

Narrativas de lo viviente

Una perspectiva posible para imaginar un futuro no-distópico



Laura Pérez

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Buenos Aires, Argentina.

 0000-0002-3106-2621

Correo electrónico: lauraperez5471@gmail.com

Julieta Caruso

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: julieta.caruso.f@gmail.com

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2024
Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2024

Resumen

El artículo examina la crisis ambiental desde la perspectiva del arte, cuestionando la epistemología moderna que separa lo humano de lo no humano y reduce la naturaleza a un recurso. Propone que el arte puede facilitar diálogos entre especies y desafiar narrativas dominantes que perpetúan la inacción ante la crisis climática. A través del análisis de obras contemporáneas, se exploran prácticas artísticas que fomentan la colaboración con entidades vivientes y permiten imaginar un futuro en el que la naturaleza no sea instrumentalizada. Se argumenta que el pensamiento especulativo, en interacción con el arte, ofrece nuevas sensibilidades y abre espacios para la esperanza, promoviendo una reconfiguración de los vínculos entre humanos y no humanos en la búsqueda de un mundo vivible.

Palabras clave: Epistemología moderna; Crisis ambiental; Arte y naturaleza; Diálogo interespecífico; Pensamiento especulativo



Narratives of the living. A possible perspective for imagining a non-dystopian future

Abstract

The article examines the environmental crisis from the perspective of art, questioning the modern epistemology that separates the human from the non-human and reduces nature to a resource. It proposes that art can facilitate interspecies dialogues and challenge dominant narratives that perpetuate inaction in the face of the climate crisis. Through the analysis of contemporary works, it explores artistic practices that encourage collaboration with living entities and allow us to imagine a future in which nature is not instrumentalised. It is argued that speculative thinking, in interaction with art, offers new sensibilities and opens up spaces for hope, promoting a reconfiguration of the links between humans and non-humans in the search for a livable world.

Key words: Modern Epistemology; Environmental Crisis; Art and Nature; Interspecific Dialogue; Speculative Thinking

Narrativas dos viventes. Uma possível perspectiva para imaginar um futuro não distópico

Resumo

O artigo examina a crise ambiental sob a perspectiva da arte, questionando a epistemologia moderna que separa o humano do não humano e reduz a natureza a um recurso. Ele propõe que a arte pode facilitar diálogos entre espécies e desafiar as narrativas dominantes que perpetuam a inação diante da crise climática. Por meio da análise de obras contemporâneas, o estudo explora práticas artísticas que incentivam a colaboração com entidades vivas e nos permitem imaginar um futuro no qual a natureza não seja instrumentalizada. Argumenta-se que o pensamento especulativo, em interação com a arte, oferece novas sensibilidades e abre espaços para a esperança, promovendo uma reconfiguração dos vínculos entre humanos e não humanos na busca de um mundo habitável.

Palavras-chave: Epistemologia moderna; Crise ambiental; Arte e natureza; Diálogo interspecífico; Pensamento especulativo

Introducción

En la actualidad, el arte contemporáneo se sitúa en un cruce crítico entre diversas disciplinas, como la ciencia, la tecnología y la ecología, lo que permite generar nuevas posibilidades para explorar y cuestionar la relación entre lo humano y lo no humano. Este contexto invita a repensar nuestra interdependencia con todas las entidades vivientes que cohabitan el mundo, un desafío que se vuelve cada vez más urgente en la era del Antropoceno.

Este artículo tiene como objetivo analizar cómo el arte contemporáneo ofrece narrativas que nos permiten reconsiderar estas relaciones desde una perspectiva especulativa y materialista. En este sentido, se plantean las siguientes

preguntas: ¿cómo se articulan las obras de arte contemporáneo con los conceptos que ofrece la amplia corriente del pensamiento especulativo y relaciones interespecíficas? ¿Qué implicancias ético-afectivas emergen de estas narrativas en relación con lo vegetal y con lo no humano? ¿Cómo puede el arte actuar como un medio para fomentar un diálogo entre diversas entidades vivientes y contribuir a la construcción de una política de lo sensible que reconfigure los modos en que pensamos, imaginamos y operativizamos nuestras interacciones con el entorno?

Para alcanzar estos objetivos, hemos desarrollado una metodología que combina el análisis crítico de obras artísticas con una revisión de las teorías contemporáneas en filosofía, ecología y estudios de arte. A través de una selección de obras representativas, este artículo explora cómo los artistas utilizan prácticas creativas para abordar las complejas relaciones que mantenemos con el mundo natural y tecnológico. Este enfoque nos permitirá identificar patrones y estrategias en las narrativas artísticas, así como sus posibles implicancias en la construcción de nuevas subjetividades y formas de coexistencia.

A lo largo del texto, se examinan diversas propuestas artísticas que operan en el cruce entre arte, ciencia y tecnología, poniendo de manifiesto cómo las narrativas especulativas y vivientes desafían las nociones tradicionales de la subjetividad y la existencia. Estas obras no solo revelan la no excepcionalidad humana, sino que también nos permiten vislumbrar un futuro en el que la coexistencia con lo no humano se convierta en una oportunidad para ampliar nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos.

Así, buscamos contribuir a un debate más amplio sobre la relevancia del arte contemporáneo como un vehículo para repensar nuestras relaciones con el entorno, abriendo un espacio para la reflexión sobre nuevas formas de ser y estar en el mundo, en las que el arte se transforme en un aliado en la búsqueda de un futuro más justo y sostenible. Despojado de la vocación funcional, el campo del arte habilita el pensamiento especulativo que corre los límites de lo imaginable, y desde ahí, tiene el potencial de informar a otras disciplinas, tal como en el pasado lo hicieron las narrativas de ciencia ficción desde un enfoque tecnológico. Sin desplazar las cuestiones vinculadas a las tecnologías, en la actualidad se vislumbran en el campo artístico tendencias que incorporan nuevas preguntas, observaciones y preocupaciones relacionadas con el cambio climático, la posibilidad de un futuro para nuestra especie y otras agencias de lo viviente. Vemos emerger el interés en estas temáticas como tendencia en numerosas prácticas artísticas, investigaciones académicas e iniciativas impulsadas desde instituciones del campo artístico a través de convocatorias, residencias y propuestas curatoriales que abordan estas cuestiones. Como todo proceso emergente, no es unívoco ni fácilmente delineable, por lo que, lejos de intentar construir categorías que sistematicen dichas corrientes, en el presente texto nos proponemos recorrer un corpus diverso señalando algunas líneas identificadas que puedan orientar investigaciones futuras. Nos referimos a las agencialidades no humanas, las redes de parentesco interespecíficas, las escalas temporales, las narrativas de lo viviente y el pensamiento especulativo, que conectan a las prácticas artísticas con corrientes de pensamiento cercanas a los poshumanismos y nuevos materialismos.

