

ESTUDIOS POSTHUMANOS

Año III, Nro. 2, primavera de 2024

# Arte y Posthumanismo





ISSN: 2953-4089

<https://www.estudiosposthumanos.com.ar/>

Diseño Web  
Valeria Gonzalez

Diseño de Tapa  
Sol Pinazo

Obra de Tapa  
*My Own Private Collection #20 (The Martian Chronicles)*  
por Erica Bohm

Año 3, Nro. 2, primavera de 2024





## **Equipo Editorial**

### **Dirección**

Gabi Balcarce

### **Co-Dirección**

Andrea Torrano

Juan Pablo Sabino

### **Secretaría**

Sofía Raggio

Tomás Stöck

## **Comité Académico**

Natalia Lorio, Ana Sorin, Malena Nijensohn, Micaela Anzoátegui, Agustina Wetzel, María Teresa García Bravo, Ana Asprea, Mariano Dorr, María Belén Ballardo, Juan Pablo Espínola, Juliana Robles de la Pava, Laura Royán, Juan Sobral, Facundo C. Rocca y Valeria González.

## **Comité Científico Asesor**

Mónica B. Cragolini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Fabián Ludueña Romandini (Universidad de Buenos Aires-UADE, Argentina), Elsa Astrid Ulloa Cubillos (Universidad Nacional de Colombia), Emmanuel Biset (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Flavia Costa (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Michaela Fiserova (Metropolitní Univerzita Praha, República Checa), Macarena Marey (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Laura Llevadot (Universitat Barcelona, España), Rafael Haddock-Lobo (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Anahí Gabriela González (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Diego Parente (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina),

María Marta Adreatta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Andrés Vaccari (Universidad Nacional de Río Negro, Argentina), Cassiana Lopes Stephan (Universidad Federal de Paraná, Brasil), Germán Prósperi (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Gabriela Méndez Cota (Universidad Iberoamericana de México), Miriam Jerade (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), Mauro Senatore (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), Francesca Ferrando (New York University, Estados Unidos), Helen Torres, Nikoleta Zampaki (National and Kapodistrian University of Athens, Grecia), Peggy Karpouzou (National and Kapodistrian University of Athens, Grecia), Ana María Aboglio (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Víctor Krebs (Pontificia Universidad Católica del Perú), Alexandra Navarro (Universidad de La Plata, Argentina), Juan Evaristo Vals Boix (Universitat Barcelona, España), Silvina Pezzeta (Universidad Nacional de Rosario, Argentina), Daniel Dei (Universidad Nacional de Lanús, Argentina), Hernán Borisonik (Universidad Nacional de San Martín, Argentina), Pablo Pachilla (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Silvana Vignale (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) y Solange Camauër (Universidad de Buenos Aires y Universidad Torcuato di Tella, Argentina)

# ÍNDICE

<b>Editorial</b>	9
<b>Artículos</b>	
Más allá de la frialdad. Hacer-con imaginarios minerales <i>Guadalupe Lucero</i>	14
Paisajes Posthumanos: Reensamblajes Naturaleza- Cultura-técnica en el arte contemporáneo. <i>Nadia Martin</i>	38
Ficciones tentaculares en dos obras de compost digital <i>Mónica Jacobo</i>	58
Porvenirismo y posutopía. Imaginación de futuro e invención en <i>La ciudad hidroespacial</i> de Gyula Kosice <i>Ezequiel Gatto</i>	72
Políticas del sueño y registros oníricos en pandemia. Una aproximación al sitio digital “Pandemic Dreams Archive” <i>María Soledad Boero y Alicia Vaggione</i>	112
<i>Prefacio: Salón cultural de la naturaleza</i> de Sasha Litvintseva <i>Trad. por Malena Nijensohn</i>	130
Entrevista a Gabriel Giorgi, <i>Lo que estamos viviendo en el contexto presente es una crisis de la escucha social</i> , por Agustina G. Wetzels y Andrea Torrano	140
<b>Reseñas</b>	156



## EDITORIAL

La crisis ambiental de nuestra época está causando una profunda devastación en el planeta. Más allá de los debates y denominaciones en torno a cómo conceptualizar nuestro presente – sea Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Fonoceno o Tecnoceno–, lo que estamos de acuerdo es que se caracteriza por la destrucción de lugares refugio para humanos y otras especies (Tsing, 2023). Estas nociones remiten al *anthropos*, esto es un varón cis, blanco, propietario, del norte global, heterosexual; el cual es acompañado de historias sobre la superioridad del Hombre con respecto al resto de los seres.

Los posthumanismos críticos cuestionan y denuncian las separaciones y jerarquizaciones ontológicas que han ubicado al *anthropos* en un lugar superior, con su consecuente apropiación y explotación de todo lo existente. La violencia especista, patriarcal, racista, colonial, epistémica, ecocida, son algunas de las caracterizaciones de la lógica capitalista extractivista que impera sobre el planeta. Los posthumanismos no solo promueven un posicionamiento crítico, sino también propician modos de crear modos de regeneración y supervivencia multiespecie. Nos advierten sobre la interdependencia, interrelación y cuidado mutuo humano y no humano.

Las prácticas artísticas son un campo de experimentación y expresión privilegiado para ensayar modos de pensar-con, devenir-con, con-mover y cuidar-con, que permiten poner en cuestión las concepciones naturalizadas de las actuales condiciones de vida. Al mismo tiempo, invitan a imaginar encuentros humanos y no humanos, basados en alianzas y complicidades.

El presente número de *Estudios Posthumanos* está dedicado a poner en diálogo los posthumanismos críticos y las prácticas artísticas. Los trabajos aquí reunidos recogen producciones e inquietudes artísticas desde perspectivas posthumanas. Guadalupe Lucero se pregunta sobre: ¿Cómo pensar este ejercicio desde el

punto de vista no antropocentrado?, para ello propone indagar las lógicas imaginarias no humanas en el marco del materialismo posthumano, prestando especial atención a la experimentación con lo mineral. Las obras de Luciana Lamothe, Ximena Garrido-Lecca, Erica Bohm y Paloma Márquez le permiten pensar-con y de otro modo los modos de ser minerales. La autora recupera el gesto de “hacer-con” piedras, donde piedra y artista se acoplan, en la que la piedra no es mero soporte, sino una forma activa que se moldea junto-con la artista. Por su parte, Nadia Martín realiza un recorrido por un conjunto diverso de procesos creativos: *Legible city* de Jeffrey Shaw, *Mar Adentro* de Katia Maciel, *The Perfect Beach* de Aram Bartholl, *Milpa Polímera* de Marcela Armas y Arcángelo Costantini, *D/AlCuNdAu* de Revital Cohen y Tuur Van Balen, y *Devonian Geometry* de Mateo Amaral, en los que identifica un reensamblaje de las relaciones entre naturaleza, cultura y técnica. Martín propone la noción “paisajes posthumanos” para caracterizar nuevos regímenes de espacialidad, sensibilidad y relacionalidad entre agentes (humanos y no humanos) y medioambiente, a distancia de los modos de percepción del mundo regidos por el género paisajístico.

Mónica Jacobo, haciendo uso de la ficción especulativa como herramienta política y poética para dar forma a mundos por venir, explora las obras digitales: *Éramos la humanidad* de Mateo Amaral y *Cryptojardín* De Laura Benech, en las que se proyectan imaginarios apocalípticos, paisajes post-humanos, que interrogan sobre las formas de vida en el presente. En su indagación por la imaginación de futuro, Ezequiel Gatto analiza el proyecto artístico y conceptual *La Ciudad Hidroespacial* de Gyula Kosice, que desafía las nociones tradicionales de utopía para comprenderla como un proceso, abierto, no limitado. Esto lo conduce a caracterizarlo como una obra “posutópica y porvenirista”. María Soledad Boero y Alicia Vaggione se ocupan del sitio digital *Pandemic Dreams Archive*, creado por Erik Felinto, Fabi Borges, Rafael Frazão, Livia Diniz y Tiago Pimentel, que recuperaba, en tiempos de COVID-19, múltiples potencias del sueño expresadas en pequeñas narraciones producidas en múltiples lenguas. Las autoras proponen explorar la capacidad del arte para diagramar respuestas provisorias en tiempos de incertidumbre y la potencia de imaginar/soñar como territorio de experiencias sensibles que interrogan sobre lo humano.

La traducción del Prefacio del libro *Geological Filmmaking* de Sasha Litvintseva, realizada por Malena Nijensohn, acerca al lectorx la experiencia de filmación en desierto de Judea de la cineasta, en donde se intersectan varios procesos humanos y no humanos, que toman como centro de reflexión la materialidad de los equipos de cámara, junto con metales, plásticos y químicos. El texto indaga, desde una perspectiva crítica, sobre tecnología, estética, ecología política y postantropocentrismo.

El número también incluye una entrevista a un referente de la academia argentina que desde hace varios años trabaja sobre/con prácticas artísticas que cuestionan las formas en las que la cultura piensa los límites entre lo humano y lo no humano. Gabriel Giorgi, en diálogo con Agustina Wetzel y Andrea Torrano, hace un recorrido por sus investigaciones, en los que encuentra una indagación por los mecanismos de *otrificación* (raciales, sexuales, géneros, sociales) de las sociedades –atravesados en la actualidad por el odio como afecto político– y la construcción de lo menos-que-humano, de lo no-humano. Para Giorgi, el arte no solo piensa sino que trabaja –en términos afirmativos– otros modos de relación, otras posibilidades de racionalidades heterogéneas. Sus investigaciones actuales, exploran la escucha en tanto sentido que permite reorganizar nuestro *sensorium* y propiciar nuevos anudamientos entre lo humano y lo no humano.

*Principios de noviembre de 2024, Andrea Torrano*

# ARTÍCULOS





# MÁS ALLÁ DE LA FRIALDAD. HACER-CON IMAGINARIOS MINERALES

Beyond Coldness. Making-with mineral imaginaries

*Guadalupe Lucero*<sup>1</sup>

## Resumen

Este artículo se propone analizar la producción de lógicas imaginarias no humanas en el marco del materialismo posthumano. Imaginar siempre implica un ejercicio de naturaleza intrínsecamente estética, que compromete nuestros sentidos, transformando los sentimientos en algo comunicable o narrable. ¿Cómo podemos concebir este ejercicio desde una perspectiva no antropocentrada? A partir de una revisión de las teorías estéticas que analizan los vínculos que establecemos con la producción imaginaria humana y no humana, este trabajo pretende explorar la especificidad de la gestualidad mineral en algunas artistas latinoamericanas.

**Palabras clave:** Mineralidad – Imaginación – Frialdad – Arte mineral

---

<sup>1</sup> Doctora y Profesora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona). Es docente de Estética en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes e Investigadora Adjunta de CONICET.

## Abstract

This article aims to analyze the production of non-human imaginary logics within the framework of posthuman materialism. Imagining always involves an exercise of an intrinsically aesthetic nature, which engages our senses, transforming feelings into something communicable or narratable. How can we conceive of this exercise from a non-anthropocentric perspective? By reviewing aesthetic theories that analyze the connections we establish with both human and non-human imaginary production, this work seeks to explore the specificity of mineral gesturality in the work of some Latin American artists.

**Keywords:** Minerality – Imagination – Coldness – Mineral art

## Introducción

En este artículo nos proponemos pensar la memoria externalizada dentro del marco del materialismo posthumano. Recordar implica siempre un ejercicio imaginario, y por lo tanto estético. Un ejercicio estético pone en juego nuestro sensorio, transformar el sentir en algo comunicable o narrable. ¿Cómo pensar este ejercicio desde el punto de vista no antropocentrado? ¿Puede comunicar, narrar, contar historias, la piedra? Este trabajo pretende explorar los vínculos entre algunos modos de ser de lo mineral y las transformaciones que se producen en nuestro mundo imaginario. Los debates contemporáneos en torno al materialismo posthumano han permitido pensar una deriva novedosa para el pensamiento estético al correr la atención de la perspectiva antropocentrada hacia otras lógicas de existencia que pueden devenir potencias imaginantes. El arte ha sabido explorar las redes simpoiéticas que articulan modos de hacer y ser-con diversos, extendiendo la agencia en general y la potencia imaginaria en particular a existentes no humanos. Una de esas derivas implica el reconocimiento de lógicas de pensamiento e imaginación mineral. Si bien un pensamiento de

lo mineral como elemento fundamental de los dispositivos técnicos interactivos se encuentra presente en los debates en torno a la filosofía de la técnica, consideramos que es necesario enlazar la ya vieja cuestión de la imagen técnica con los modos de ser de piedras, cristales y metales. A través de las obras de Luciana Lamothe, Ximena Garrido-Lecca, Erica Bohm y Paloma Márquez proponemos pensar de otro modo los modos de ser minerales, como formas de existencia que habilitan otras lógicas imaginarias, ancladas en la experimentación con lo mineral.

## 1. Arqueología de la frialdad

Cuando tenía alrededor de cinco años, mi hija me pidió ver el video de un determinado momento de su vida, que ella recordaba. Le respondí que no existía ese video y me miró extrañada, como si algo hubiera fallado: ella tenía un recuerdo del que no había registro externo. Encontrar un recuerdo del que no hay imagen externa podría servir para corroborar la existencia de una facultad interior, escondida en eso que acostumbramos a llamar consciencia, que sostiene los procesos de memoria subjetivos y colectivos. Al fin y al cabo, la afirmación de una prerrogativa humana, que nos distingue claramente de la máquina y que sostiene nuestra identidad. Sin embargo, en ese momento nos asaltó una extraña convicción: para una niña que creció rodeada de dispositivos siempre dispuestos al registro, lo evidente es que los recuerdos se encuentren archivados en soportes externos al cuerpo. Nuestra memoria, registrada en los pliegues de nuestras historias y nuestra composición biológica, viene en auxilio solo suplementaria y fallidamente... cuando los dispositivos fallan.

