – 371, version electronica consultada el 21 de febrero de 2022 en <http://www.zbi.ee/~kalevi/ecosem.htm>

Ostara (2010, enero 31), [Flores, pasto y un conejo], [Foto de perfil], Facebook, <https://m.facebook.com/279759204524/photos/a.448414704524/279812249524/?type=3>

Petrič, Špela (2013), *Solar Displacement*, <https://www.spelapetric.org/solar-displacement>

Soth, Amelia (2019, junio 18), *Galvani, experiments in electrophysiology*, en “Electric Marvels in The Age of Enlightenment”, Welcome Collection, consultado el 20 de abril de 2022, <https://wellcomecollection.org/articles/XN0zbhAAAPDHoFl2>

Petrič, Špela (2021), “AI: Talks – Špela Petrič on Zoom/YouTube 2PM EST” / “On the Vegetariat”, *Digital Media YorkU*, consultado el 13 de marzo de 2022 en <https://www.youtube.com/watch?v=ITVbgKZ6WJM&t=971s>

Belmabrouk, Amar (2017), *Presentación del proyecto Trans*Plant de Quimera Rosa*, en Chardonnet, Ewen (2017), “La clorofila en la piel... y la sangre (Proyecto TransPlant)”, Parole de Queer, https://paroledequeer.blogspot.com/2017/03/quimera-rosa_6.html, consultada el 10/04/202.

Quimera Rosa (2016) (escena), “Implantación de Chip 8 B(e)i(a)T (s)”, Laboratorio Trans*Plant, <https://vimeo.com/214391101>

Quimera Rosa (2017a) (escenas), “Implantación de chip – Proyecto *Trans*Plant*”, video publicado por Quimera Rosa el 23/04/2017 con traducción al inglés de Rebeca Paz. Versión electrónica disponible en <https://vimeo.com/214391101>, consultada el 10/04/2021.

Vammeau, Pascal (2017), “Trans*”, Trans*Plant / Open the Identity, Quimera Rosa, <https://quimerarosa.net/transplant/trans/>, consultada el 10/04/202.

Referencias | Videos

“[Archival footage] France launching the first cat in space, Felicette” (2016) (Video de YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=v-tpmvGRoyw>, consultado el 14 de diciembre de 2021.

“CAN935 Martine The Monkey launched into Space” (2015) (Video de YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=IAHcs-O03Co>, consultado el 14 de diciembre de 2021.
British Pathé (2014), (Video de YouTube), “Man and Monkey train for Space Flight (1961)”, <https://www.youtube.com/watch?v=sW4Ap2w8whc>, consultado el 14 de diciembre de 2021.
National Museums Scotland (2014) (Video de YouTube), “Scotland Creates: An Interview with Dolly the sheep”, <https://www.youtube.com/watch?v=IjjKU8F-Ync>, consultado el 20 de abril de 2021.

National Museums Scotland (2021a), “Dolly the sheep”, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/natural-sciences/dolly-the-sheep>, consultado el 20 de abril de 2021.

National Museums Scotland (2021b) (Videojuego en línea), “Dolly and the Atom Smasher”, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/games/dolly-and-the-atom-smasher/>, consultado el 20 de abril de 2021.

Quimera Rosa (2017a) (Video en Vimeo), “Implantación de chip – Proyecto *Trans*Plant*”, video publicado por Quimera Rosa el 23/04/2017 con traducción al inglés de Rebeca Paz. Versión electrónica disponible en <https://vimeo.com/214391101>, consultada el 10/04/2021.

Quimera Rosa (2018c) (Video de YouTube), “What is Feminist Research Series with Quimera Rosa”, Instituto de Investigación Feminista, FRI UC Davis, <https://www.youtube.com/watch?v=QODFSgzCr08>, publicado el 21 de junio de 2018.

Smithsonian Channel (2019) (Video de YouTube), “NASA’s First Chimp in Space”, <https://www.youtube.com/watch?v=9wdbV4SBGYo>, consultado el 14 de diciembre de 2021.

Ak’abal, Humberto (2018) (Video de YouTube), “Humberto Ak’abal, cantos de pájaros / Festival de Poesía: Lenguas de América”, video publicado el 16 de octubre de 2018 por el canal de Lily Martínez, https://www.youtube.com/watch?v=bt_D4TATj2s

Yhaira L. González-Avilez estudió la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma de Baja California y la Maestría en Antropología Social en la Universidad Autónoma de Querétaro y en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Occidente). Ha colaborado en diversos proyectos de la Universidad Autónoma de Baja California, El Colegio de la Frontera Norte, el Archivo Histórico de Tijuana, así como en festivales de fotografía y cine, como el Festival Internacional de Fotografía Tijuana (FiFT) e Imperfectu, Festival Internacional de Cine y Estudios de Género. Su afinidad por el pensamiento crítico reflexivo respecto a las violencias, el cuerpo, la modernidad y la imagen, ha sido una constante en sus colaboraciones.

Correo electrónico: yhaira@gmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autoriza la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.