Reconfigurando el futuro: diálogos entre humanos y no humanos

La epistemología moderna, construida sobre la separación entre observador y observado, ha relegado la “naturaleza” y la “materia” a la condición de objeto, expuestas al dominio humano. Este enfoque condujo a un gradual alejamiento de las concepciones que reconocían a la naturaleza como un agente activo en la vida humana. Carolyn Merchant, ya en la década de 1980, advertía sobre las consecuencias de la “muerte de la naturaleza”, un fenómeno que se ha exacerbado por la Revolución científica de los siglos XVI y XVII en Europa. Como consecuencia, los efectos catastróficos del modelo económico actual, basado en la extracción intensiva de recursos, han sumido al planeta en una crisis sin precedentes, que ha puesto en riesgo no solo nuestro entorno, sino también nuestras formas de vida.

La reducción de la naturaleza a mero recurso, tanto en términos conceptuales como prácticos, ha llevado a ignorar la compleja red de relaciones que la componen, de la cual los humanos somos parte integral. En este contexto, no sorprende que en todos los campos de la producción humana (científica, artística, tecnológica, académica, cultural, social, económica o política) hoy predomina el imaginario de un futuro distópico, que, en el peor de los casos, nos aniquila como especie, y en el mejor, nos permite continuar como especie fuera de nuestro planeta.

Las distopías apocalípticas parecen haber hegemonizado nuestros imaginarios de futuro, y frente a eso surge la pregunta: ¿puede un futuro que hoy imaginamos distópico transformarse en un futuro viable? La respuesta es intrincada y requiere la colaboración de un conjunto diverso de actores, colectivos, instituciones y gobiernos que trabajan contra reloj para ampliar la ventana de oportunidad hacia un cambio significativo.

Nuestro objetivo es contribuir al debate sobre la construcción de un futuro viable desde la perspectiva del arte, en particular en su intersección con la ciencia y la tecnología. Desde esa intersección nos preguntamos ¿es posible configurar otros imaginarios del futuro? ¿Desde qué enfoques podría encararse esa tarea? Nuestras investigaciones individuales exploran esas preguntas, centrándose en las formas de relación entre humanos y otras entidades vivientes, en que la producción artística y la escritura teórica conforman una práctica unificada, en la que ambos aspectos cobran sentido solo en su articulación conjunta.

La investigación que llevamos a cabo es esencialmente experimental, aunque no en el sentido tradicional de la ciencia. En el arte, la experimentación sigue caminos y fines diferentes a los científicos, y los saberes que entran en juego no son solo conceptuales, sino principalmente estéticos, afectivos, y también técnicos. A lo largo de este artículo, exploramos ideas que atraviesan nuestras investigaciones, que comparten la inquietud sobre la posibilidad de establecer un diálogo entre humanos y otras especies sin caer, de manera inevitable, en su instrumentalización.

Nuestra hipótesis es que, desde la práctica artística, es posible y fructífero abordar fenómenos que suelen estar reservados a las narrativas científicas. Desde hace décadas, el arte, la ciencia y la tecnología han tejido un vínculo cuyas derivas son múltiples y contradictorias (Flusser, 1998; Solini, Hauser y Flusser, 2003; Kozak, 2007; La Ferla, 2010; Mitchell, 2010; López del Rincón y Cirlot, 2013; Martínez Ruiz, 2017; Matewecki, 2021; Mastromarino, 2022; Stubrin y

Cattaneo, 2023; Costa, 2014, 2016; López del Rincón, 2015, 2017; Stubrin, 2015, 2021). Este vínculo se vuelve fructífero porque hemos identificado prácticas artísticas que se desarrollan en direcciones opuestas: algunas favorecen la colaboración con entidades no humanas como principio rector, mientras que otras perpetúan el paradigma utilitario y cosificador de la modernidad.

Proponemos que el arte desarrolla prácticas que invitan a imaginar un futuro en el que la naturaleza no sea instrumentalizada. Ciertos humanos consideran que el diálogo con otras entidades no solo es posible, sino imprescindible para sostener un mundo vivible. En este sentido, entendemos el arte como un medio para superar las limitaciones de las narrativas científicas y sociales sobre el fin del mundo y movilizar sensibilidades hacia la acción.

Este artículo realiza un análisis de obras contemporáneas vinculadas al Landart, las artes electrónicas y la intersección entre arte, ciencia y tecnología. Además, incluimos piezas que se relacionan con la *performance* y la escultura. Estas búsquedas responden a nuestras investigaciones actuales, en las que lo viviente ocupa un lugar central. Todas las obras seleccionadas comparten la interacción con entidades que definimos como vivientes: plantas, bacterias, musgos, viento, sal y la atmósfera terrestre.

Sostener que lo viviente puede incluir no solo a entes orgánicos sino también minerales o gaseosos puede parecer una afrenta al conocimiento científico. Esta afirmación podría percibirse como improcedente, pero creemos que actúa como una clave que el arte ofrece al pensamiento, pues ayuda a desentrañar algunos de los peligros actuales. Partimos de la premisa de que el mayor de esos peligros es la incapacidad de imaginar un futuro en el que la tierra –y nuestra existencia en ella– no esté al borde del colapso.

Las narrativas científicas sobre el “fin del mundo” describen a la humanidad como una fuerza geológica destructiva, sin precisar cuáles de sus sectores son responsables de la crisis o de su solución. Estas narrativas tienden a naturalizar el fenómeno, al cristalizar una aceptación de lo inevitable (Danowski y Viveiros de Castro, 2019b).

Paralelamente, las producciones cinematográficas apocalípticas –principalmente occidentales– nos colocan como testigos de la inevitable ruina de la civilización, al alimentar una percepción de que la acción es inútil. De esta forma, la “inquietud generalizada” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019a, p. 45) se asienta en múltiples formas de imaginar un futuro posible, pues cultivan una observación impotente ante una inminente e imparables catástrofe planetaria y la desaparición de la especie humana.

Identificamos estos signos culturales como un obstáculo que fomenta un estado de desesperanza. Este proceso subjetivo lleva a la inacción y justifica la pasividad ante la magnitud del problema. Nos preguntamos, entonces, cómo fundamentar una posición en la que la esperanza sea posible. El pensamiento especulativo, en diálogo con las prácticas artísticas, ofrece procedimientos para superar el desaliento y abrir nuevas sensibilidades. Destacamos las obras que buscan establecer diálogos con entidades no humanas, en contraposición a narrativas que perpetúan el paradigma del fin del mundo.

El análisis del arte contemporáneo revela la posibilidad de transitar desde narrativas modernas hacia otras que conciben a los humanos como parte de una red de vida. En el arte, esta posibilidad surge en prácticas en las cuales los

artistas ceden protagonismo a los materiales con los que trabajan, permitiendo una mutua afección entre entidades. Este enfoque ofrece nuevas perspectivas que trascienden las divisiones disciplinares y promueven una comprensión más integral de nuestro lugar en el mundo.

¿La esperanza ha muerto? ¿Es inevitable el fin-del-mundo?

Quentin Meillassoux propone lo que Mario Ramírez denomina “esperanza ontológica”, una idea que se fundamenta en el carácter absolutamente contingente del ser. Esto implica que “las cosas pueden ser o simplemente no ser lo que son” (Ramírez, 2019, p. 172). Así, la existencia no tiene finalidad ni razón o no-razón, y se presenta como un absurdo sin intención ni explicación. En consecuencia, y debido al principio de contingencia, “no existe ningún fundamento o aspiración a un mundo mejor, pero tampoco puede sostenerse la suposición [...] de que todo depende de la voluntad humana”. Cualquier conjetura que sugiera que basta con actuar decididamente implica mantener la creencia en la “necesidad” (2019, p. 176).