Una escena mítica sostiene la memoria individual y colectiva pre-moderna: aquella en la que alguien da forma de relato a una experiencia, y así la transmite y la comunica. La comunicabilidad construye el edificio de la cultura moderna, en el que las experiencias se sedimentan como datos de una historia común y narrable. Benjamin (2008) supo explicar con maestría que la destrucción de la narración era índice de la destrucción de la experiencia. Es motivo de debate si Benjamin se refiere

específicamente a la experiencia moderna o a la experiencia en general. Pero en cualquier caso, aquello que entendíamos por experiencia, como contenido cultural comunicable y compartible, como emblema de lo común de una comunidad, ha cambiado totalmente de signo. Los textos de Benjamin señalan una serie de elementos que permiten ejemplificar el mutismo, la imposibilidad de comunicar, que afecta al sujeto de la modernidad tardía: el cine, la ciudad, pero sobre todo la guerra. Una guerra que ya no es entre cuerpos, sino que se encuentra mediada por el accionar de máquinas de matar. La muerte mecanizada, así como la visión mecanizada, operan directamente sobre las lógicas sensibles de los cuerpos, cambiando la matriz sensorial humana. La memoria deja de ser narrada para convertirse en un archivo de apiladas capas inclasificables, aquel en el que germina la semilla de toda fantasía posmoderna.

Sin embargo, el relevo del narrador puede resurgir en una escena no menos mítica que la anterior. Una en la que la repetición de los relatos y las experiencias no corresponde a los cuerpos humanos, sino a los dispositivos que pudieron capitalizar aquella capacidad perdida para los cuerpos y las mentes: la de procesar datos apilados como montañas infinitas de basura. Los medios técnicos no amplían el sensorio humano sino que, por el contrario, lo condicionan. El procesamiento de datos y la posibilidad de establecer relaciones, patrones, tendencias, constituye la trama desde la cual es necesario desarmar el viejo edificio de la representación y el sentido.

## **2. Las cámaras**

Un siglo de reflexiones dedicadas a analizar nuestra relación con los siempre nuevos dispositivos de producción y reproducción imaginaria arrojan como resultado la dificultad para pensar más allá de la lógica sensible humana. Tomemos un ejemplo que no proviene del campo de los nuevos medios, pero que sí incorpora los materiales y los modos de producción industrializada. Cuando el minimalismo expuso sus piezas compuestas de grandes bloques producidos con materiales industriales, tanto dentro de la galería

como fuera de ella, la crítica pudo ver allí una gran escena teatral, aquella en la que los objetos artísticos salían de su gracia aurática para encontrarse cara a cara con el espectador. En la década de 1990 Didi-Huberman continuaba interpretando el gesto minimalista como un gesto profundamente antropomórfico, a pesar de la desemejanza del objeto. En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997) el cubo negro de Tony Smith nos mira en el sentido profundo de una mirada que puede formular preguntas sobre nuestra existencia y su fin. De este modo, las imágenes podían abandonar por completo su forma humana, y no obstante seguir siendo espectáculo para la contemplación o insistencia de la pregunta filosófica por nuestra relación con el tiempo y la muerte.

Sin embargo, las imágenes técnicas –su producción, reproducción, registro y lectura– hicieron su propio camino más allá de los problemas humanos. En una secuencia de *Erkennen und verfolgen* (2003) de Harun Farocki, vemos imágenes que controlan la línea de producción de láminas de acero. La voz en *off* indica que no se trata propiamente de imágenes. No sirven ni para el entretenimiento ni para la formación. Las imágenes no son aquí el medio para producir placer o dolor, y tampoco tienen un fin pedagógico o de archivo. Son mera información leída por las máquinas que permiten su operación a distancia del calor y del ruido. Así como diversas máquinas y robots reemplazan el trabajo manual, la cámara reemplaza el trabajo del ojo humano. Pero en ambos casos, solo en una primera instancia podemos pensar en términos de imitación. El robot imita la mano “pero pronto se le pasa”, nos dice el film. Es decir, pronto desaparece la aparente continuidad entre el sensorio humano y el no humano, para abrazar una lógica propia, que no imita y tampoco prolonga o expande la lógica humana. Farocki analiza imaginaria y teóricamente en sus films el uso y función de las imágenes que él llama “operativas”, aquellas que no están destinadas a la representación o interpretación visual, sino más bien a una legibilidad no humana destinada a desencadenar operaciones operadas por máquinas. Estos ojos no humanos descifran imágenes invisibles, como afirma Trevor Paglen, cuya apariencia visible es sólo un pequeño momento de su existencia, por otra parte infinita, como si se depositaran en el suelo seco y petrificante de un estrato geológico. La imagen

abandona el antropomorfismo desde la perspectiva de su producción y también de su destino. Invirtiendo el sentido de la fórmula que Didi-Huberman (1997) pensara para las obras de arte del minimalismo, estas imágenes nos miran bajo la forma insensible de la cámara.

Ahora bien ¿qué quiere decir que nos miran? La cámara presupone la mirada fría, que observa desde un punto de vista externo escenas cualesquiera, sin sentir placer ni dolor. Se trata de aquella experiencia de la mirada que Adorno reconoció como condición necesaria para el funcionamiento de la lógica concentracionaria (Adorno, 1992). El espectador frío es aquel que puede observar como obra de arte el horror porque no empatiza con la víctima. (Schwarzböck, 2017). Se produce entonces una identificación que puede resultar sorprendente. El espectador frío, en situación de observar una escena cruel o escuchar el relato de una matanza, no sufre como el espectador catártico. Por el contrario, su frialdad le permite mantener distancia y calcular, en el momento en el que escucha u observa, el mejor ajuste de la imagen o el relato. Si seguimos la hipótesis de Schwarzböck y lo que caracteriza a la frialdad burguesa es la identificación con la posición del narrador antes que con el contenido de lo narrado, entendemos que lo esencial de la escena mítica del narrador no es la transmisión de experiencias, sino la forma estética de la narración. Esto es lo que parece indicar el ensayo de Úrsula Le Guin sobre “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. Allí Le Guin subraya que en la escena de los hombres que vuelven de la matanza y cuentan su historia, lo que vale no es la matanza sino la historia. Le Guin se pregunta si esa escena podría ser ocupada por otras historias. ¿Qué pasa si en lugar del Héroe ordenando el relato multiplicamos las bolsas y los sacos, con miles de semillas y piedritas dispuestas a contagiar su particular gestualidad? En la estructura formal de la historia narrada como historia heroica, la identificación se produce con el narrador heroico, que por otra parte es el victimario. El Héroe se encuentra incómodo dentro de la bolsa, porque reclama una jerarquía de pedestal. Pero aquí vale la pena detenerse un poco más, porque el problema es ante todo formal, y por lo tanto no se trata simplemente de cambiar el contenido de la narración. Le Guin anima a que otras historias se cuenten, porque, como afirma

Haraway, importa las historias con las que contamos historias (2016). Pero es necesario dar un paso más. También importa el dispositivo mediante el cual se cuentan las historias. El narrador, como punto central en torno al cual la escucha es unidireccional, produce una identificación con la posición separada de quien puede contar, y dispone formalmente la máquina que podría ser operada por una cámara. Un matiz modifica el tratamiento que la cámara que registra y la pantalla que exhibe dan a las imágenes y las historias. Cámaras y pantallas no sienten placer ni dolor ante lo que observan: han aislado para sí la frialdad. Es necesario entonces, reconstruir la pre-historia, la arqueología de esta frialdad.

### 3. El paisaje

Sin necesidad de cavar profundo, sobre el mismo estrato de la frialdad burguesa adorniana, encontramos que Benjamin caracterizó de manera semejante la estetización fascista de la guerra. El fascismo es estetización de la política porque puede observar la máxima contienda política, la guerra, como si fuera una obra de arte. La destrucción que se observa desde afuera no es un efecto de los nuevos medios de la reproducción técnica sino del régimen del arte que Benjamin considera útil para el fascismo: aquel que depende de la experiencia aurática para fundamentar el goce estético. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin explica el concepto de aura en dos pasos. En primer lugar, el aura se expone a propósito de objetos históricos y se vincula con el concepto de autenticidad. Si bien éste tiene una dimensión material, vinculada con la estructura física de la cosa, lo que interesa es su dimensión histórica, su pertenencia, en palabras de Benjamin, a la tradición. Tradición puede ser un término confuso, permítasenos quedarnos con el más transparente de dimensión histórica. Aplicado a la obra de arte, este argumento afirma que en la época de su reproductibilidad técnica la obra atraviesa un proceso de triturado de su aura, es decir de pérdida de conexión histórica, de pérdida de pertenencia a un presente tramado entre un pasado y un futuro. El nudo espacio-temporal –el aquí y ahora– que la obra encarna, ya no puede contar las condiciones de posibilidad de su presente.



Sin embargo, en el párrafo III, Benjamin necesita agregar un segundo paso: nos dice que conviene analizar el concepto de aura –que antes fue analizado para el caso de los objetos históricos– en el caso de los objetos naturales:

Descansar en una tarde de verano y seguir con la vista una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que descansa, a eso llamamos respirar el aura de las montañas o de esta rama (94).

La manifestación irrepetible de una lejanía, asociada a un modo de ser descansado en el ejemplo del paisaje, facilita la comprensión de por qué la situación histórico-social de la década del 30 del siglo XX condiciona la caída del aura: la fugacidad y repetibilidad de un deseo de acercarse a las cosas es la contraparte de una perdurabilidad e irrepetibilidad. Pero en el caso del paisaje, es decir del aura aplicada a los objetos naturales, la modernidad no trae aparejada la desconexión respecto de las tramas históricas que lo atraviesan, sino que lo inventa como elemento desconectado. La modernidad explica la invención del paisaje, no su caída. La explica anacrónicamente: el paisaje no es auténtico cuando pertenece a la historia. La lejanía implicada en lo aurático se comprende mejor en el ejemplo del paisaje. La lejanía es lo que se opone a la cercanía, aquella que las masas desean. Esa lejanía, para el que descansa y ocupa con tranquilidad y desinterés el lugar de un espectador, es la distancia estética. Alguien puede estar en el bosque, o en medio de las montañas, pero ese ambiente no es sino paisaje cuando está dado para la contemplación y no para el trabajo, de ahí la idea de “descanso”. Los paisajes de Caspar Friedrich podrían responder a esta caracterización. A menudo tienen figuras humanas, pero que se encuentran de espaldas, repitiendo dentro del cuadro el gesto del espectador.

Y aquí podemos cavar un poco más profundo para encontrar otro estrato del elemento de la frialdad. El territorio puede ser reconstruido como paisaje solo cuando pierde las tramas

simpoiéticas que lo historizan. Esto es posible una vez que quienes lo habitaban, coevolucionando con él, han sido desplazados. El territorio como objeto de explotación bajo la categoría de recurso es la contracara del paisaje auratizado: solo excluido de la trama que teje las relaciones vitales de una comunidad multiespecífica, puede devenir a la vez recurso y espectáculo. La experiencia estética que observa formalmente la representación sin involucrarse corporalmente ni idealmente con ella (aquello que Kant distingue como propio del placer en lo bello a diferencia del placer en el agrado y en lo bueno), allana el camino para fundamentar un sentido común que encuentra su principio en la posibilidad de empatizar con la experiencia de la transmisión estética. Este sentido común se fundamenta en una empatía con el relato, con la forma estética, y su potencia comunicante. La estética kantiana describe a su modo lo que ya acontece respecto de la relación que establece la modernidad colonial con el territorio. El globo terráqueo, tomado en la palma de la mano de un emperador o emperatriz y observado desde un punto de vista extraterrestre como pura superficie de inscripción y lectura, anticipa esa mirada inhumana característica de la cámara. Si las pilas de datos que se acumulan como estratos pueden decirnos algo nuevo, es porque la legibilidad material que exigen implica una lógica que va contra la forma misma de la separación, sino que va más bien hacia la agregación. Cuando pensamos en la teoría del paisaje pensamos en una naturaleza separada de toda vivencia o experiencia concreta, una naturaleza puramente contemplada. Las cámaras que nos miran, nos registran, han convertido al mundo, y especialmente al mundo humano, en una gran superficie de observación y recurso. Hemos devenido el paisaje de estos ojos.

Pero algo ha cambiado. La imaginación moderna, aquella que pudo cartografiar el mundo como superficie vacía destinada a la conquista y saqueo de los recursos, humanos y naturales, operaba aún su función sintética bajo lógicas narrativas. Los ojos de quien mira el paisaje se sustraen de él, pero para incorporarlo en la trama objetiva de lo que es para los hombres. Las cámaras, por su parte, cumplen su función creando una aparente automatización y reproducción de su propia existencia, sin reflexión alguna.

A través de la externalización de la producción imaginaria, la posibilidad de imaginar, recordar, rememorar, fantasear, todas facultades asociadas a la conciencia humana, encuentran en los algoritmos (y su isomorfismo) su modo actual de existir más allá de su domicilio humano. De este modo, los dispositivos no son meramente suplementos de nuestro cuerpo como productor de imágenes, sino también de nuestras facultades cognoscitivas. Los dispositivos han conquistado así el aspecto productivo de la imaginación. Existe un cambio cualitativo en la relación que establecemos con esas imágenes técnicas a partir de la homogeneización digital de los dispositivos. Esta homogeneización afectaría no solo al funcionamiento de los dispositivos sino también a la configuración del sensorio receptor: si nuestra sensibilidad cambia, se moldea, cuando entra en relación con los dispositivos, entonces, su homogeneización digital conlleva una homogeneización de las lógicas perceptivas.

#### **4. Rocas y metales**

Deleuze termina su monografía sobre Foucault con un comentario al problema de la muerte del hombre en *Las palabras y las cosas*. Dice que de lo que se trata es de la desaparición de la forma-hombre, y consecuentemente, de un nuevo anudamiento entre lo así llamado “humano” y otras formas. No se trata de que mueran los hombres ni tampoco que el concepto de hombre ya no sea central, sino que lo que debe morir es la forma-hombre en el hombre y en todo lo demás, y la forma-hombre es una composición específica de fuerzas. La forma se disuelve o cambia en tanto que esas fuerzas entren en otras relaciones, se anuden con otras fuerzas. Deleuze anuncia que una nueva composición implicaría –y esto es lo que nos interesa– cargarse de rocas, de lo inorgánico, también de animales. Quedémonos aquí con las rocas. ¿Qué significa que una nueva forma deba cargarse de rocas? Deleuze también habla de la revancha del silicio contra el carbono, es decir, de lo inorgánico contra lo orgánico. ¿Qué tipo de composición aportan las piedras, con su matiz metálico, cristalino, terroso, a las fuerzas que destruirán la forma-hombre en el hombre? ¿cómo pensar el

descentramiento de lo humano a partir de las piedras? ¿Qué geoestética podría contar una historia semejante?

En el capítulo dedicado a la vida del metal incluido en su ya clásico libro *Vibrant Matter* (2010), Jane Bennett señala que la concepción de la piedra y los metales deudora de la caracterización de la materia como inerte impide pensar su particular agencia. En la literatura clásica los metales parecen replicar el carácter pasivo e inerte de la materia en general. El ejemplo de Barad, las cadenas que sujetan a Prometeo contra la montaña en *Prometeo encadenado*, subrayan su indiferencia respecto de la fuerza del titán. Releyendo aquellos pasajes de *Mil mesetas* que Deleuze y Guattari dedican a la vida inorgánica, Bennett reconstruye los argumentos que llevan a los franceses a afirmar que el metal es un caso privilegiado de vitalidad. Para comprender el sentido de esta vitalidad metálica es necesario explicitar qué tipo de modelo conceptual de vida se rechaza. La vitalidad del metal está asociada al proceso metalúrgico, es decir, al metal en su variabilidad, en su aleación y transformación. Citemos el pasaje que explica esta cuestión para observar allí la constelación conceptual con la que se discute:

¿Por qué el *filum maquinico*, el flujo de materia, sería esencialmente metálico o metalúrgico? [...] En la metalurgia... las operaciones no cesan de estar a caballo de los umbrales, de modo que una materialidad energética desborda la materia preparada, y una deformación o transformación cualitativa desbordante la forma. [...] En resumen, el metal y la metalurgia ponen de manifiesto una vida específica de la materia, un estado vital de la materia como tal, un vitalismo material que sin duda existe por todas partes, pero de ordinario oculto o recubierto, transformado en irreconocible, disociado por el modelo hilemórfico (Deleuze y Guattari, 2002: 411-412).

Vemos aquí una primera discusión. Apunta por un lado a la vocación taxonómica de ciertas teorías biológicas, donde los filos, como divisiones de los reinos, ordenan las existencias vivas.

Forzando un sentido actualmente en desuso de los reinos (aquel que agrupaba lo existente en el reino mineral, animal y vegetal), lo metálico parece ser un *filum* del reino mineral que sin embargo ocupa el lugar de la materia en general. Esta hibridación entre filo biológico y materia es consecuencia de la crítica al pensamiento hilemórfico que insiste en la diferenciación entre forma y materia para comprender los procesos de transformación. Con el foco puesto en el umbral antes que en la forma final, el ejemplo de la metalurgia resulta elocuente para comprender cómo incluso en lo más duro se encuentra implicada una infinita variabilidad.

La metalurgia es la conciencia o el pensamiento de la materia-flujo, y el metal el correlato de esa conciencia. Como lo expresa el panmetalismo, existe coextensividad del metal a toda la materia, y de toda la materia a la metalurgia. Hasta las aguas, las hierbas y las maderas, los animales, están poblados de sales o de elementos minerales. No todo es metal, pero hay metal por todas partes. El metal es el conductor de toda la materia. El *filum* maquinico es metalúrgico o al menos tiene una cabeza metálica, su cabeza buscadora itinerante. Y el pensamiento no hace tanto con la piedra como con el metal: la metalurgia es la ciencia menor en persona, la ciencia “difusa” o la fenomenología de la materia. La prodigiosa idea de una *Vida no orgánica* –la misma que Worringer convertía en bárbara por excelencia– es la invención, la intuición de la metalurgia (411).

Esta vida no-orgánica cuya fluidez fundamenta su rol conductor, contagiador, abre una lógica para el pensamiento que no le adjudica el privilegio motor ni formante.

Las obras de Luciana Lamothe y de Ximena Garrido-Lecca pueden acercarnos a esta vitalidad metálica a partir de los procesos de inversión aplicados sobre los metales industriales. En la serie de obras que Luciana Lamothe realizó entre 2018 y 2022 operando metales producidos para elementos industriales como tubos de

andamio, picaportes, etc., desintegrando la forma pulida y lisa y abriendo por los bordes del metal sus potencias táctiles, cromáticas, cristalinas. En “Brutal Ambivalence” (2019) o “Mutation” (2018) el metal muta y se acerca a través de estos procedimientos violentos de transformación matérica a su forma rocosa y múltiple. En su forma industrializada, el hierro presenta características de homogeneidad, dureza, solidez. Las obras de Lamothe muestran a través de la desnaturalización de la forma industrializada, las formas complejas y maleables del metal. Del mismo modo, Ximena Garrido-Lecca explora la inversión del tratamiento industrial de los metales en el caso del cobre. En su obra “Estados Nativos” (2017) imagina una recomposición del metal minado en la roca a partir de la fundición del cobre presente en un rollo de cable. También aquí la forma homogénea, dispuesta para el uso industrial, se moviliza formalmente hacia sus posibilidades cristalinas. El título de esta obra nos invita a imaginar no el estado “natural” del metal, como si fuera posible pensar políticamente un estado de naturaleza para estas materias, sino un estado “nativo” es decir, una transvaloración de la oposición naturaleza –cultura implícita en el estado de naturaleza como contracara del estado civil. El vínculo que se reconstruye con la materia no es el de un regreso al origen natural, sino una comunidad simpoiética que deja de lado el factor humano como índice de excepcionalidad. Lo nativo habilita una trama mnémica que interrumpe la historia siempre demasiado humana de la narración. Los materiales no valen como vestigios, documentos, o huellas de su pertenencia a un gran relato, sino que enredan su historia material con la historia comunitaria. Las cualidades que las artistas revelan a través de su intervención habilitan otros registros respecto del complejo cohabitar entre existencias humanas y no humanas. El metal petrificado o estallado narra sin relato, a través de la intrincada trama formal de sus reacciones físico-químicas.

Para ejemplificar esta narración sin relato, esta memoria sin conciencia ni lenguaje, resulta elocuente observar los fenómenos de cristalización. En el hermoso ensayo dedicado a las piedras de Roger Caillois encontramos una descripción de las estructuras cristalinas de la pirita. Caillois se pregunta, en la descripción de la formación que lo ocupa, cómo es posible que las estructuras geométricas se atraviesen unas a otras como si fueran un dibujo, una abstracción

sin materia en la que los cuerpos se interpenetran unos a otros, ocupando todos el mismo lugar a la vez:

Podría creerse que quedaron inmobilizados cuando, con toda la facilidad del mundo, pasaban uno a través del otro, como los fantasmas que atraviesan murallas. Los cubos, los dodecaedros tienen una inexplicable parte común que es difícil considerar como resultado de una fusión: la estructura regular de estos sólidos permanece legible por completo (Caillois, 2016: 69).

El encastrado cristalizado de los cuerpos geométricos, encarna sincréticamente su morfogénesis necesariamente diacrónica. Postulan la pregunta por cómo es posible que la materia y la forma registren al mismo tiempo el colapso mutuo y el perfecto entendimiento material y formal. La cristalización de las piedras opera como el trabajo del pintor. Registra la catástrofe que hace caer conjuntamente las materias y las formas, reuniéndolas en un modo de ser común, materio-semiótico. ¿No es este acaso el sentido que Deleuze quiere dar al concepto de sensación a propósito de su operatividad pictórica? ¿Podemos utilizar el concepto de sensación para explicar operaciones líricas?

## 5. Pintar lo geológico

En su libro dedicado a Francis Bacon, Deleuze traza un particular vínculo entre Bacon y Cézanne. Se trata de abordar la cuestión de la sensación, y esa sensación debe poder deslindarse radicalmente de su función gnoseológica, es decir, de su capacidad de representación. Sensación no son los datos tal como la grilla de nuestras facultades trascendentales permiten registrar, y tampoco es la fantasía de una imaginación que tomaría las intuiciones sensibles como banco de imágenes para dar rienda suelta a su potencia sintética. Esa sensación, tal como Deleuze la desprende de

los diálogos entre Gasquet y Cézanne, es lo que registra una catástrofe, específicamente la catástrofe implícita en el acto de pintar, que no es sino el registro de un derrumbe. Siguiendo la lectura deleuziana, Bacon también se refiere a esta catástrofe como registrar el hecho, y registrar señala el gesto contrario a la representación. Representar es siempre mediar, congeniar facultades, contar una historia, hacer del dato un capítulo de una narración. Si la sensación como registro del hecho corre en sentido contrario de la representación, es porque su potencia no radica en la síntesis y por lo tanto en la adecuación formal. Por el contrario, la sensación es maestra de deformaciones, atraviesa una transformación de la forma que desarma la síntesis que los cuerpos son.

De acuerdo con la lectura deleuziana de Cézanne, esa sensación no representativa se alcanza a través del proceso implicado en el pintar. Podemos pensar un primer momento, pre-pictórico, en el que el pintor debe descubrir las bases geológicas del paisaje, debe hundirse en el comienzo del mundo. Ese momento en el que las bases parecen erigirse como bloques, la terraformación geométrica, se derrumba en el momento en el que el cuerpo del pintor se pierde en el paisaje, es uno con él. Para salir de ese terremoto, el ojo del pintor nace, por decirlo de algún modo, retirándose del paisaje. Es solo allí que acontece el acto de pintar, la síntesis temporal que hace surgir una presencia como hecho pictórico. La intuición fundamental de que la pintura es una síntesis temporal, no encuentra su origen geológico en el motivo de la montaña, sino en aquello que el cubismo supo mostrar con claridad. A saber, la pintura procede como las piedras y los cristales, antes que como los seres vivos. Acumula capas, muestra la totalidad de sus caras en una sola presencia. El tiempo se reduce a su carácter instantáneo. Gran admirador de Picasso, Bacon también logra traducir el problema geológico a un problema que no tiene nada que ver con la lógica del motivo, sino con una manera específica de transformación y deformación de los cuerpos. La naturaleza del paisaje deviene artefactualidad en los cuerpos, el registro de ese hecho no es sino la materialización de las posibilidades facetadas de un movimiento, pero anulando su relación con el pasado y el futuro. Los cuerpos se torsionan y se estiran, porque acumulan



movimientos desajustados de la línea temporal. Si Bacon necesita pensar la relación entre cerebro y sistema nervioso para dar cuenta de su trabajo como pintor, es porque el hundimiento en las capas geológicas cezannianas puede pensarse en términos de una trama común que anuda la mente y la tierra. El cerebro se parece más al ojo inhumano de una cámara que al espontáneo mundo de una consciencia sintentizadora y creadora. La inhumanidad no es sino la imposibilidad de incluir lo registrado en una narración.

Si consideramos con Deleuze que el arte toma el camino del medio, ni cerebral ni sensacional, entonces es posible revisar el gesto geológico como un modo de producir otras lógicas imaginantes, que pueden hacer-con los cuerpos biológicos, técnicos o líticos sin plegarse a la prerrogativa imaginaria de una sola de estas dimensiones.

## **6. Ambientes minerales**

En estrecha relación con las experiencias minimalistas norteamericanas, Robert Smithson comienza a pensar nuevamente el problema del arte en términos de una relación particular con la tierra y su potencia geológica. Se trata de una concepción del cuerpo donde los atributos mentales no solamente se equiparan a la base geológico-geométrica de la Tierra (la intuición cezanniana), ni al carácter específicamente cristalino de la síntesis temporal cubista, sino especialmente al modo de ser del sedimento: la acumulación por agregación, el modo de ser del basurero, de la chatarra, pero también del polvo en general. Polemizando directamente con la hipótesis de Marshall McLuhan que otorga a los medios un sentido netamente comunicacional, Smithson propone pensar el carácter material de las raíces biológicas y geológicas de los medios. Permite insertar la existencia humana y no humana en la misma trama económico-política, ya que es necesario pensar conjuntamente la relación que establecemos con las tecnologías, el modo como las modelamos y nos modelan, así como la movilización de energía y materia implícita en esas nuevas configuraciones mediales. No se trata de pensar la expansión del sensorio humano, sino por el contrario, una suerte de contracción producida en la hibridación con

los modos de ser de lo inorgánico. La conexión mente-tierra no antropomorfiza lo mineral, ya sea desde el punto de vista de la forma como de los fines, sino que incorpora su lógica de existencia, reconstruye las preguntas y las metáforas que utilizamos para pensar el funcionamiento de la consciencia en los términos de sedimentación, cristalización, agregación, rotura y desintegración. El cambio en el acento problemático permite reformular la posibilidad de explicar la continuidad entre lo orgánico y lo inorgánico. El ojo de Smithson no es ya el ojo cezanniano que se retira del paisaje para poder finalmente ver, sino que se pliega en la corteza para ver el tiempo como una infinidad de superficies. Como intuía Caillois, a las cavernas de lo mineral “se entra agachándose, arrastrándose, empequeñeciendo. Solo quien sabe volverse microscópico encuentra asilo o puede circular por ellas” (Caillois, 2011: 87).

Al analizar la relación entre nuevos medios y experiencia estética, Parikka considera que es necesario construir una nueva estética que atienda no solo a las relaciones entre sensorio humano y tecnologías mediales, sino también a la relación entre tecnologías mediales y sustrato material, incluyendo aquí los modos de extracción, procesamiento, uso de energía y descarte de esas tecnologías. En *Una geología de los medios* aplica este particular sismo al caso de la materialidad de los medios: su materialismo no es aquel que se cristaliza en los dispositivos o en las máquinas, sino en esa otra materialidad espacio-temporal de la cultura medial que podría pensarse cercana a una cosmología. Una que se ocupe de la tierra, la luz, la atmósfera como medios. Una geología de los medios debería estudiar las capas, estratos e interconexiones que los hacen posibles. Y para ello quizás valga la pena detenerse en los modos de ser de las materialidades que los componen. Preguntarnos por la imaginación o por la memoria de las piedras implica, entonces preguntarnos por el modo de imaginación y memoria de lo inorgánico. Un carácter impasible y sin embargo registral es lo que nuestra tradición antropocentrada ha adjudicado a la piedra y la roca como reverso de lo humano. La dureza de la roca es imposible para cualquier tejido orgánico, y en ella radica su durabilidad. Su temporalidad excede y pone en cuestión la finitud humana, abismándola en una lógica geológica del tiempo inconmensurable

respecto del tiempo histórico de la cultura. Se trata sin embargo de un existente absolutamente familiar, no remite a un afuera ni a un otro mundo: la roca es nuestro propio suelo. El estrato lítico registra materialmente un pasado devenido paisaje. Parikka nos obliga a revisar aquellos escritos de Robert Smithson de los años sesenta y setenta para comprender los fundamentos de las geonarrativas contemporáneas.