La razón especulativa, en este marco, nos sitúa en un inmanentismo radical, donde la vida emerge como un “salto inesperado e inexplicable”. Nuestras acciones, aunque libres, no garantizan ningún logro, pero las hacen posibles, pues “si no actuamos, seguro que nunca vamos a poder atinar a algo” (2019, pp. 174-176)®. Este planteo abre la puerta a actuar sin expectativas, pero con la esperanza de que nuestras acciones “logren atinar a algo”.

En este contexto, surge la necesidad de explorar nuevas formas de narrar que escapen a las constricciones de la epistemología moderna. Consideramos que ciertas prácticas artísticas navegan en una contingencia que no da nada por seguro, incluyendo la posibilidad de pensar el mundo más allá de la excepcionalidad humana. Algunas de estas nuevas narrativas imaginan mundos en los que los diálogos entre humanos y entidades no humanas son posibles. Así, desde el pensamiento especulativo y ciertas prácticas artísticas contemporáneas, surge un “pensamiento-acción-bosquejo” entendido como una forma de cocreación (Cantera, 2015). Estas prácticas generan narrativas que reconfiguran cómo enfrentamos el futuro, al apartarse de discursos dominantes que se han erigido como los únicos capaces de definir qué es la vida.

Un ejemplo de estas narrativas son las plantas, especies que nos preceden y que continuarán más allá de nuestra existencia. Al igual que las bacterias, los hongos, el viento sur y el salitre, nos recuerdan nuestra relativa permanencia en la Tierra. La indiferencia de estos entes hacia la humanidad nos ofrece pistas sobre nuestra existencia: solo un instante en el flujo de la vida (Ingold, 2013).

Las prácticas artísticas contemporáneas a las que nos referiremos son narrativas que se gestan mediante operaciones de mezcolanzas entre “cosas”¹ diversas y heterogéneas, mediante procedimientos como las fabulaciones, como historias de SF, o mejor dicho: historias de “ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerda, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora” (Haraway, 2019, p. 21).²

¹ Con el término cosas [*things*], nos referimos a los objetos de los que está hecho el mundo, en los términos en los que Ingold discute sobre el concepto de materialidad en el artículo Los Materiales contra la materialidad. Allí expone la idea de que las cosas están vivas y son activas, en tanto forman parte del flujo interminable de vida. Es decir, son parte de una circulación constante de sustancias en permanente regeneración.

² Haraway utiliza la sigla SF como signo polivalente que en inglés es acrónimo de múltiples conceptos: *Science Fic-*

En ese tipo de historias, los humanos somos una contingencia inexplicable e inesperada: podríamos no haber sido y, eventualmente, dejaremos de ser.

De las narrativas modernas a las narrativas poshumanistas

Uno de los paradigmas centrales de la modernidad es la escisión kantiana sujeto-objeto (Kant, 2007), donde el sujeto humano, capaz de agencia, se define en oposición a todo aquello que no es él (en masculino), relegando lo que no es él a la condición de objeto manipulable, sin agencialidad propia. Esto lleva a una visión separada de la naturaleza, como señala Krenak (2021), para quien la naturaleza es una invención cultural concebida con fines utilitarios:

Sólo es posible pensar en la “naturaleza” si estás fuera de ella. ¿Cómo haría un bebé que está dentro del útero de la madre para pensar en su madre? ¿Cómo haría una semilla para pensar la fruta? Es desde afuera que se piensa el adentro. En un determinado momento de la historia, el “espacio civilizado” de los humanos concibió la idea de “naturaleza”.

[...] Por ello, la “naturaleza” es una invención de la cultura, es hija de la cultura y no algo que viene antes de ella. ¡Y eso tenía un sentido utilitario enorme! “Yo me separo de la naturaleza y ahora puedo dominarla”. Esto debe haber nacido con la misma idea de “ciencia”. La ciencia como forma de controlar la “naturaleza”. (2021, p. 2)

Esta visión está en la base del modelo productivo capitalista y extractivista, y lo que nos interesa señalar es que el campo del arte no es ajeno a esta matriz, dado que esta también se sostiene a partir de la instauración de una política de lo sensible. Nuestros modos de percibir, conocer, e imaginar (en el sentido ricoueriano de narrar futuro) están moldeadas por este paradigma. En el arte clásico se conocen infinidad de ejemplos en este sentido, pero en el arte contemporáneo, y específicamente en obras que incluyen materialidades vivas, también encontramos las huellas de la epistemología moderna y su lógica dicotómica de sujeto-objeto.

A continuación, abordaremos ejemplos paradigmáticos de prácticas artísticas que, aunque proponen interacciones con entidades vivientes, operan dentro de una lógica de instrumentalización.

La instalación *Simbiosis meditativas*,³ del artista chileno Jean Danton Laffert, consiste en una “obra transdisciplinaria que explora un estado de inter-dependencia [sic] entre un organismo vivo y un sistema electrónico, buscando un resultado estético de este proceso” (Laffert, 2013)®. Plantas cultivadas en un cubículo de vidrio son sometidas a un sistema simbiótico donde sensores electrónicos registran datos de CO2 y radiación lumínica (Figura 1). En base a estos datos, un programa digital elabora patrones geométricos semejantes a *mandalas*, que se proyectan sobre la vegetación, y definen zonas iluminadas y otras, en sombras. Estas proyecciones fueron pensadas para modificar el crecimiento de las plantas interfiriendo en el proceso de fotosíntesis; de este modo, todo el sistema se retroalimenta. Sin embargo, desde una perspectiva crítica, se observa una relación antropocéntrica y asimétrica: el “diálogo” que

tion, *Speculative Feminism*, *Science Fantastic*, *Speculative Fabulation*, *Science Fact*, *String Figures*, *So Far* (que se traduce como *por ahora* y expresa la apertura semántica del SF harawayano).

³ Simbiosis es un término que describe un tipo de interacciones entre dos o más organismos biológicos, que puede beneficiarlos mutuamente o no.

se pretende establecer es unilateral, ya que las condiciones vitales de las plantas son manipuladas sin generar preguntas sobre los vínculos entre estos seres y nosotros. ¿Es realmente un diálogo o un monólogo en el que la contraparte no tiene ni voz ni peso propios? ¿Qué historias se lleva el espectador o la espectadora de la exhibición?

En un sentido diferente, guiado por una búsqueda ético-afectiva, se inscribe la obra *Herencia*,⁴ del artista brasileño Marlon de Azambuja (Figura 2), quien denuncia las operaciones culturales que masifican a los individuos. Según el artista, la incorporación no se da sin ciertas resistencias por preservar la autonomía individual. *Herencia* consiste en una instalación de plantas tropicales cuyas hojas han sido pintadas con pintura gris, lo que interfiere en sus procesos vitales. Con el tiempo, algunas plantas sucumben, mientras que otras logran generar nuevos brotes, lo que simboliza a los individuos resilientes que sobreviven a la masificación. Aunque la obra propone una reflexión sobre la resistencia, también reproduce una lógica de manipulación violenta, de acuerdo con la cual las plantas son instrumentalizadas para transmitir un mensaje.

Figura 1. Simbiosis meditativa, Jean-Danton Laffert (2013-2019). Fuente: <http://jdlaffert.com/simbiosis-esp.html>



⁴ Dimos con esta obra a partir del análisis que realiza Ana Laura Cantera en su artículo "Muertes performáticas y necropolíticas". Véase en <https://endemico.org/muertes-performaticas-y-necropoliticas/>

Figura 2. Herencia, Marlon de Azambuja (2016). Fuente: <https://artishockrevista.com/2016/10/24/marlon-azambuja-herencia/>



Otro ejemplo es *Plant sounds*, de Tomu Tomu, donde electrodos colocados en las hojas de las plantas registran variaciones eléctricas que se traducen en patrones sonoros. A primera vista, parece ser un ejemplo de diálogo interespecífico, pero esta práctica se ha convertido en un producto comercial a través del dispositivo *PlantWave*,⁵ que permite “escuchar la música de las plantas” como medio de relajación. Lo que comenzó como una exploración artística se transformó en un bien transable, lo que diluye así su potencial de interrogar la relación humano-planta.

Narrativas de lo viviente

En contraste con las obras mencionadas, que instrumentalizan lo viviente, existen prácticas que nos invitan a abandonar concepciones centenarias sobre la vida. Teresa Castro nos habla de *plantas mediadas posnaturales* y que nos invitan a “abandonar las concepciones centenarias de la vida y lo viviente” (2021, p. 5), y a explorar modos más amables (o *queer*, como diría la autora) de relacionarnos con la naturaleza. Estas narrativas, que llamaremos “narrativas de lo viviente”, incluyen a los seres como agentes activos y no meros objetos de manipulación.

En este sentido, nos preguntamos si es posible narrar nuestro mundo por fuera de las constricciones de la modernidad y, sobre todo, imaginar mundos en los que relaciones más diplomáticas entre especies sean posibles. Aquí, encontramos prácticas como las *biopoéticas*, que Ana Laura Cantero (2022) define como modos de creación en los que la investigación y la creación artística son inseparables. Estas prácticas cocrean con entidades vivientes, intentando establecer relaciones más horizontales y simétricas, en las cuales las decisiones

⁵ Para ampliar, véase el siguiente sitio web: <https://plantwave.com/>. Allí se observan los distintos componentes de este producto, como la aplicación para teléfonos móviles, los títulos de las pistas sonoras, las instrucciones para su uso, entre otros.

no dependen únicamente de la voluntad humana, sino de lo que sucede con los seres no humanos implicados.

Terrafonías: una máquina de parentescos

Bajo este enfoque se encuentra *Terrafonías*, proyecto Electrobiota, donde los sonidos de la naturaleza se mezclan con instrumentos tecnológicos y elementos sonoros que desorganizan la percepción.

El tráiler⁶ de la obra nos lleva al sonido de agua suave y borboteante, de la brisa en la hierba. Se escucha el canto de los pájaros y el sonido de las hojas de los árboles meciéndose.

Hay presentes, empero, otras resonancias, que nos hacen intuir un leve desajuste de este paisaje sonoro. En un primer momento nos vemos en el territorio de la naturaleza. Pero al rato notamos otros sonidos: golpecitos titubeantes, tintineos ligeros, el tañido de lo que pareciera es un xilofón. Comenzamos a sospechar que el territorio de nuestras percepciones no se deja definir tan claramente: seguimos adentrándonos en la experiencia y descubrimos que, en una pequeña pantalla azul, se grafican valores de capacitancia, humedad, temperatura ambiente y de CO2. De pronto, saltan a la vista instrumentos de laboratorio, cables, tubos translúcidos, hélices de un anemómetro, pero también y en simultáneo, palillos, chas-chas,⁷ llamadores de viento, y una hoja verde que, agitada por el viento, pone en movimiento un mecanismo misterioso, que difícilmente podría ser comprendido del todo en un primer encuentro (Figura 3).

Figura 3. Terrafonías: una máquina de parentescos, Electrobiota (2021). Fuente: Imagen proporcionada por las artistas.



⁶ Véase en: <https://youtu.be/ISXYyUg8tHc>

⁷ Instrumento de percusión de origen andino también llamado chajchas, elaborado por pesuñas de llama y alpaca, principalmente. Se ejecuta a modo de sonajero y de a pares.

¿Qué sentido puede tener esa mezcla de piezas disímiles que, unidas como están, conforman una estructura que *hace algo*, que emite señales sonoras, digitales, textuales, aunque cuesta percibir para qué?

A nosotras, esta mezcolanza cuyo sentido se escapa en principio nos hace recordar lo que Donna Haraway denomina como *parentesco*: una serie de *combinaciones y colaboraciones* inesperadas entre seres ontológicamente heterogéneos que devienen-con, que no son preexistentes a sus relaciones, sino que se constituyen en la intra e interacción: “Pariente es una palabra que ensambla. [...] los parientes no son familiares (aparte de lo que pensáramos que eran la familia o los genes), sino insólitos, inquietantes, atractivos (Haraway, 2019, p. 159)®.

¿Es *Terraforonías*, entonces, una máquina de generar parentescos? Consideramos que, al menos, es una máquina que crea configuraciones semiótico-materiales relacionales y heterogéneas, útiles para crear mundos, en los que existe una forma diferente de guiar la mirada hacia la heterogeneidad. O, tal vez, una máquina que permite desorganizar la mirada gracias a la aparente disparidad ante la que nos coloca la instalación de las autoras, Gabriela Munguía y Lupita Chávez. Una mirada desorganizada que capta otros paisajes y sensibilidades, más cercanos a las “ecologías alternativas prácticas, éticas y afectivas” (Electrobiota, 2021).

Nos referimos, en definitiva, a una producción de narrativas que no estén fundadas en la centralidad de lo humano, sino en una “mezcolanza” entre cosas, seres vivientes y objetos inertes (Ingold, 2015). *Terraforonías* permite hilar narrativas muy disímiles entre sí, y, en cierta forma, escapar a la grilla que la episteme moderna ha impreso en nuestra capacidad de observar y no ser parte de lo observado, huyendo de la lógica científica de clasificar, normalizar y controlar seres y cosas.

Insistimos en el uso del término *cosas* a partir de la perspectiva de Ingold, quien postula una ontología de *un ambiente sin objetos*, donde el mundo es más un cúmulo de procesos de formación antes que de formas que ya se encuentran terminadas (Ingold, 2010, 2013)®. Los *objetos* se encuentran consumados mediante una delimitación externa. Las *cosas*, en cambio, se encuentran *sucedendo*, y ser parte de ellas es entremezclarse con los caminos en los que la vida fluye.

En última instancia, *Terraforonías* nos lleva a ser parte de un “nudo cuyas hebras constituyentes, lejos de estar contenidas dentro de ella, se pueden rastrear más allá, sólo para ser atrapadas con otros hilos en otros nudos” (Ingold, 2010, s.p.). Como partícipes del mundo que crea *Terraforonías*, habitamos el flujo de una vida sucediendo.