Su dureza, su resistencia, no implica una falta de forma, sino una relación distinta con los procesos de información. Las memorias minerales cristalinas desde siempre han sido guardianas de una memoria que nunca fue humana y que sin embargo cumplía la misma función de registro y de memoria que esas memorias que hoy asociamos al mundo digital. Lejos de la piedra sin mundo heideggeriana, las geonarrativas rocosas habilitan formas específicas de configuración. Los hábitos cristalinos resultan en este sentido elocuentes. El recuerdo material de su historia se encuentra sincrónicamente en su estructura. Narrativa no teleológica e inorgánica que comprime en una sola imagen encarnada en un cuerpo toda su historia.

## **7. Seguir el gesto mineral**

El arte resiste, quizás, no cuando denuncia una falsa apariencia, sino cuando se la toma en serio, como ha hecho desde siempre. Un arte con piedras y cristales podría abrir la posibilidad de una lógica de existencia diversa, desde el momento en que intenta seguir de cerca, sin tomar rápidamente la autovía simbólica, los formantes de una imaginación que no requiere de una conciencia para existir, sino únicamente de una materia gestual. Como indicamos a propósito de las obras de Lamothe y Garrido-Lecca, esta posibilidad habilita otras lógicas narrativas que toman como punto de partida la modulación material de los metales que registran en sus cualidades las operaciones que los afectan, es decir, su historia. Si bien la obra de Smithson anticipa una perspectiva geológica en la producción artística, quisiera subrayar en qué sentido la producción artística latinoamericana introduce en ella un pliegue específico. La relación que establecemos con los restos de la

producción capitalista (aquellos que Smithson evoca en la forma de la agregación estratificada) se encuentra sedimentada junto con la historia del saqueo colonial, especialmente, el saqueo de minerales y su consecuente recodificación y eventual destrucción de lazos simpoiéticos. La memoria de ese saqueo no se guarda únicamente en los relatos humanos, sino especialmente en los registros del paisaje. En este sentido las artistas latinoamericanas que aquí presentamos no solo utilizan minerales en sus obras como un material entre otros. Incorporan el registro poiético sobre el material y también la gestualidad que se desprende de las existencias minerales. Este registro gestual, como aprendizaje de un modo de hacer conjunto, puede encontrarse en las obras de Paloma Márquez y Erica Bohm.

En su residencia artística en la Antártida (2015) Erica Bohm tuvo como motor la búsqueda de un tipo de cristalización de agua salada que fue registrada en una fotografía de los viajes de exploración de principios de siglo. Siguiendo la posibilidad e imposibilidad de reconstruir ese dato, el trabajo en la Antártida nutre los problemas abiertos por el proyecto de “El cristal perfecto” (2010-2025), y resulta en una serie de intentos en los que se fotografían distintos momentos del proceso de cristalización y que incluyen el trabajo colaborativo con científicas de la Base Esperanza, donde fotografió cristales sintetizados de cloruro de sodio vistos a través del microscopio. En 2021 se realizó en el Centro Cultural Kirchner de la ciudad de Buenos Aires la muestra “Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia”. En el marco de esa muestra Erica Bohm presentó una serie de cristales de sulfato de cobre sintetizados que también pertenecen a la serie de “El cristal perfecto”, y que fueron generados por la artista a través de la investigación en torno a los modos de existencia cristalina. La recreación de las condiciones necesarias para la cristalización es menos un gesto demiúrgico que aquel de un trabajo de crianza, de acompañamiento en la creación formal y estructural que las sustancias generan como expresión más propia de la materia. La sintetización de cristales nos recuerda que la creación de formas y estructuras no es en absoluto una prerrogativa de lo viviente, sino que también los cristales crecen, contagian forma y se reproducen. El cristal se reproduce por contagio estructurante, no teleológico en

el sentido de que no aspira a alcanzar una forma acabada sino que procede a través de un crecimiento ilimitado.

Otro ejemplo que permite pensar el hacer-con piedras, es el trabajo de Paloma Márquez, especialmente en aquellas obras en las que incorpora la piedra como partenaire sonoro y coreográfico. Tanto en "Ser-con el río seco" (2020) como en "Colaboración ósea" (2019) la artista convoca la piedra como modeladora de gestos y activadora de acciones dentro de la obra. En "Ser-con el río seco" observamos las piedras que son movidas en círculo, arrastrando sedimento y marcando la superficie. Las manos de la artista se acoplan al gesto de la piedra, imitan la corriente del río sin copiar lo que el río hace, sino dejando que las piedras modelen el movimiento. La roca no es puro soporte ni pura medialidad, sino forma activa que se moldea junto-con la artista. Por otro lado, la interferencia de los minerales en la producción sonora que propone "Colaboración ósea" habilita otros modos de hacer conjuntamente donde la piedra hace resonar las frecuencias que componen también apilándose y agregándose los ritmos y sonidos de la obra. La obra de Márquez permite reformular aquello que Manuel de Landa ha subrayado respecto de la teoría deleuziana del diagrama (2000). No es necesario la postulación de una inteligencia, mente o consciencia que trasciende lo material para comprender operaciones de selección y génesis morfológica. El ejemplo del río y las pequeñas piedras, que al entrar en relación con el agua son arrastradas más o menos lejos de acuerdo con su forma y tamaño, permite explicar lógicas agenciales que no sólo exceden la dimensión humana y biológica, sino que al mismo tiempo enriquecen las formas en las que pensamos las operaciones realizadas por las máquinas técnicas. La resolución de problemas, y podemos agregar aquí, el procesamiento de datos en vistas a la resolución de un problema, no se reduce al tipo de capacidades que podemos encontrar en las inteligencias humanas o artificiales. Es posible pensar lógicas morfogenéticas que actúan a través de una inteligencia material (Tripaldi, 2023), cuyo programa es su configuración material.

El cristal y la piedra se oponen a la configuración de lo orgánico porque incorporan una temporalidad incalculable, excesiva respecto de la descomposición orgánica, y también

extremadamente lenta y pasiva. En los procesos de cristalización la materia adquiere una memoria no humana que se asienta en el hecho de que el cristal tiene una estructura que solidifica su propia génesis, plasmada en la topología de sus planos. Este relato sincrónico no es el equivalente lítico de la historia humana o de lo viviente. La temporalidad inhumana de la piedra vuelve inútil toda teleología. Lo que hay en su contingencia radical se graba materialmente, pero es una historia ajena a todo fin. Esta carga histórica de la materia no solo compete a la mineralidad, a la piedra o al cristal, sino a lo que en general llamamos objetos. Objetos cuya relación con los humanos es ínfima, si pensamos en la durabilidad del uso y el desecho, pero que constituyen las capas geológicas del futuro, fósiles prematuros que encierran una temporalidad micrónica y monstruosa. Un mundo que deviene ruina velozmente y por lo tanto reclama un tratamiento arqueológico y geológico.

Nos hemos acostumbrado a pensar nuestro mundo posindustrial, posmoderno, posestético, como un mundo de imágenes. Todo ha devenido imagen y la estética moderna, aquella que tomó al arte como objeto, se desdibuja en una pluralidad de disciplinas dedicadas al más amplio universo imaginario. Sin embargo, así como el discurso sobre el arte se desborda en las imágenes, necesariamente también lo hace sobre sus materialidades. La materialidad de lo que queda se mezcla con la imagen formando un estrato común. Los restos inmundos esconden quizás una promesa inhumana, una nueva joyería que construya las piedras de las que se cargará la forma humana deshecha.

## **Bibliografía**

Adorno, T. W. (1992): *Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (2008): *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Santiago, Metales Pesados.

Benjamin, W. (2010): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y política*, trad. Julián Fava y Tomás Bartoletti, Buenos Aires, Las cuarenta.

Bennett, J. (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.

Caillois, R. (2011): *Piedras*, trad. Daniel Gutiérrez Martínez, Madrid, Siruela.

Haraway, D. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London, Duke University Press.

Marchan Fiz, S. (2008): *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Siruela.

De Landa, M. (2000): “Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form”, en *Amerikastudien / American Studies*, vol. 45, n. 1, Chaos/Control: Complexity, 33-4.

Deleuze, G. (2003): *Francis Bacon: the logic of sensation*, trad. Daniel Smith, New York and London, Continuum.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.

Le Guin, U. (2020): “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”, en *Cuadernos materialistas*, n. 5.

Lucero, G. (2020): “Performatividad material y expresividad mineral”, en *Artefilosofía. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP*, Edição especial, Dezembro de 2020, 350-361.

Parikka, J. (2016): *A Geology of Media*, Minnesota, University of Minnesota Press.

Más allá de la frialdad.  
Hacer-con imaginarios minerales

Schwarzböck, S. (2017): *Los monstruos más fríos*, Buenos Aires, Mardulce.

Smithson, R. (1996): *The collected writings*, Jack Flam (ed.), Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.

Tripaldi, L. (2023): *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*, trad. Fernando Venturi, Buenos Aires, Caja Negra.

Obras de Luciana Lamothe pueden ser consultadas aquí:  
<https://lucianalamothe.com/>

Obras de Ximena Garrido-Lecca pueden ser consultadas aquí:  
[https://www.malba.org.ar/prensa\\_estadosnativos/](https://www.malba.org.ar/prensa_estadosnativos/)

Obras de Paloma Márquez pueden ser consultadas aquí:  
<https://www.palomamarquez.com.ar/es/>

Obras de Erica Bohm pueden ser consultadas aquí:  
[http://www.pastogaleria.com.ar/artistas\\_ver.php?i=40](http://www.pastogaleria.com.ar/artistas_ver.php?i=40)





# PAISAJES POSTHUMANOS: REENSAMBLAJES NATURALEZA- CULTURA-TÉCNICA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Posthuman Landscapes: Nature-Culture-Technique  
Reassemblages in Contemporary Art

*Nadia Martin*<sup>1</sup>

## Resumen

Este ensayo recorre un conjunto de procesos creativos contemporáneos provenientes de diversas regiones, en los cuales se puede identificar un reensamblaje de las relaciones entre naturaleza, cultura y técnica. Las obras analizadas son: *Legible city* de Jeffrey Shaw, *Mar Adentro* de Katia Maciel, *The Perfect Beach* de Aram Bartholl, *Milpa Polímera* de Marcela Armas y Arcángelo Costantini, *D/AICuNdAu* de Revital Cohen y Tuur Van Balen, y *Devonian*

---

<sup>1</sup> Investigadora Asistente del CONICET (en ejercicio de una Beca Postdoctoral hasta que las partidas presupuestarias para el alta, paralizadas por el gobierno de Javier Milei, sea hagan efectivas). Doctora en Teoría Comparada de las Artes (CONICET-UNTREF), Magister en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF) y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Se especializa en imaginarios corporales, territoriales y científico-tecnológicos en las prácticas artísticas contemporáneas, con foco en latinoamérica. Sus perspectivas teóricas se enmarcan en los cruces entre feminismos, nuevos materialismos y posthumanismos críticos. Es docente en UNTREF y UBA. Curadora independiente. Fundadora y gestora del proyecto de arte en territorio ENROQUE. Este escrito deriva de investigaciones desarrolladas, en buena medida, en el marco de la Beca ZUKOnnect 2023, auspiciada por la Universidad de Constanza, Alemania. Gracias al ZukunftsKolleg por todo el soporte brindado y el marco de intercambios y aportes mutuos, que enriquecieron mis perspectivas.

Recibido 24-10-2024 – *Estudios Posthumanos*, Año 3, Número 2, (2024), ISSN: 2953-4089, 38-57 – Aceptado 22-11-2024.

*Geometry* de Mateo Amaral. Estas piezas emplean operaciones artefactuales que, sorteando el recurso actualmente muy explorado de la co-creación con entidades vivas y agencias materiales no humanas, exaltan la opacidad o no-transparencia del medio, posicionan toda visión de la naturaleza como ya un dispositivo visualizador, y especulan sobre el perspectivismo no-humano. Desde un enfoque materialista de la estética, y atendiendo a las implicancias éticas que el mismo comporta, propongo a los “paisajes posthumanos” como un término para señalar cómo estas exploraciones creativas desorganizan los modos de percepción del mundo regidos por el género paisajístico. Configurando nuevos regímenes de espacialidad, sensibilidad y relacionalidad entre agentes (humanos y no humanos) y medioambiente, promueven un *sensorium* post-humano que transforma la idea de naturaleza mediante una re-inscripción del lugar de lo humano en ella, organizando así nuevas formas de lo común.

**Palabras clave:** Paisaje – Posthumanismo – Postnaturaleza – Arte contemporáneo

## **Abstract**

This essay examines a set of contemporary creative processes from various regions, in which a reassembly of the relationships between nature, culture, and technique can be identified. The works analyzed are *Legible City* by Jeffrey Shaw, *Mar Adentro* by Katia Maciel, *The Perfect Beach* by Aram Bartholl, *Milpa Polímera* by Marcela Armas and Arcángelo Costantini, *D/AlCuNdAu* by Revital Cohen and Tuur Van Balen, and *Devonian Geometry* by Mateo Amaral. These pieces employ artifactual operations that, while avoiding the currently much-explored resource of co-creation with living entities and non-human material agencies, emphasize the opacity or non-transparency of the medium, position every view of nature as already a visualizing device, and speculate on non-human perspectivism. From a materialist approach to aesthetics, and considering the ethical implications it entails, I propose “posthuman

landscapes” as a term to describe how these creative explorations disrupt the world’s modes of perception governed by the landscape genre. Configuring new regimes of spatiality, sensitivity, and relationality among agents (human and non-human) and the environment, they promote a posthuman sensorium that transforms the concept of nature through a re-inscription of the place of the human within it, thus organizing new forms of the commons.