Nuevos materialismos

En *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Jane Bennett propone una política de lo sensible⁸ que recupere la vitalidad de la materia, progresivamente borrada de la ideología occidental (2022). Este borramiento no es un mero efecto colateral sino la condición de posibilidad de la modernidad. Desde la perspectiva hegemónica occidental, todo sistema de pensamiento basado en lógicas relacionales alternativas entre los entes, ya sean vivientes o no, ha sido

⁸ Por oposición a la noción de “partición de lo sensible” que la autora toma de Jacques Rancière.

peyorativamente calificado como “animista”. Sin embargo, las cosmogonías de los pueblos originarios han sido históricamente una trinchera desde donde resistir otros modos de ser en/con el mundo. Hoy, estas cosmogonías son vistas como una alternativa a la crisis ambiental generada por el Antropoceno.

Frente a este estado de emergencia, Bennett plantea la necesidad de una ética y una política de lo sensible, fundamentada en la vitalidad de la materia. Al respecto, afirma:

Por “vitalidad” me refiero a la capacidad de las cosas [...] no sólo de impedir u obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también a la de actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias. Mi aspiración es articular la materialidad vibrante que corre en paralelo a y al interior de los humanos, a fin de ver cómo los análisis de los acontecimientos políticos podrían cambiar si le diéramos más importancia a la fuerza de las cosas. (2022, p. 10).

Estas definiciones resonaron, sin dudas, en el campo del arte. En 2017, la investigadora y docente Mariela Yeregui (2017) retoma los proyectos de Ana Laura Cantera y la noción de cocreación, aborda la descolonización de las prácticas artísticas. Esta descolonización no solo se plantea desde una posición geopolítica, sino también en relación con la intervención humana sobre el mundo de las cosas. Yeregui subraya que, bajo esta perspectiva, la materia deja de ser un mero signo y se convierte en un agente cocreador de la obra.

De este modo, se habilitan relaciones diplomáticas entre distintos entes humanos y no humanos, que operan un desplazamiento del sujeto humano, que deja de ser un *primus inter pares* para convertirse en uno más. En este sentido, tales prácticas requieren de una disposición sensible del artista, abierta a la afección y al diálogo con otros agentes. Quizás por esto, muchas de las prácticas cocreativas son también situadas.

Esta noción de afección, que remite a Spinoza, es fundamental en la propuesta estético-política de Bennett: se abren relaciones de alianza entre distintos cuerpos y materias, partiendo de la premisa de que todo está hecho de la misma sustancia, “ontológicamente una, formalmente diversa” (Deleuze, en Bennet, 2022, p. 14)©.

Como anclaje para esta idea, observemos la obra *Pinturas de Viento*, de Margarita García Faure, quien extiende sus lienzos en la Antártida para que las materias –viento, sol, agua, tierra– actúen sobre ellos dejando rastros.⁹ Lo vital inherente de la materia vibrante produce la huella que deja un diálogo marcado por una doble afección: la agencia de la materia sobre el lienzo y la afección previa de la artista frente a la contingencia.

La obra fue realizada en la Base Decepción, que no era el destino original que motivaba el viaje, y la propuesta tampoco respondía a lo que inicialmente se pensaba realizar. La artista relata que un hecho fortuito provocó el desembarco en la Base Decepción, y que, a partir del encuentro con la materia del entorno, decidió dejarse afectar y abrir –literal y simbólicamente– sus lienzos, casi como un guiño a la decepción de la base. La obra es el registro de ese proceso, portadora de una “memoria de la materia” (Figuras 4-5). Propone

⁹ Véase <https://margaritagarciafaure.com/obra.php?l=s&obra=pinturas-de-viento>

un vínculo alternativo con el mundo, a la vez que señala que solo se pueden explorar otras lógicas relacionales si se habilita una “mayor vulnerabilidad en el gesto” (*Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia* - CCK, s. f.). Se trata de disponerse a percibir qué otras memorias e historias portan las materias con las que cohabitamos.

Figura 4. Pinturas de viento, Margarita García Faure (2012). Fuente: <https://www.margaritagarciafaure.com/obras.php?l=s>



Figura 5. Pinturas de viento, Margarita García Faure (2012). Fuente: <https://www.margaritagarciafaure.com/obras.php?l=s>



En otra línea, la obra *A tree ashes*, del artista chaqueño Juan Sorrentino, también propone relaciones de mutua afición entre distintas materialidades. La pieza consiste en un cubo de vidrio de 84 centímetros de alto, de ancho y de profundidad. En su base hay un parlante que, cada cuatro minutos, emite sonido a 47Hz, un tono grave, cerca del límite de las frecuencias perceptibles por el oído humano (Figura 6). Sobre el parlante hay una capa de cenizas de árbol –que dan título a la obra– y cada vez que el parlante suena, la vibración hace volar las cenizas dentro del cubo.

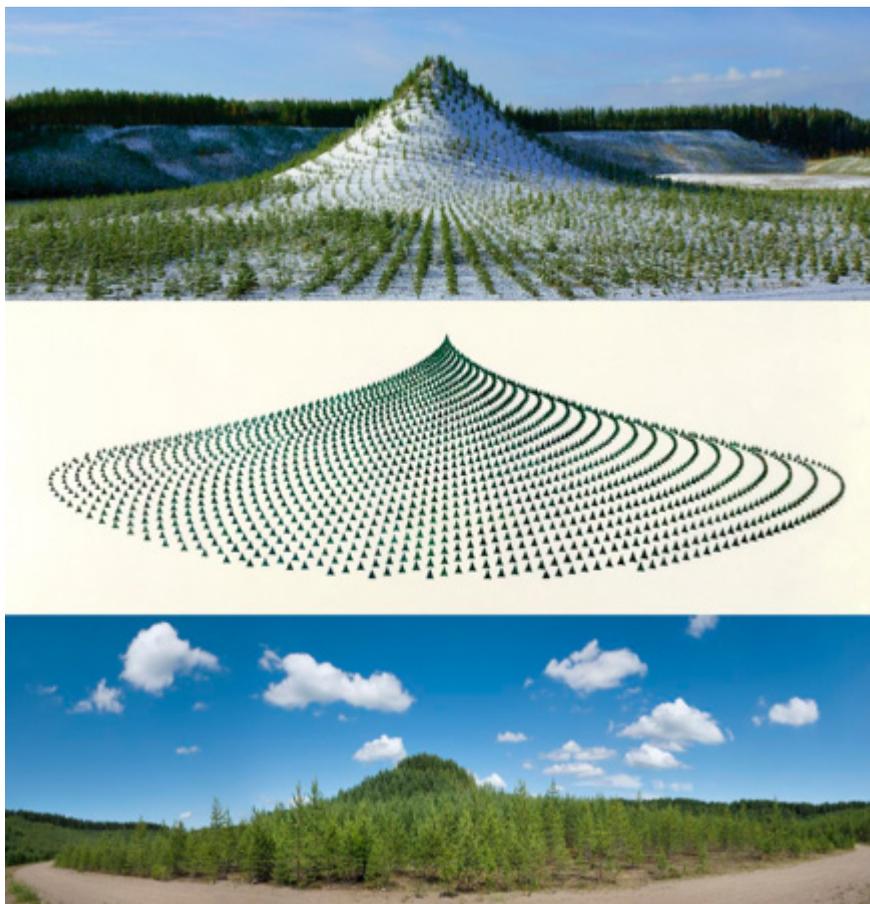
Figura 6. A tree ashes, Juan Sorrentino (2019). Fuente: <https://www.juansorrentino.com.ar/>



El sonido da movimiento a las cenizas, mientras que estas, por unos instantes, dan cuerpo e imagen al sonido, haciéndolo visible para, segundos después, volver a caer. Se expone así un “vacío” que, en términos literales, solo es tal desde la limitada perspectiva perceptiva humana; mientras que, en términos simbólicos, es un vacío cargado de significancia. La ausencia también tiene agencia narrativa. Cada cuatro minutos suena la alarma y la nube de cenizas vuelve a ocupar el espacio del cubo como evocación del humo de la deforestación. La obra se convierte en un eco de los incendios forestales, donde la destrucción del bosque nativo reaparece casi como un fantasma condenado a repetirse en un bucle, ante nuestros ojos.

Otra obra, en este caso de la artista húngara Agnes Denes, *Tree Mountain - A Living Time Capsule-11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years*, evidencia que, al igual que omitimos la agencialidad de la materia a microescala, también tendemos a omitir las agencias que operan a escala de lo macro. La artista creó, entre 1992 y 1996, un proyecto en el que 11.000 personas plantaron 11.000 árboles en una montaña artificial en Finlandia, siguiendo un patrón matemático, con el objetivo de que estos pinos sobrevivan 400 años (Figura 7).

Figura 7. Tree Mountain a Living Time Capsule 11,000 Trees 11,000 People 400 Years, Agnes Denes (2014). Fuente: <http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>



La obra de Agnes Denes opera a una escala que nos remite a la noción de *hiperobjeto* Timothy Morton (2018)⁹. Los hiperobjetos son fenómenos que, por su escala temporal y espacial y por la complejidad de las dimensiones en las que se manifiestan, escapan a la concepción humana. Un hiperobjeto puede ser el producto de la acción humana, como el *fracking*, el agujero de ozono o el calentamiento global, o puede ser un fenómeno ajeno a la existencia humana, como un agujero negro, el cosmos, la atmósfera y los rayos ultravioletas. En ambos casos, la imposibilidad de ser mensurados en toda su dimensión coloca al ser humano en el margen de cualquier acontecimiento.

Una montaña de árboles que dure 400 años, que más de diez mil personas se ocuparon de plantar, puede pensarse como la emergencia de una forma única que articula el realismo con el pensamiento no antropocéntrico, porque, de alguna manera, nos saca de escala y nos proyecta hacia lo inconmensurable.

Pensamiento especulativo

Una tendencia recurrente en el arte contemporáneo más reciente son las narrativas que exploran el pensamiento especulativo. Nos referimos a obras que, de distintas maneras, se hacen eco de la corriente filosófica conocida como

“realismo especulativo”.¹⁰ Sin adentrarnos en las discusiones dentro de ese campo, tomamos como elemento común el giro ontológico que caracteriza esta denominación. En este sentido, hemos analizado propuestas artísticas que indagán sobre narrativas no antropocéntricas mediante procedimientos como mezcolanzas, fabulaciones o las historias *SF* de Donna Haraway.

Un caso que deseamos presentar como especulación situada es la obra *Nidos de equilibrio*, de Ana Laura Cantera, quien en 2014 construyó junto con la comunidad de San José de Barreiro, en San Pablo, Brasil, habitáculos autosustentables que intervienen el paisaje. Aquí observamos cómo la artista, utilizando técnicas de bioconstrucción, se inspira en los nidos que construyen las termitas. Las esculturas resultantes incorporan múltiples relaciones interespecíficas en un proceso que involucra tanto materiales como comunidades locales: los nidos están contruidos con barro y pasto que pertenecen al territorio en el que se encuentran (Figura 8), la construcción de los ladrillos se realizó en colaboración con los miembros de la comunidad local, mientras que la acción de las bacterias alimenta los circuitos electrónicos que iluminan los habitáculos. Una vez montadas las piezas, emergieron relaciones inesperadas: las vacas de la zona comenzaron a utilizar las pinzas (“cocodrilos”)¹¹ de los habitáculos para rascarse. Ni la artista ni ningún integrante de la comunidad habían previsto el surgimiento de estos vínculos y dinámicas novedosas. Para la artista, la emergencia de la novedad es potencialmente un medio para repensar nuestra relación con/en el mundo (Cantera, 2014).

Figura 8. Nidos de equilibrio, Ana Laura Cantera (2014) Fuente: <https://www.ana-lauracantera.com.ar/>



¹⁰ Para una profundización de estas corrientes, véase Graham (2015).

¹¹ Los “cocodrilos” son piezas compuestas por cables y pequeñas piezas (pinzas) metálicas, que se utilizan para la conducción eléctrica entre diferentes elementos, sin necesidad de soldadura.

Otro modo de trazar relaciones y especulaciones aparece en la obra *Degenerative cultures*, de Cesar & Lois.¹² En este proyecto cofabulan entes bióticos con una inteligencia artificial: microorganismos fúngicos crecen y se alimentan de libros que documentan la vocación humana por manipular la naturaleza, en un proceso de cooperación con una inteligencia artificial que recopila textos similares de la web y los degrada a partir de los patrones de crecimiento de los microorganismos. La obra cuestiona el paradigma científico hegemónico, generando relaciones de cooperación entre agentes humanos y no humanos, así como interacciones entre espacios heterogéneos (físicos y virtuales) (Figura 9).

Figura 9. *Degenerative Cultures*, Cesar & Lois (2018). Fuente: <https://cesarandlois.org/digitalfungus/>



Narrativas vegetales

Dentro de las narrativas de lo viviente, consideramos muy fructífero pensar junto con las plantas. Su modo de ser en el mundo nos permite especular sobre otros modos de hacer mundos, otras maneras de interactuar y relacionarnos con nuestro entorno, así como con nuestra propia existencia. Este enfoque nos invita a repensar la idea de individuo. La individuación de las plantas es posible desde la perspectiva humana: las domesticamos, las clasificamos y les asignamos nombres. Sin embargo, fuera de ese límite, su modo de ser es colectivo y rizomático.

En una conversación con Lupita Chávez –integrante de *Electriobiota*–, la artista señala que, para ella, las plantas son “una interfaz entre los cielos y los suelos”.¹³ Más aún, representan una instancia de unión entre la tierra y el cielo, pues poseen sus propias tecnologías, o, mejor dicho, “supertecnologías como la fotosíntesis”,¹⁴ de la que nosotros, los humanos, aprendemos. La idea de que las comunidades vegetales actúan como una especie de interfaz tecnológica entre la materia mineral, la materia viva y el cielo es una forma en que desde las prácticas artísticas se metaforizan preocupaciones, ideas y deseos que, aunque humanos, intentan entablar un diálogo con otras entidades vivientes y no vivientes.