**Keywords:** Landscape – Posthumanism – Postnature – Contemporary art

### El paisaje como medio

El caminante está de cara al mundo. De pie, con una pierna por delante, afirmada sobre la roca. En el pico de la montaña, luego de la hazaña de la elevación, ha afianzado su postura con la ayuda de su bastón. Mira más allá, admira, el inconmensurable mar de nubes entre los picos de las montañas. Su figura, captada de espalda y sin rasgos que destaquen particularidades, cubre el punto de fuga, de modo que el espectador tiende a identificarse con su posición. En lo alto del cielo y desde una perspectiva aérea, contempla de frente la extensión del entorno. Vos, o yo, o cualquiera de *nosotrxs*, aprendimos con el tiempo a sentirnos *él*: viajeros, caminantes, exploradores de una imagen del mundo, de una naturaleza que nos interpela, llena de misterio. Algo nos hace sospechar que quizá se trate, finalmente, no tanto de qué hay allá afuera, en el espectáculo bello y sublime de la naturaleza, sino de qué hay frente a ella, en este *nosotrxs* que siempre es *él*. Individuos solitarios, debatidos entre la fascinación, la curiosidad y la congoja, ante una potencia extrema que se ofrece como el espejo de un paisaje interior, cuyas aguas emocionales se encuentran agitadas por los vientos del espíritu. *El caminante sobre el mar de nubes* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) es aquel famoso óleo sobre tela fechado en 1818, de Caspar David Friederich. Los 4,8x94,8cm de esta obra maestra del Romanticismo Alemán, alojados en las salas de la Hamburger Kunsthalle, codifican las convenciones que se pueden encontrar, más o menos, en

cualquier pintura de paisaje. Esta vez, se trata de un mar de nubes entre los picos de una cadena montañosa. Pero bien podría tratarse de lluvias torrenciosas, grandes nevadas, fallas majestuosas, lagos hermosos, altas cascadas o vegetaciones frondosas. El caminante podría no estar. En última instancia, él es ese punto del cuadro que –como el *Alef* de Borges– difracta en todas las direcciones y aglutina todas las perspectivas. Un vórtice o pasaje hacia un no-lugar en el cual posicionarnos. Una perspectiva desde la cual mirar desde ninguna parte. Narrador omnisciente, ojo divino,<sup>2</sup> observador objetivo de un mundo objetualizado. Allí, dispuesta delante, afuera, más allá: la naturaleza. Y, entonces, ¿cómo se constituyen los dos lados y las cualidades que los definen? O, aún más: ¿qué línea divisoria (se) traza (en) el medio?

Jens Andermann (2018), ha planteado una lectura crítica respecto del dispositivo de visibilidad que organizó la modernidad estética para la captación de la naturaleza a través del género paisajístico. Según el autor, el paisaje implica “objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador y eliminación del trabajo que media entre ambos” (Andermann, 2018: 426). Esta fórmula sintetiza el modo en el que la imagen paisajística operó descontextualizando el objeto de la mirada y, en consecuencia, procurando una contemplación distante de la naturaleza. *De tal suerte, como sintetiza la Colectiva Materia (2020)*, el paisaje ofrece una visión idealizada de la naturaleza, mediante un doble juego en el que es imaginada como objetiva (siempre fuera del orden cultural, como extensión recorrible, cartografiable y utilizable como recurso a disposición) y objetivada como imagen (una pura visualidad abstracta). Tal consideración de la naturaleza, como algo separado de su materia y convertida en paisaje, constituiría el correlato de un

---

<sup>2</sup> Donna Haraway llamó “ojo de Dios” o “truco divino” (1995: 332) a aquella operatoria mediante la que la ciencia habla con autoridad acerca de todos y de todo desde ninguna ubicación concreta, como si poseyera un lenguaje transparente, palabras que se corresponden directamente con las cosas observables. En sus palabras, se trataría de una “visión desde ninguna parte”, ante la cual contrapropone el proyecto de los “saberes situados”, que asumen el hecho de que “ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas” (1995: 333). Realizo un recorrido por su perspectiva epistemológica en Martin (2021).

punto de vista también idealizado como fuera del mundo, no-corporal: *el de lx agente humanx como ventrílocux de un mundo inerte – en el rol de artista–, o de contempladxr fríx de un espectáculo panorámico –en el rol de espectadorx–*. Mediante esta escisión idealizante del sujeto humano como punto de vista no-situado en el entorno, la imagen paisajística habría ejecutado en el dominio de la sensibilidad estética una separación medular que configuró el orden moderno occidental: la de Naturaleza y Cultura.

Bruno Latour (2012) ha señalado que lejos de ser entidades autoevidentes, la demarcación por oposición mutua entre Naturaleza y Cultura fue establecida desde mediados del siglo XVII y en adelante, mediante un proceso de disociación entre dos modos de conocimiento y representación de lo existente. Específicamente, la visión de la naturaleza como algo objetivo que, en todo caso, lxs científicxs “descubren” (fundada en el establecimiento del método experimental, con la bomba de aire desarrollada por Robert Boyle) se erigió históricamente en un mismo procedimiento de diferenciación respecto de la visión de la cultura como algo construido por lxs humanxs (fundada en la teorización del contrato social desarrollada por Thomas Hobbes). Lxs sucesorxs de Boyle y Hobbes, habrían vaciado a la naturaleza y a la sociedad de todo orden divino y, avanzando sobre una concepción laica del mundo, habrían profundizado la separación y purificación de ambos ámbitos, mediante diversos procedimientos (a saber: la naturalización, la sociologización, la deconstrucción y el olvido del ser) que reforzaron la polaridad Naturaleza-Cultura. De tal manera, se habría configurado un orden epistémico en el que se fijó una separación estable entre áreas de conocimiento que reservó para las ciencias sociales la comprensión de las “excepciones” humanas (lenguaje, convención social, acuerdo político, etc.) y, para las ciencias naturales y exactas, el estudio y la intervención sobre un mundo naturalizado y comprendido como algo preexistente, disponible y descifrado mediante lógicas causales. Así pues, con una Naturaleza representada como “lo dado” mediante el lenguaje de las ciencias naturales, y con una Cultura representada como “lo construido” mediante el lenguaje de las ciencias sociales y las humanidades, se habrían vuelto irrepresentables los fenómenos híbridos, intermedios, que de hecho proliferan durante toda la

modernidad y que deben ser pensados, propone el autor, con la forma de la red, de la traducción, de los ensamblajes naturo-culturales.<sup>3</sup> Variixs autorxs (Haraway, 2019b; Andermann, 2018; Colectiva materia, 2020; Cortés Rocca & Horne, 2021, etc.) han llamado la atención acerca de que tales divisiones han sido la base para la actitud extractivista que permite la destrucción del mundo en términos ecológicos: la del Humano como *autos* soberano del mundo, contemplador distante, escindido de una naturaleza expuesta como fuente de recursos extraíbles para el desarrollo de la cultura y la técnica.

Con una naturaleza que yace ahí, yacimiento de materias primas, fuera y como base del orden cultural, el curioso explorador de nuestro cuadro se descubre, finalmente, ávido explotador. La diferencia no es de cualidad, sino de grado. Como reformula la Colectiva Materia (2016):

El anudamiento conceptual naturaleza-cultura tiene de esta manera una base estética que permite interiorizar y humanizar los fines de la naturaleza (...). No es casual que la representación de la naturaleza como paisaje haya sido una ocupación central para los exploradores que recorrieron desde el siglo XV las nuevas tierras anexadas como colonias a los imperios europeos. Esas tierras se incorporaban bajo los regímenes de la exploración económica y de la construcción imaginaria de un mundo natural, representable como escenario abstracto, abierto a

---

<sup>3</sup> El agujero de la capa de ozono, las epidemias que se extienden por las redes de circulación global, entre ellas la del SARS CoV2-COVID 19, los embriones congelados, el desarrollo de “flora rara” en un basural declarado “reserva ecológica”, las pastillas anticonceptivas, los procedimientos médicos o químicos para el aborto, los cultivos de células y tejidos en los laboratorios, la contaminación de los ríos, entre otras: ¿se trata de fenómenos naturales o culturales/técnicos? Y en la línea de Isabelle Stengers (2019), ¿requieren de la opinión especializada e intervención de científicxs, políticxs, comités de ética o poblaciones afectadas? Estos, entre muchos otros, constituyen fenómenos que muy claramente muestran la dificultad de seguir sosteniendo el ascetismo disciplinar y las representaciones “puristas” de los fenómenos como exclusivamente naturales o sociales.

la expansión civilizatoria (216).

Vale notar que las relaciones entre el paisaje como medio cultural y sus funciones ideológicas como instrumento de poder, han sido ampliamente estudiadas. Un célebre texto de Mitchell (2002 [1994]) señala que el paisaje *naturaliza* algo que es ya un dispositivo visual, un artificio visualizador, como si la visión naturalista de la naturaleza fuera algo transparente, dado de una vez y para siempre. Como género que emerge en el siglo XVII y alcanza su pico en el siglo XIX, el paisaje configura ciertos *modos de ver*. Distribuye agencias, organiza espacios y modula relaciones de poder entre naturaleza y cultura, imponiendo un específico orden cultural. El autor rastrea cómo este género pictórico acompaña y refuerza el proyecto imperialista de occidente: instituyendo una red de códigos culturales que señalan a los objetos naturales como *subject of matter* y que permitirán ver tierras inhóspitas como parte de un mundo natural unificado y disponible para la expansión. Así, siguiendo al autor, un paisaje no solo “es” o “significa”, sino que sobre todo “hace”, actúa como agente, como medio que expresa y articula relaciones específicas entre naturaleza y cultural, y entre lo humano y lo no-humano.

Tomando este punto de partida, y basándome en la fórmula ya citada de que el paisaje implica “objetivación del mundo, espiritualización del sujeto observador y eliminación del trabajo que media entre ambos” (Andermann, 2018: 426), a continuación recorreré una serie de procesos creativos contemporáneos que, según observo, desde experimentaciones artefactuales (y sorteando el recurso insistentemente transitado en los últimos años de apelar a la co-creación con entidades vivas y agencias materiales no-humanas) desorganizan los modos de percepción del mundo regidos por el género paisajístico. Desde una consideración materialista de la estética, que la asume como un vector que atraviesa el mundo dándole forma, organización, estructura, estas obras, con sus operatorias y materialidades particulares, reensamblan las relaciones entre naturaleza, cultura y técnica, en un *continuum* multiagencial no antropocentrado, que denomino *paisajes posthumanos*.



De tal manera, el foco no estará puesto en los dos “lados” implicados en el paisaje (la naturaleza y la cultura, lo dado y lo construido, el mundo objetivo y el subjetivo), dado que al identificarlos como un *continuum*, pierden las cualidades tradicionalmente adjudicadas como propias o específicas. Más bien, el interés estará posado en los procesos de mediación, en los anudamientos que estos paisajes posthumanos o post-paisajes modulan, para exponer a la idea de Naturaleza como artificio en sí mismo. Me interesa señalar, en estos procesos, el modo en que configuran nuevos regímenes de espacialidad, sensibilidad y relacionalidad entre agentes (humanxs y no-humanxs) y medio ambiente, promoviendo un *sensorium* post-humano, que permite repensar la idea de naturaleza y la inscripción del animal humano en ella.

### **La no-transparencia del dispositivo**

*Legible city* es una instalación desarrollada por Jeffrey Shaw entre 1988 y 1991, que consta de una bicicleta fija con la cual realizar un viaje a través de ciudades emblemáticas como Manhattan, Ámsterdam y Karlsruhe, proyectadas en la sala. Un pequeño monitor próximo a la bicicleta, a modo de GPS, exhibe el plano de la ciudad recorrida y la posición de lx espectadorx en ella, de modo que mediante el pedaleo y el direccionamiento del volante, lx mismx pueda orientarse y recorrerla. A medida que la marcha avanza, la arquitectura y los edificios son progresivamente reemplazados por formaciones textuales que plantean algún tipo de conexión literaria o histórica con el lugar mostrado. La vista urbana, así, se convierte en una experiencia de lectura de diversas re combinaciones de textos, según el recorrido adoptado.

De acuerdo a la categorización de obras interactivas aportado por Rockeby (1995), *Legible City* podría ser considerada una “estructura navegable” en la que el cuerpo, en vez de deslizarse a través de *clicks* (como podría suceder en una obra de net.art) o de aportar dirección mediante un *joystick* y *oculus* (como en obras de VR y videogame), entre otras alternativas, utiliza la bicicleta como interfaz mediadora. Así, si bien la pieza no recurre a tecnologías de

Realidad Virtual u otras interfaces digitales, es posible pensarla como una experiencia afín, siempre que se considere un corrimiento crucial: el hecho de que existe en ella una correlación directa entre el esfuerzo físico realizado por lx espectadorx pedaleando y la distancia “virtual” recorrida. De este modo, a diferencia de lo que –según vimos en el apartado anterior– sucede con el paisaje, se experimenta una continuidad entre el mundo tangible y el representado en imagen: el cuerpo de la experiencia sensible es *situado en* la obra, no *ante* ella. Paisajes urbanos devenidos en literarios, representados mediante la imagen digital y proyectados en la sala, resultan experimentados desde una propuesta que recupera el sentido de la corporalidad. Así, toda la interfaz artefactual, la instancia de la mediación, lejos de ocultarse, se exalta, enfatizando por su parte la reversibilidad entre sujeto y objeto de la mirada: mientras el punto de vista es definitorio en la producción de la imagen en movimiento, la imagen representada resulta disparadora de lo que será una nueva toma de decisión por parte de lx espectadorx. Articulación de espacio tangible y abstracto, que lejos de ofrecerse como medio para un fin (reproduciendo la lógica de la recompensa: subir de nivel o alcanzar la salida) se ofrece como experiencia en sí misma.

Otra obra que trabaja en esta línea es *Mar Adentro* (2014), de la brasilera Kátia Maciel. La misma consiste en una instalación en la que el piso de la sala está cubierto de arena. El recorrido de lx espectadorx por el espacio será trackeado, de modo que su caminata activará la proyección cenital del ir y venir de las olas, que alcanzarán sus pies descalzos a medida que avance por el espacio. Nuevamente aquí: experiencia sensible de una imagen diseñada digitalmente para la representación del movimiento de las olas, pero proyectadas en función del mapeo del movimiento corporal que vaya realizando lx visitante con su andar, en el mismo momento en que percibe el roce con la arena, deja sus huellas en ella, empuja su propio volumen, con su cadencia y su peso, en cada paso. Así pues, si bien esta obra puede ser pensada de acuerdo a la ya mencionada tipología de obras interactivas que Rockeby (1995) engloba bajo el rótulo de “espejos transformantes”, en tanto involucran en mayor o menor medida el reflejo de lx interactorx, aquí me interesa discutir la figura del espejo, dado que conceptualiza a la obra interactiva

como aquella que produce, en última instancia, una reacción imitativa que permite el auto(re)conocimiento.

Desde ya, *Mar Adentro* devuelve formas que se corresponden a la acción de quien camina en sala. Sin embargo, insistir en la metáforas del espejo que refleja a la interioridad del sujeto y en otra figura tradicional también rescatada por el autor, la de la ventana abierta al mundo, solo refuerzan la actitud típica de contemplación del paisaje: de un lado, la exaltación de la subjetividad humana como centro proyector de todo sentido y única instancia de correlación para la captación intelectual y sensible; y del otro, la transparencia del dispositivo visual que en efecto media. El mismo autor parece dirigirse a discutir estas dos metáforas cuando destaca: “Mientras los ingenieros se esfuerzan por mantener una ilusión de transparencia en diseño y refinamiento de las tecnologías mediáticas, los artistas exploran el sentido mismo de la interfaz, utilizando las diversas transformaciones del medio como su paleta” (Rockeby, 1995: 1). Pero, ni bien lo enuncia, se sirve nuevamente de las mismas figuras que reconducen su argumentación a las mismas conclusiones de siempre. Por eso, contra el espejo, que siempre refleja lo igual a sí mismo, que duplica en imagen, que solo devuelve lo ya proyectado, propongo pensar estas obras desde la opacidad del dispositivo: como paisajes post-humanos, que organizan otros regímenes de experimentación, ubicando la imagen en el plano de la materialidad, y planteando al dispositivo visual como la instancia crucial, moduladora de la interacción en la cual el Sujeto Humano, quizá, encuentre algo más o menos que humano, pero sobre todo, algo distinto que a sí mismo.

La idea de la imagen paisajística como ventana abierta al mundo, también es puesta en tensión en *The Perfect Beach* (2018) de Aram Bartholl. En el marco de la Thailand Biennale, unos hombres cargan, por la costa de Phra Nang, tres paneles con la imagen fotográfica de esa misma ubicación. Se trata de una misma playa, en presencia y en imagen, solo que la imagen ploteada, a diferencia del entorno concreto, presenta colores saturados y agregados de palmeras, haciéndola verse aún más perfecta, tal y como sucede en los *desktop wallpaper* en los cuales este destino turístico fue popularizado. Durante la acción, se ofrece a turistas la posibilidad

de sacarse una foto con la imagen “artificial” de la playa, en la playa “real”. La performance trabaja, desde ya, sobre el cliché de la playa tropical, incluso con los resabios religiosos de lo “paradisíaco” que muchas veces se asocia con estos paisajes, como si en el imaginario social estas latitudes terrenales se reconducieran a algún origen mítico. Bartholl señala en cambio, en la imagen, el artificio. Muestra el dispositivo mediador de la imagen fotográfica, del retoque digital, de la cosmética publicitaria, de la cultura de las redes sociales, que traduce sentidos entre la playa como entorno natural y su constructo como paisaje perfecto. Si estas tierras son vírgenes e inmaculadas: ¿cuál será el soberano que la proteja y de quién será el deseo que la corrompa? Lejos de la naturaleza como extensión prístina e impoluta, no tocada por la cultura (como correlato de un sujeto que, por fuera de ella, tiene potencia activa, deseante): dispositivo visualizador, operatoria técnica, incluso política de la mirada que distribuye posiciones en el mundo y modos implícitos de actuar en él.

### **Naturalezas artificiales**

La Milpa es una concepción agronómica integral y sustentable de origen mesoamericano cuyos principales elementos productivos son el maíz, el poroto y la calabaza, aunque suele complementarse con otros componentes como el pimiento y convivir con otras plantas que crecen de manera espontánea en el terreno. Aún así, fuera del ámbito mesoamericano, suele utilizarse el nombre de Milpa para referir a la agricultura campesina del maíz. Por su parte, se sabe que el maíz es un alimento fundamental en la historia y la cultura mexicana, incluso el origen mítico de algunos pueblos indígenas. A su vez, se utiliza actualmente como materia prima para la creación de materiales como biocombustibles o el poliéster termoplástico PLA. Es precisamente esta última sustancia la que utiliza la obra *Milpa Polímera* (2012), producida por lxs mexicanxs Marcela Armas y Arcángelo Costantini para problematizar la tensión entre lo natural y lo artificial involucrada en este cereal, el de mayor volumen de producción a nivel mundial.

La instalación consta de un pequeño tractor que, en un ciclo cerrado que pivotea sobre un eje, recorre un círculo de tierra. Este dispositivo móvil dispone de una impresora 3D que va imprimiendo semillas de maíz y las va sembrando en intervalos, a su paso sobre el terreno. El material con el que este robot imprime las semillas es precisamente el PLA, ese termoplástico fabricado a partir de la fécula fermentada de maíz –un maíz transgénico cuyas semillas se encuentran patentadas– y procesado por una bacteria modificada genéticamente. La operatoria de producción de una semilla “artificial” de maíz, mediante un plástico derivado del maíz “natural”, cuya una semilla es transgénica (vale decir, “artificial”), conduce hasta el absurdo a la pregunta por el origen “natural” de la misma. La complejidad es aún mayor cuando recordamos que la domesticación del maíz se inicia hace aproximadamente doce mil años, mucho antes del desarrollo de las tecnológicas de transgénesis contemporáneas. Producto de la crianza selectiva de una gramínea silvestre, el teosinte, el maíz surge de un proceso que, con el vocabulario actual, podemos reconocer como de manipulación genética; aunque una manipulación lenta y atenta, arraigada a principios cosmogónicos, que respeta y acompaña sus propios ciclos evolutivos como fuente de vida. Vale decir, podemos reconocer que la semilla “original” en sí misma, es resultado de un proceso de intervención artefactual que la muestra “originada”, producida mediante procesos socio-técnicos. Así, la obra contradice la idea misma de un origen natural, desarticulando hasta volver irreconocible que es lo dado y qué es lo construido.

Por cuestiones de espacio, no profundizaré en la tensión crítica que esta obra entabla respecto de los sistemas de producción industrial regidos por la lógica del mercado y la apropiación privada de beneficios mediante el contrapunto con los sistemas de producción colectivistas entablado en la referencia al cultivo en la Milpa y en el desarrollo de un dispositivo tecnológico mediante las lógicas del *Open Source* y el *DIWO* (*do it with others*), tema que ya ha sido oportunamente analizado (Page, 2021). Quizá la reflexión abierta por este gesto apunte, no tanto a apelar a una naturaleza originaria a la cual proteger y defender, sino más bien a asumir la responsabilidad que implica todo acto de intervención técnica. Desarticulando toda idea de origen y original, postergándola

indefinidamente, la obra plantea que, siempre, toda naturaleza, toda imagen de ella, es ya intervención, es ya artificio. El punto será, en todo caso, definir si la actitud será la de crear naturalezas como entornos vitales de los que formamos parte, o la de arraigarse a un divorcio de la naturaleza, como si ella fuera una instancia de intervención violenta y recurso apropiable por pocos mediante lógicas no sustentables, tendientes al agotamiento y la esterilidad del ecosistema.

A este mismo juego, que entabla tensión entre lo natural y lo artificial, entre lo original y lo producido, apunta *D/AlCuNdAu* (2015) de Revital Cohen y Tuur Van Balen. Este proceso creativo, comisionado por el Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco, se inicia en el centro de datos de DataCell en Islandia, de donde los artistas toman veinticinco discos duros. Luego, con cierta lógica de ingeniería inversa, extraen los metales de los discos, para producir un mineral artificial compuesto por aluminio (Al), cobre (Cu), neodimio (Nd), oro (Au) y roca de lava, en el que reconfiguran su forma “original” geológica.

La idea del entorno digital como ámbito de inmaterialidad, cristalizado en la metáfora de la “nube” de datos, ha sido muy discutida. No solo se ha demostrado que la información como algo inmaterial que fluye a través de diversos sustratos es una construcción ideológica que omite que la misma se encuentra siempre instanciada en un soporte material (Hayles, 1999), sino que también se han identificado la existencia efectiva de diversas capas de materialidad implicadas en la cultura informática, ya sea código de base, código programable, interfaces gráficas o hardware (Quaranta, 2009; Alsina, 2014; Kozak, 2019). Además, la arqueología de los medios ha comenzado un camino que condujo, entre otras, a desarrollos más recientes que abordan a los medios y la información de acuerdo a sus conexiones con los sustratos terrestres. En este marco, Parikka (2021) se sirve del concepto de “tiempo profundo”, acuñado por Siegfried Zielinski, para avanzar en una consideración de la cultura técnica de la digitalidad como dotada de una densidad temporalidad no-humana, geológica. Esta perspectiva, que el autor denomina geología de los medios, destaca que “los materiales geológicos son extraídos y reubicados dentro de las máquinas que

definen nuestra cultura de medios técnicos” (Parikka, 2021: 93): metales como estaño, cobalto, paladio, la plata, el oro, el cobre y el aluminio, son extraídos de diversos sustratos terrestres mediante procesos que, por su parte, se urden a otras problemáticas socio-ambientales, como el daño medioambiental producido por la minería, la explotación laboral como pieza de una economía global basada en el extractivismo, los efectos en la salud de tales trabajadores pobres, etc.

*D/AlCuNdAu* se expone, simplemente, como una pequeña piedra. Sin embargo, esta formación mineral “artificial” nos invita a recorrer, el camino mediante el cual los dispositivos tecnológicos digitales trasmutan, en sentido inverso, sus soportes materiales a su forma “natural”. Así, la forma material de esta roca, expone a la separación entre naturaleza y cultura, entre materia prima y producto tecnológico, como conceptualmente inadecuada, incluso imposible. Como complejo entramado naturocultural, en esta piedra la escala temporal humana se encuentra desbordada en todas las direcciones; si bien completamente entramada, también excedida.

### **Un *Locus* no-humano**

Fucsias, moradas, anaranjadas, rosáceas: las tonalidades fulguran en los muros, tiñendo la sala. Un conjunto de troncos, oscuros como sus sombras, alcanzan los follajes que se extienden en altura y caen con su propio peso en azules y lilas: hojas, hojarasca, frondas. El ambiente espeso, la atmósfera densa en colores sintéticos, brillantes, saturados, los crujidos de las ramas y el rozar de la ventisca, son la acción en sí misma, las intensidades inmanentes a las formas vegetales. La naturaleza, aquí, se muestra indiferente ante los ojos de los espectadorxs, potente, imaginante. Su pulso interno, la sensualidad de la brisa que mece a este bosque digital, la fuerza material de esta extensión virtual, desgarran los órdenes escópicos del género paisajístico. Estamos sumergidxs en *Devonian Geometry* (2017), una exploración imaginaria de Mateo Amaral por aquel cuarto período geológico de la Era Paleozoica denominado Devónico, que ocurrió hace cuatrocientos millones de

años. Ubicación prehistórica en la que la vida marina se diversificó, emergieron los anfibios y las plantas comenzaron a tener una experiencia terrestre, fuera de los mares, llegando a formar verdaderos bosques y transformando la atmósfera con sus ejercicios gaseosos.

Fabián Ludueña Romandini (2012) ha señalado que si bien la filosofía (fundamentalmente el proyecto deconstructivo, con el destaque de la animalidad sustancial del humano y del primado ontológico de la vida) ha podido avanzar en una discusión del principio antropológico que ubica al Hombre como sustrato metafísico, no ha podido deshacerse del principio antrópico. El mismo, en su formulación *fuerte*, “hace del hombre un *fin* –incluso no-supuesto o criptoteleológico– y nunca un fundamento propositivo” y, en su versión *débil*, “implica un antropismo pero no hace de éste necesariamente un finalismo pleno en el que, veladamente, la presencia de lo humano se transforme en condición de posibilidad de la diagramación o funcionamiento de un sistema (mítico, metafísico o cosmológico)” (Ludueña Romandini, 2012: 12). En camino hacia una perspectiva no signada por el principio antrópico, entonces, avanza la pieza de Amaral. Este *paisaje posthumano* rompe con la idealidad no-situada del género paisajístico, pero por una vía inesperada: especula con un momento en el que la mirada ya no volverá a coincidir con un estado de presencia, con una aprehensión sensorial y afectiva desde una ubicación humana en la tierra, pero no porque sea demasiado tarde para *situarse en el paisaje*, sino porque, quizá, sea demasiado temprano: la humanidad aún no ha sido y ninguna necesidad cósmica indica que el devenir *deba* ordenarse hacia el surgimiento de ella como un fin.

Así pues, la ruptura de la idealidad paisajística que realiza esta pieza audiovisual, no se relaciona con el reencuentro de algún punto de vista humano “más ecológico” o “más encarnado” sino, justamente, con la denegación del cuerpo humano como *locus* dador de sentido. La mirada humana no es relegada ni expulsada fuera del escenario modelado digitalmente a contemplar, más bien, resulta imposible, inexistente. A eso se atreve Amaral: a imaginar un mundo no-humano, animado y agenciado desde la vida de las



plantas. Un perspectivismo vegetal: gesto posthumano que se aventura a meditar sobre un entorno multiagencial, no-antrópico. Especulación acerca de un mundo regido por las capacidades imaginativas de las plantas y los intercambios gaseosos: materialidades que surcan formas, emiten imagen, asignan cadencias, proyectan color. Espacios virtuales ya no, o aún no, habitables para “nosotrxs”, porque allí quizá nunca valió nuestra existencia ni, quizá, tendremos lugar jamás.