Creemos que existe una profunda potencia en la manera en que las plantas superan las limitaciones humanas en su forma de pensar sobre la vida, la muerte y la existencia. “Interrogar a las plantas es comprender lo que significa estar-en-el-mundo”, señala Emanuele Coccia (2017, p. 19), recordándonos que las plantas “terraformaron” nuestro planeta y fueron generadoras fundamentales de las condiciones que permitieron la existencia de la especie

¹² Véase en <https://cesarandlois.org/digitalfungus/>

¹³ Entrevista realizada por Laura Pérez el 9 de octubre de 2022.

¹⁴ Entrevista realizada por Laura Pérez el 9 de octubre de 2022.

humana. Según el filósofo, lo que las hace tan especiales es su capacidad de “adherencia” al mundo. ¿Podrá la especie humana emular esa capacidad de “adherencia” para transformar su sensibilidad y “adherirse” al mundo como lo hacen las plantas?

Las plantas son seres inteligentes, sensibles y sociales (Mancuso y Viola, 2015; Coccia, 2017)¹⁵. La artista colombiana Pilar Santamaría Motta, en su *performance* VerdeMente,¹⁵ construye diálogos entre “pueblos humanos” y “pueblos vegetales” mediante su canto y desde la caricia. En esta gestualidad, la artista es acariciada a su vez por el zarcillo de una planta de calabaza (*Cucurbita* spp.) (Figura 10). Si nos detenemos en el registro audiovisual, podemos notar que también se manifiesta una temporalidad divergente. El tiempo de lo vegetal se encuentra fuera de la escala humana: el canto se prolonga lo suficiente como para que el zarcillo rodee por completo los dedos. ¿Alguna vez nos hemos preguntado cuánto tiempo lleva que un zarcillo de zapallo envuelva una vara? ¿Nos tomamos el tiempo necesario para observar una nube atravesando el cielo hasta que desaparezca en el horizonte?

Figura 10. VerdeMente calabaza, Santamaría Motta Pilar (2013). Fuente: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/57589/mariadelpilarsantamariamotta.2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



En esta clave también puede leerse la pieza *Mundos sobre rastros, todos somos líquenes*, de Romina Orazi, del año 2021, que abre a otras reflexiones. Es la escultura de una mujer en cuclillas sobre una base de cemento, recubierta por líquenes, y con un helecho en sus manos. La obra remite a la idea de ruina: no se trata solo del avance de la vegetación sobre una construcción humana, sino sobre un bloque de cemento –metáfora del dominio humano (urbano)– que, a su vez, no es un bloque cualquiera, sino uno que ensalza la figura humana (generalmente

¹⁵ Véase en: <https://vimeo.com/153381102>

masculina) en un pedestal (Figura 11). Sin embargo, aquí la figura humana es la de una mujer en una posición que podría interpretarse tanto de parto como de jardinería. En ambos casos, remite a la idea de dar y/o cuidar vida.

Figura 11. Mundos sobre rastros, todos somos líquenes, Romina Orazi (2021). Fuente: <https://simbiologia.cck.gob.ar/hashtags/terraformadores/>



Sin embargo, lo que la mujer sostiene en sus manos –portadoras de un cuidado asimétrico– es un helecho, una planta que nos precede por mucho; paisajista pionera en la arquitectura interespecífica,¹⁶ es una de las primeras en generar el oxígeno que respiramos. Aquí reaparece la idea de terraformación. Así, no sin ironía, la obra señala la miopía antropocéntrica de pensar todo a la medida de nuestra escala temporal y nos invita a preguntarnos: ¿quién cuida a quién? ¿En qué posición relativa nos encontramos en este acto de dar vida?

Hemos señalado que esta obra remite a la idea de ruina, pero quizás sea más preciso pensar que produce una ruina: establece las condiciones para que la materia opere generando ruinas. Señala hacia el futuro: trae a la sala el germen de una ruina que, a través de la agencialidad de la materia, seguirá su proceso más allá de la exposición. Allí, apenas podrán verse las etapas iniciales de un proceso que continuará indefinidamente, quizás incluso, librado al abandono en el rincón de un atelier. “La ruina recién empieza”, pareciera transmitirnos la pieza. Tal vez sea una alerta, una promesa de futuro inevitable: la distopía inminente; pero también podría interpretarse como esperanza: todavía tenemos tiempo si damos lugar a otras historias. La obra no cierra ninguna de estas interpretaciones.

¹⁶ Emanuele Coccia propone la siguiente idea de una arquitectura interespecífica: cuestionando la noción de medio ambiente natural, sostiene que el mundo es siempre un espacio diseñado y construido por otras especies predecesoras, e incluso, distintas a aquellas que lo habitan. En este sentido, el mundo no es un preexistente, sino una construcción dinámica que se moldea en una relación entre todo lo que vive.

Navegar en la ambigüedad es también una política de lo sensible: las fronteras entre alerta y esperanza son dinámicas, y la distribución de significados admite diversas (re)configuraciones posibles. El arte es capaz de operar ampliando imaginarios, y pensar junto con lo vegetal es un modo de habilitar nuevas narrativas.

A modo de cierre

Lo contrario de lo vital no es lo no-vivo, sino lo inmutable: lo que permanece igual a sí mismo en el tiempo. Tal cosa no existe en el universo; es un mero concepto operativo, limitado a la escala humana. Al deconstruir esas escalas, aparecen distintas biopoéticas de la materia que nos muestran que la escala humana es solo una entre las múltiples dimensiones que nos atraviesan como cohabitantes junto a otras especies. En términos de Emanuele Coccia, somos cocreadores del mundo en relaciones interespecíficas. Esto nos descentra como agentes y habilita la emergencia de una política de lo sensible, orientada a reconfigurar los vínculos entre lo humano y lo no humano.

A través del corpus de obras recorrido en este texto encontramos que, en el cruce entre arte, ciencia, naturaleza y tecnología, se efectivizan narraciones especulativas. Cada narración, mediante sus propios procedimientos, propone nuevas configuraciones de horizontes posibles y así habilita preguntas y reflexiones sobre diversas posturas ético-afectivas de los humanos en relación con el mundo que habitamos, sea este vivible o distópico.

Por otro lado, también hemos señalado que no basta con desarrollar prácticas artísticas que involucren entidades vivientes para escapar a la lógica epistemológica de la modernidad. En buena parte del campo artístico contemporáneo, se reproducen gestualidades asimétricas y de dominación, lo que imposibilita cualquier apertura a una producción dialógica que construya nuevos imaginarios.

Con relación a las obras que hemos identificado como propias de las narrativas vegetales, destacamos la posibilidad de entrar en un diálogo sensible y expresivo, siempre alineado con los tiempos extrahumanos. Podemos arriesgar la idea de que las plantas invierten las relaciones lógicas en la arquitectura del mundo, pues nos permiten abandonar la noción de que el ser humano es la única especie constructora del espacio que habitamos. Nuestra especie es apenas una más, cuya existencia solo es posible gracias a aquellas que nos precedieron y de las que dependemos en una escala temporal más amplia que la del tiempo humano. En su potencia, nos permiten vislumbrar la ruina futura, el dominio vegetal que nos sucederá.