### **Paisajes Posthumanos**

En los apartados anteriores, recorrí procesos creativos contemporáneos muy diversos, tanto en las cualidades técnicas y estéticas de sus propuestas como en la procedencia de los artistas y el momento y lugar donde fueron producidas. Sin embargo, todas ellas parecen tener en común el hecho de dejar en evidencia el agotamiento contemporáneo de esa idea de la naturaleza como fondo inerte respecto del cual el Sujeto Humano se diferencia como sintiente y pensante, afirmando su reflexividad y su capacidad de acción y decisión. Agotamiento, desde ya, no solo abstracto, de la idea de la naturaleza como imagen: agotamiento *real*, material, concreto, de la naturaleza como objeto pasivo, imposible de negar porque sus agenciamientos se imponen, implacables.

Como señala la inmensa Isabelle Stengers (2019), en nuestros tiempos de catástrofes sociomedioambientales, las potencias materiales de la naturaleza “hacen intrusión”, devastando toda concepción humana sobre ella: ni salvaje ni amenazadora, ni frágil madre a la que hay que proteger, tampoco fondo de virgen de recursos a explotar, ella resulta el acontecimiento unilateral que jamás solicita respuestas (nuestras razones y proyectos le son completamente indiferentes) aunque nos impone preguntas cruciales.

De tal manera, si, como sostiene la autora, en un planeta con daños ecológicos inconmensurables, debemos comprender que no existe por-venir en el que las agencias de la naturaleza nos devuelvan la capacidad de ignorarlas, *Devonian Geometry* de Mateo

Amaral nos conduce hacia tiempos previos a nuestra existencia para especular con una potencia creativa sin fin, sin narración antropológicamente orientada, sin teleología. Evoca, así, los espectros de aquel pasado por-venir, ese tiempo anticipado, cuando no anticipatorio, que se presenta y nos visita en tiempos desajustados, conjurando lo que –solo quizá– viene: la posibilidad de un mundo sin humanxs (al inicio o al final de la Historia da igual, pues el tiempo post-humano no repara en el orden cronológico).

Este esfuerzo post-humano, este perspectivismo vegetal que apunta a un juego de descentramiento del *anthropos* como fuente dadora de todo sentido posible, principio explicativo y fin al que conducen todos los relatos, resulta crucial para el reensamblaje de las relaciones entre naturaleza, cultura y técnica implicados en la consideración alternativa del paisaje que propongo. Ello, porque, como ya planteó Jens Andermann (2018), en todo paisaje se cifra un modo ético de convivencia social, dado que en él, la mirada abarca el entorno no-humano y organiza una perspectiva de coexistencia con lo diferente. Según prosigue el autor, la relación estética con el ambiente compendia los modos en que se armoniza la individualidad sensible y creadora junto con la co-responsabilidad en la que se diseña la comunidad, es decir, los espacios *en* común y *para* lo común. De modo que, si el paisaje garantizó una visión objetiva de la naturaleza como objeto de proyecciones y fuente de recursos necesarios como insumos para el progreso, para el desarrollo de la civilización y su proyecto técnico, entonces los paisajes posthumanos reintroducen el cuerpo humano como parte del entramado naturo-técnico, devolviéndole su lugar concreto y su escala precisa.

Desorganizando la tradicional división entre naturaleza y cultura que atravesó la modernidad occidental, y exponiendo los espacios abiertos donde su distinción mutua se descubre en sí misma un vacío donde se realiza una operatoria técnica, entonces los paisajes posthumanos se encaminan hacia una experiencia estética marcada por una consideración no-binaria de lo existente. Una consideración en la que las divisiones naturaleza-cultura, sujeto-objeto, dado-construido, original-artificial, inmaterial-tangible, decaen para mostrar que tales términos constituyen entre

sí un *continuum* indeterminado. Para ello, como traté de destacar mediante el análisis de *Legible City* de Jeffrey Shaw, *Mar Adentro* de Katia Maciel y *The Perfect Beach* de Aram Bartholl, resulta fundamental observar atentamente la no-transparencia del medio, la operatoria que media entre lo que habitualmente es representado como dos polos escindidos.

En el ya citado *Nunca Fuimos Modernos*, Bruno Latour propuso la noción de traducción o de red como concepto “más flexible que la noción de sistema, más histórica que la de estructura, más empírica que la de complejidad (...)” (2012: 18). Con el fin de evitar las estrategias de “purificación” del pensamiento y la realidad que tuvo la ciencia moderna, la traducción permitiría pensar las mediaciones, los ensamblajes, las negociaciones, combinaciones y compromisos que ocurren entre actores y actantes; vale decir, representar la condición híbrida de los “cuasi-objetos” y “cuasi-sujetos” que proliferan durante el avance tecno-científico de la modernidad y que fueron compulsivamente omitidos o negados porque el mismo aparato teórico-metodológico impedía concebirlos y representarlos. En mi caso, las ideas de interfaz reversible y de opacidad del medio son las que reemplazan a las ideas de “traducción” o “red”, dado que más señalar la comunicabilidad entre dos lados, me interesa desarticular la operatoria que media dividiéndolos, haciéndolos percibirse como instancias separadas.

A modo de cierre, puede resultar más fecundo pensar las continuidades entre naturaleza y cultura moduladas en estas obras, desde la ontología relacional y el realismo agencial de Karen Barad (2003). En su propuesta teórica, influida por la física cuántica, los contornos, las separaciones mutuas entre entidades no responden (como nos ha enseñado su concepto de intra-acción) a fronteras que de forma inherente marquen un adentro y un afuera de cada uno de ellos. Más bien, con el resultado de prácticas, de *performances* en las que los límites que distinguen dichas entidades son producidos semiótico-materialmente por la acción conjunta de diversas agencialidades, mediadas siempre una intervención, una operatoria artefactual respecto de la cual somos (siempre parcial y relacionalmente) responsables. En esta línea, según entiendo, trabajan *Milpa Polímera* de Marcela Armas y Arcángelo Costantini y

*D/AlCuNdAu* de Revital Cohen y Tuur Van Balen, mostrando los procesos históricos de materialización, que sedimentan sentidos y operan cortes en los que, cuando más se buscan las formas originarias de la naturaleza, más se descubre el artificio.

En suma, los paisajes posthumanos reorganizan las formas de lo común: plantean una consideración no dualista de lo existente en la cual lo humano es reconducido a ocupar un lugar concreto y responsable, material y parcial, siempre situado en ensamblajes naturoculturales.

## **Bibliografía**

Andermann J. (2018): *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago, Metales Pesados.

Barad, K. (2003): "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", en *Signs*, Año 28, n.3, 801-831.

Colectiva materia (2020): "Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana", en *La tierra (no) resistirá*, La Plata, Casa Río Lab, 213-222.

Cortés Rocca, P. y Horne, L. (2021): "La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea", en *Estudios de Teoría literaria*, Año 10, n.21, 4-15.

Latour, B. (2012): *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*, Trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, Siglo XXI.

Ludueña Romandini, F. (2012): *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*, Buenos Aires, Prometeo libros.

Martin, N. (2021): "El pensamiento táctil como encuentro entre el corpus de análisis y el cuerpo del escrito: aportes de Donna Haraway desde el feminismo posthumano", en *Télar*, n.26, 33-53.

Mitchell, W. J. T. (2002 [1994]): "Imperial Landscape", en *Landscape and Power*, London, The University of Chicago Press.

Page, J. (2021): *Decolonizing Science in Latin American Art*, London, UCL Press.

Parikka. J. (2021): *Una geología de los medios*, Trad. Maximiliano Gonnet, Buenos Aires, Caja Negra.

Rockeby, D. (1995): "Espejos transformantes: subjetividad y control en los medios interactivos", en *Critical Issues in Interactive Media*, Nueva York, Sunny Press.

Stengers, I. (2017): *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, Buenos Aires, Futuro Anterior Ediciones.

# FICCIONES TENTACULARES EN DOS OBRAS DE COMPOST DIGITAL

Tentacular fictions in two works of digital compost

Mónica Jacobo<sup>1</sup>

## Resumen

La noción de ficción especulativa, proveniente de la literatura y re pensada por Donna Haraway (2019) como una herramienta política y poética para dar forma a mundos por venir, ha aportado a la configuración de discursos científicos que se presentan en la vereda opuesta de las teorías antropocéntricas donde el predominio de la razón se plantea unívocamente como efectivo y verdadero (Haraway, 2021). Esta noción nos permite abordar las obras de dos artistas argentinos que trabajan con lenguajes y materialidades digitales para su producción, proponiendo mundos en los que los imaginarios apocalípticos, así como los utópicos, se entretajan en ficciones verosímiles que aluden a la condición posthumana. *Éramos la humanidad* (2022) de Mateo Amaral, un trabajo que utiliza la inteligencia artificial como concepto y herramienta de creación para componer un ecosistema en un futuro sin humanidad que pervive

---

<sup>1</sup> Mónica Jacobo. Es Doctora en artes por la UNC, artista visual y docente de Historia del arte, en la FA de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus escritos sobre los inicios de la formación de un mundo de arte digital en Córdoba y Argentina en torno a las artes visuales, así como textos que reflexionan acerca de vínculos entre el arte y las tecnologías inmersivas se han publicado en revistas especializadas. Dirige el proyecto Representaciones de la naturaleza en el Antropoceno, del dibujo a la realidad virtual, subsidiado por SECyT, UNC. Como artista ha trabajado con diversas tecnologías parte de las cuales se encuentran vinculadas a los videojuegos y a la realidad virtual en tanto objetos culturales contemporáneos.

en un motor de videojuegos, y *Cryptojardín* (2022) De Laura Benech, una obra en la cual una especie vegetal se transforma al ritmo de las criptomonedas.

**Palabras clave:** Ficción especulativa – Distopía – Digital

### **Abstract**

The notion of speculative fiction, originating from literature and rethought by Donna Haraway (2019) as a political and poetic tool for shaping worlds to come, has contributed to the formation of scientific discourses positioned in opposition to anthropocentric theories, where the predominance of reason is unilaterally considered effective and true (Haraway, 2021). This notion allows us to approach the works of two Argentine artists who use digital languages and materialities in their production, proposing worlds where apocalyptic and utopian imaginaries intertwine in plausible fictions that allude to the posthuman condition: *We Were Humanity* (2022) by Mateo Amaral, a piece that uses artificial intelligence as both a concept and a creative tool to compose an ecosystem in a future without humanity, surviving within a video game engine; and *Cryptogarden* (2022) by Laura Benech, a work in which a plant species transforms at the rhythm of cryptocurrencies.

**Keywords:** Speculative fiction – Dystopia – Digital

### **I. Introducción**

La noción de ficción especulativa proveniente de las categorizaciones literarias y re pensada por Donna Haraway (2019a) como una herramienta política y poética para dar forma a mundos por venir, ha aportado a la configuración de discursos que se

presentan en la vereda opuesta al modelo antropocéntrico occidental como paradigma hegemónico y vertical donde la objetividad científica se propone efectiva y verdadera (Haraway, 2021).

La ficción especulativa acoge historias ficcionales a partir de mirar el presente para formular constelaciones significantes, haciendo pie en textos múltiples, al sustentarse de manera inclusiva en textos científicos, ficciones, noticias y también formatos audiovisuales, que solventan las narrativas desde mundos situados, dándoles formas verosímiles. Esta categoría de la ficción, nos permite aproximarnos a las obras de dos artistas argentinos, que trabajan con lenguajes digitales proponiendo mundos donde los imaginarios apocalípticos así como los utópicos se entretejen en ensamblajes tecno-estéticos.

## II. Distopía utópica

La obra *Éramos la humanidad* de Mateo Amaral es un *work in progress* que luego de presentarse en algunas instancias exhibitivas como videoinstalaciones en pequeño formato, *NFTs* y visuales en vivo, se expuso en una versión de mayores dimensiones producida por la Fundación Andreani, en el 2022. La instalación se produce dentro de un proceso que incluye el reversionado de obras (Jacobo, 2011), que deviene de los principios de los nuevos medios (Manovich, 2006), permitiendo realizar múltiples versiones de un mismo trabajo.

En el espacio exhibitivo en el barrio de La Boca, la obra estaba formada por una proyección en formato horizontal extra apaisado sobre dos paredes que formaban un ángulo, delante de la que se ubicaban una importante cantidad de plantas que trepaban por la sala conformando una escena en su conjunto. El concepto del trabajo de Amaral se despliega al imaginar un futuro distópico, en el que ya no hay humanos, donde la animación que se aprecia en sala es solo un vestigio de la existencia de nuestra especie.



La obra nos desplaza al futuro y propone un escenario que podría tener lugar cuando la humanidad ya se encuentre extinguida, imaginando la pervivencia de la producción audiovisual si esta siguiera reproduciéndose más allá de la mirada antropocéntrica en un mundo invadido por la vegetación. El trabajo se desarrolla como una simulación en tiempo real, es decir una aplicación en la cual las acciones se suceden en función de las previsiones establecidas por la inteligencia artificial o programación de la misma y permiten la modificación constante de las combinaciones presentes en las variables pre establecidas, cuyas interacciones dan lugar a comportamientos de los seres y transformaciones del entorno donde estos se encuentran, que son el resultado de estas combinatorias.

Podemos decir, a partir de su realización en un motor de videojuegos, que es un juego no jugable o más precisamente un audiovisual generativo.<sup>2</sup> Los motores de videojuegos en tanto herramientas para la producción de piezas digitales se transformaron aceleradamente, incorporando en las últimas versiones características de programas, cuya función es la producción audiovisual y animación, expandiendo las posibilidades de creación así como concentrando los *workflows* de trabajo en una menor cantidad de aplicaciones.

En *Éramos la humanidad* cobran vida seres híbridos de apariencia blanda, como plastilina, con partes de vivientes y materialidades vinculadas a lo cotidiano y la producción audiovisual: un caracol con una computadora sobre la caparazón, plantas con ojos, un proyector Super ocho, un dispositivo de almacenamiento de datos antiguo. En el despliegue de este bestiario tecno-biológico se puede observar una tetera, objeto que Amaral destaca al exponerlo también, a un costado de la instalación. Este objeto remite a la *Tetera de Utah*, un elemento destacado en la historia de la creación de objetos y renders para la producción en

---

<sup>2</sup> Si bien la obra no utiliza inteligencia artificial generativa, con audiovisual generativo nos referimos a un audiovisual que se despliega de acuerdo a la programación inscrita en el algoritmo, mediante el cual la combinatoria de imágenes y comportamientos de los diversos *assets* determinan un flujo que no es un *loop* sino uno que se modifica a lo largo del tiempo.

tres dimensiones en computadoras, que fue el primero en la cronología de las experimentaciones en ese campo.