Estas “narrativas vitales” emergen en el arte contemporáneo articulándose con el pensamiento especulativo y las perspectivas de los nuevos materialismos. Señalan fenómenos, procesos y relaciones que suceden a escalas de tiempos y espacios que escapan a nuestra percepción y aprehensión del mundo. Proponen una ampliación de lo sensible que habilita un descentramiento de lo humano; desde esas otras lógicas de afección y vinculación, creemos que es posible empezar a imaginar futuros con nuevos modos de ser/estar en y con el mundo. Ya no desde un lugar de excepcionalidad y dominio, sino como cohabitantes en el marco de relaciones más diplomáticas junto a otros entes vivientes y no vivientes.

Referencias bibliográficas

- » Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Cantera, A. L. (2014). *Nidos de equilibrio* [Bioconstrucción site-specific]. San Pablo. Recuperado de <https://www.analauracantera.com.ar/nidos>
- » Cantera, A. L. (2015). Co-creaciones híbridas: Horizontalidad y relaciones entre la naturaleza y el hombre, desde el arte, las nuevas tecnologías y el desarrollo sustentable. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires. Recuperado de https://www.academia.edu/22432431/_Co_creaciones_híbridas_Horizontalidad_y_relaciones_entre_la_naturaleza_y_el_hombre_desde_el_arte_las_nuevas_tecnologías_y_el_desarrollo_sustentable_
- » Cantera, A. L. (2022). Biopoéticas: convergencias artísticas interespecie. *Journal for Artistic Research*, 27. doi: <https://doi.org/10.22501/JAR.949972>
- » Castro, T. (2021). *La planta mediada. Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Recuperado de <https://simbiologia.cck.gob.ar/publicaciones/la-planta-mediada-por-teresa-castro/#6>
- » Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Costa, F. (2014). El “arte de la vida”. Del bioarte a las formas relacionales. En C. Kozak (Ed.), *Poéticas, políticas tecnológicas en Argentina 1910-2010 (223-250)*. Paraná: La Fundación La Hendija. Recuperado de
- » Costa, F. (2016). Arte vivo. Una aproximación al bioarte. *Todavía*, 35, 57-65. Recuperado de https://issuu.com/fundacionosde/docs/todavia35_issueu
- » Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019a). ¿Qué escabrosa bestia... En *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019b). Los miedos y los fines... del mundo. *Nueva Sociedad*, 283, 37-46. Recuperado de https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3.TC_Danowski_283.pdf
- » Electrobiota (2021). Terrafonías, [Instalación mecano-sonora]. Recuperado de <https://colectivoelectrobiota.wordpress.com/proyectos/terrafonias/#content-wrapper>
- » Flusser, V. (1998). Arte viva. En *Ficções Filosóficas* (pp. 83-88). San Pablo: Editora da Universidades de São Paulo. Recuperado de https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2021/03/Flusser_Arte_Viva.pdf
- » Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- » Harman, G. (2015) *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Ingold, T. (2010). Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials. *Realities Working Papers*, 15(julio), 1-25.
- » Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 7(11), 19-39. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7428550&info=resumen&idioma=ENG>

- » Ingold, T. (2015). Desde la complementariedad a la obviación: sobre la disolución de los límites entre la antropología social, biológica, arqueología y psicología. *Avá*, 26, 12-51. Recuperado de http://www.ava.unam.edu.ar/images/26/pdf/n26a01_01.pdf
- » Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue
- » Kozak, C. (2007). Arte y Técnica. Vilém Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios. *Artefacto*, 6 (s.p.). Recuperado de <https://seminario3vivianasuarez.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/04/flusser-v-arte-y-aparatos.pdf>
- » Krenak, A. (2021). Nuestra historia está entrelazada con la historia del mundo. *Artes Visuales, Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Centro Cultural Kirchner. Recuperado de <https://palaciolibertad.gob.ar/nuestra-historia-esta-entrelazada-con-la-historia-del-mundo-por-ailton-krenak/10195/>
- » La Ferla, J. (Ed.). (2010). *Arte, Ciencia y Tecnología. Un panorama crítico*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica. Recuperado de https://www.academia.edu/11262884/Arte_ciencia_y_tecnología_Un_panorama_crítico_La_Ferla_Jorge_Ed_E_F_T_Espacio_Fundación_Telefónica_Buenos_Aires_2010_ISBN_978_987_244475_8_8
- » Laffert, J. D. (2013). Simbiosis meditativa [Instalación biomedial]. Recuperado de <http://jdlaffert.com/symbiosis-eng.html>
- » López del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- » López del Rincón, D. (2017). Postnaturaleza. El bioarte o el arte de desnaturalizar la biotecnología. En D. López del Rincón y L. Manonelles (Eds.), *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea* (pp. 11-20). Edicions de la Universitat de Barcelona.
- » López del Rincón, D. y Cirlot, L. (2013). Historizing bioart, or the methodological challenges of (media) art history. *Artnodes*, 13(1), 62-71. doi: <https://doi.org/10.7238/a.voi13.1999>
- » Mancuso, S. y Viola, A. (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- » Martínez Ruiz, I. A. (2017). Bio-arte. Notas sobre las relaciones entre el arte, la biología y la ciencia tecnológica. *Salud en Chiapas*, V, 102-112. Recuperado de <http://revista.saludchiapas.gob.mx/vol/V/num/2>
- » Mastromarino, M. (2022). Prácticas bioartísticas y territorios de cocreación. La desjerarquización de la agencialidad humana. *Cuadernos de la Historia del Arte*, 38, 81-111.
- » Matewecki, N. (2021). Bioarte en la Argentina. *Arte e Investigación*, Número Especial. doi: <https://doi.org/10.24215/24691488e073>
- » Mitchell, R. E. (2010). *Bioart and the Vitality of Media*. Washington: University of Washington Press. Recuperado de https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nl_ebk&AN=1089062&site=eds-live
- » Morton, T. (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Ramírez, M. T. (2019). Ontología y política de la esperanza. De Ernst Bloch a Quentin Meillassoux. *Dianoia*, 64(83), 165-180. doi: <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1548>
- » *Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia - CCK* (s. f.). Centro Cultural Kirchner. Recuperado de <https://simbiologia.cck.gob.ar/hashtags/crear-criar/> (22 de enero de 2024).
- » Solini, P., Hauser, J. (Ed.) y Flusser, V. (2003). *L' Art Biotech'*. Editado por J. Hauser. Nantes: Le Lieu unique.

- » Stubrin, L. (2015). *Arte y ciencia: La práctica bioartística argentina en su relación con La escena internacional* [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires] Repositorio Institucional Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2971>
- » Stubrin, L. (2021). *Bioarte. Poéticas de lo viviente*. Buenos Aires: Ediciones UNL; Eudeba.
- » Stubrin, L. y Cattaneo, M. J. (2023). Biosemiótica y las explosiones del sentido del bioarte. *deSignis*, 38, 99-108. doi: <https://doi.org/10.35659/designis.i38p99-108>
- » Yeregui, M. (2017). Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza. *Artelogie*. doi: <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/artelogie.1601>

Biografía

Laura Pérez, graduada en la Universidad de Buenos Aires, con el título de profesora en Ciencias Antropológicas. Actualmente desarrolla su investigación en torno al cruce arte, ciencia y tecnología, por la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, perteneciente a la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Julieta Caruso, licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Diplomada en Humanidades Ambientales en el cruce Arte y Tecnología, y en proceso de tesis para la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, ambas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