El ecosistema de la obra, que los espectadores perciben como un audiovisual, se desarrolla en acciones con eventos que tienen lugar a lo largo de la ancha pantalla de proyección ubicada en forma de ángulo, y desarrollan una obra de duración infinita en tiempo real en la que los NPC (*Non playable characters* o personajes no jugables) son paradójicamente los protagonistas. Los NPC son los personajes no controlados por el jugador, la denominación proviene de los juegos de rol de mesa donde el Game master es quien los guía. En los videojuegos, en cambio, lo hace la inteligencia artificial. El núcleo de programación determina la dinámica lúdica, al automatizar comportamientos de elementos presentes en el sistema, al mismo tiempo que crea variabilidad para brindar la sensación de que las acciones no son siempre iguales, con el objetivo, en los videojuegos, de que el espacio se perciba de forma realista en cuanto al comportamiento de personajes y acciones que estos desencadenan.

La inteligencia artificial, en tanto programación que responde a un número amplio de pautas y condiciones, permite mediante la automatización –uno de principios de los nuevos medios, (Manovich, 2006)– configurar comportamientos visuales y sonoros que se desencadenan a medida que las condiciones esperadas por el programa se cumplen. La sonoridad de la instalación se encuentra resuelta con el uso de audios extraídos de dibujos animados que ya no tienen derechos de autor, y suenan de manera gutural creando un clima en vez de palabras audibles.

La obra en sala se encontraba rodeada de una variedad de plantas tropicales y trepadoras que se entrelazaban del piso hasta el techo invadiendo el cubo negro y colgando de los rieles de luces para derramar sus sombras sobre la proyección. Citando en su avance las películas de ciencia ficción, donde la humanidad se

encuentra acosada ya desbancada de su auto pedestal de excepcionalidad por una naturaleza que se rebeló y se expande.<sup>3</sup>

El espacio obra-ficción queda configurado con dos registros entrelazados: las plantas y la proyección. Vivientes que necesitan luz y agua para sobrevivir y que son proporcionadas por trabajadores del espacio expositivo en el horario en que no hay público. La simulación en tiempo real que condensa los vestigios de la humanidad. De este modo, el trabajo retoma uno de los tópicos de la literatura fantástica y la ciencia ficción, el viaje en el tiempo, para formular una especulación sobre el futuro de la humanidad. El espesor simbólico de la obra se teje en la formulación de un mundo posible en clave distópica, en el que el atractivo de la imagen audiovisual que puebla las pantallas pervive más allá de la humanidad con personajes y una estética alegre de colores emisivos y *glow* sobre fondos oscuros que a veces destellan y atrapan la mirada. El artista expresa en una entrevista<sup>4</sup> que buscó estos contrastes cromáticos adrede, con la intención de reproducir las sensaciones visuales producidas por la ingesta de sustancias psicotrópicas. Estas sustancias permiten ampliar nuestra visión a otras formas no humanas de percibir el mundo, un desvío ante la consideración de que nuestros ojos nos brindan la forma real del mundo.

La producción audiovisual computacional, o tal vez seres con cierta conciencia, es lo que nos sobrevive en un mundo vacío de humanos. Piglia se refiere en *Critica y ficción* (2006) a parte de la escritura de ficción como “maquinas utópicas, negativas y crueles que trabajan la esperanza” (9). La obra de Amaral permite una lectura en este sentido, donde en un futuro distópico se hace visible la aniquilación de la especie humana, que puede ser evitada si nos hacemos cargo del problema, para que sea “posible el florecimiento

---

<sup>3</sup> Entre otras, *Doce monos* (1995), dirigida por Terry Gilliam y la serie *The last of us* (2023), basada en el videojuego del mismo nombre (2013) desarrollado por Naughty Dog.

de ricos ensamblajes multiespecies que incluyan a las personas” como sostiene Haraway (2019a: 155).

La distopía, como modo de persuasión para re pensar nuestro presente como humanidad, es a la vez una visión utópica y una posibilidad de pensar en clave posthumana, una manera de generar acciones para que esa catástrofe futura reiterada en la ciencia ficción no se cumpla.

### III. Una especie ciborg

Con la mirada en un mundo sin dualismos sobre ese otro plausible de dominación, desde el punto de vista antropocéntrico que es la naturaleza, Haraway (2019b) llama a la creación de nuevos vínculo con ella “conscientes de la constitución discursiva de la naturaleza como ‘lo otro’ en las historias de colonialismo, racismo, sexismo y dominación de clase de todo tipo, encontramos, no obstante, algo de lo que no podemos prescindir pero que tampoco llegamos nunca a ‘tener’ en la larga historia de este concepto problemático, etnoespecífico y móvil. Hemos de encontrar otra relación con lanaturaleza *además* de la reificación y de la posesión” (Haraway, 2019b: 30). Es una de esas posibilidades, la incursión poética hacia una ficción tecnoestetica acerca de la naturaleza, lo que se manifiesta en *Cryptojardín*, un trabajo de Laura Benech del 2022 que obtuvo un premio de apoyo a la producción del Medialab del Centro Cultural de España en Buenos Aires y se exhibió en la muestra denominada *Tecnopoéticas ambientales* en el Centro cultural Recoleta, junto a otros proyectos premiados en la misma convocatoria.

Las obras que precedieron a esta instalación de la artista son indagaciones que se despliegan abrevando en las problemáticas de la producción y siembra de semillas transgénicas con la consiguiente existencia de nuevas especies vegetales. Estas situaciones dan origen a los procesos estéticos que ha desarrollado Benech en los últimos años. Una variedad de plantas en tres dimensiones creadas a partir de especímenes existentes en Argentina, como camalotes, maíz, aloe-vera, cardos, siguen un

proceso de escaneado, luego sigue una depuración de polígonos y de animación en un software 3D, para, posteriormente, cobrar presencia retiniana a través de la realidad aumentada –lenguaje que eligió Benech para hacer dichos especímenes percibibles a través de las pantallas de teléfonos celulares, en instalaciones donde múltiples medios se anudan en la producción de sentido.

*Cryptojardín* es otro momento en ese proceso, se expuso con forma de instalación en el Centro Cultural Recoleta. La obra está conformada por una proyección sobre una pared en la que se podía ver una animación de una especie vegetal, también devenida del escaneo de especies actuales. Esta animación se reproducía a la vez sobre una pequeña pantalla de vapor que brotaba de un dispositivo de grandes dimensiones de aspecto industrial. Debajo de la proyección en la pared, se ubicaba una caja negra con dos pantallas en las que gráficos lineales expresaban los vaivenes del mercado de cryptomonedas en tiempo real, y el manejo de los datos que realizaba la aplicación creada por la artista, que transfería los datos a la animación para que esta fuera transformando el color, tamaño y transparencia de algunas de sus partes a partir de las subas y bajas de la *blockchain*.

La artista se refiere al nombre de la obra de la siguiente manera:

La raíz etimológica de la palabra jardín se entrelaza con el origen de la palabra paraíso. Remitiendo los dos a un lugar especial, recinto circular cerrado, separado del mundo, donde se plantan especies vegetales. Refugio idealizado y protegido, oasis y promesa de felicidad donde la naturaleza también es un recuerdo nostálgico de un estado de armonía inalcanzable (Benech, 2022: s/n).

De esta manera pone en tensión la noción de jardín, aludiendo a su vínculo semántico con paraíso, en tanto lugar donde el ser humano vivía en armonía con la naturaleza, con la posibilidad

de creación de especímenes híbridos, creados mediante biotecnología.

Las corporaciones que controlan una porción significativa del mercado de semillas global a través de la generación de patentes y contratos restrictivos adquirieron una capacidad de influir en las políticas agrícolas. Este control sobre la vida que ha sido criticado por activistas y defensores de la biodiversidad, quienes advierten sobre lo peligroso de que el control de un recurso vital, como las semillas, se encuentre dominado por unas pocas corporaciones. Las prácticas de patentamiento y uso exclusivo que las corporaciones biotecnológicas adoptaron tras desarrollar y comercializar semillas genéticamente modificadas, implicaron que los agricultores no puedan guardar ni replantar las semillas en cosechas de años posteriores al de la compra, sin entrar en la ilegalidad, poniendo en riesgo una práctica agrícola ancestral vinculada a los ciclos de cultivo.

Braidotti (2015) señala, que ya vivimos en una naturaleza tecnológicamente modificada, y una consideración purista del término, nos retrotrae a la mirada antropocéntrica sobre esta. La subjetividad posthumana propuesta por esta filósofa nos brinda la oportunidad de trascender el marco heteronormativo y patriarcal del humanismo. “La teoría posthumana nos debe desintoxicar de las toxinas conceptuales del pasado. Esta debe resquebrajar la visión clásica de la subjetividad, y moverse hacia una visión del sujeto más extensa, vitalista, transversal y relacional” (Braidotti, 2015:124). Esto nos permite examinar la naturaleza desde una perspectiva contemporánea y renovada, que comprenda una visión del mundo natural que ha sido tecnológicamente transformado, lo que también conlleva una crítica al capitalismo biotecnológico.

La especie ciborg de Benech, creada mediante el escaneo en 3D, deviene metáfora de la naturaleza en su estado actual, una continuidad de la subjetividad posthumana que se fusiona con la naturaleza y la técnica para anular la dicotomía entre naturaleza y cultura. Su transformación continúa al ritmo de la blockchain, sistema que permite la tenencia descentralizada de activos digitales. “La humanidad y la no-humanidad siempre han ejecutado entre sí

un intrincado baile. Nunca hubo un tiempo en el que la agencia humana no fuera otra cosa que una red interconectada de humanidad y no humanidad” sostiene Bennett (2022, p. 85). Cryptojardín alude a la injerencia del ser humano en la tierra y la conformación de una naturaleza devenida de la potencia de diversos actantes (Latour, 2005): el ser humano, una especie vegetal y las variadas cryptomonedas, que conforman un ensamblaje en el que

Cada miembro y protomiembro del ensamblaje posee una cierta fuerza vital, pero también existe una efectividad que es propia del agrupamiento en cuanto tal: una agencia del ensamblaje. Y, precisamente porque cada miembro-actante conserva un pulso energético ligeramente “desconectado” del pulso del ensamblaje, el ensamblaje no es nunca un bloque impasible, sino un colectivo abierto una “suma no totalizable”. Así pues, el ensamblaje no solo tienen una historia de formación distintiva, sino también un ciclo de vida finito (Bennett, 2022: 74).

Estos ensamblajes de agenciamientos se vuelven visibles en las variaciones de la obra, en los momentos relacionales, como metáfora de los cambios en las especies devenidas de la interacción con otras especies, y en particular con la humana.

#### **IV. Consideraciones finales**

En estas dos obras devenidas del compost digital, en procesos artísticos de larga duración, se crean mundos tecnocológicos donde hay especies no humanas con agencia, voz y cierta libertad de acción. Por un lado, un medioambiente digital habitable en *Éramos la humanidad*, donde los seres creados en tres dimensiones con ADN digital procesual, se desplazan e interrelacionan. El trabajo de Amaral disloca la percepción de los seres humanos como excepcionalidad, ante un futuro sin humanidad en el que sus

producciones devenidas de la tecnología persisten ya sin nosotros/as, aunados a la vegetación que asciende y se apropia de la tierra, sin que le importe borrar los vestigios de esa especie que estuvo solo un corto tiempo en la larga historia planetaria. Por otro, una especie vegetal nativa y cyborg que interactúa en *Cryptojardín*, con el sistema económico humano de las criptomonedas, y que se transforma a su ritmo, configurándose como una visualización de datos. Paisajes construidos con segmentos del compost digital, obras que se imaginan futuros y pasados posibles (las especies vegetales de Benech fueron plantas nativas antes de ser ciborgs). De este modo, parten de mundos situados y proponen desde el futuro apocalíptico que aún no se cristaliza una reflexión en el presente, para hacernos cargo (Haraway, 2021) abordando a partir de lenguajes tecnológicos, las porosidades del concepto de naturaleza, con una mirada postespecista.



Mateo Amaral. *Éramos la humanidad*. Instalación (2022)





Laura Benech. Cryptojardín. Instalación (2022)

## Bibliografía

Amaral, M. (2023) Pagina web del artista. <https://mateoamaral.com/main>

Benech, L. (2022) Página web de la artista. <https://laurabenech.net/>

Bennett, J. (2022): *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*, trad. Maximiliano Gonnet, Buenos Aires, Caja negra editora.

Braidotti, R. (2015): *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa.

Haraway, D. (2021): *Testigo\_Modesto@Segundo\_Milenio. HombreHembra© Conoce\_ Oncorata®*, trad. Emma Song, Buenos Aires, Rara Avis.

Haraway, D. (2019a): *Seguir con el problema, Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. Helen Torres, Buenos Aires, Consonni.

Haraway, D. (2019b). Las promesas de los monstruos: una política regenerativa para los inadaptados/ables otros. En *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. Barcelona, Holobionte.

Jacobo, M. (2010): "Usuarios, diseñadores y programadores en los mundos del arte digital en Argentina", en *Revista AVANCES* 17, 2009-2010,(2), 103-114.

Latour, B. (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford OUP.

Manovich, L. (2006): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*, trad. Oscar Fontrodona, Buenos Aires, Paidós.

Piglia, R. (2006): *Critica y ficción*, Barcelona, Anagrama.

Sasturain, L. (31 de enero de 2023) *Dos Ecosistemas Superpuestos e Inspiración en los Estados Alterados: "Éramos la Humanidad"*, Obra de Mateo Amaral. <https://elplanteo.com/eramos-la-humanidad-mateo-amaral>



# **PORVENIRISMO Y POSUTOPÍA. IMAGINACIÓN DE FUTURO E INVENCION EN LA CIUDAD HIDROESPACIAL DE GYULA KOSICE**

Porvenirism and posutopia. Future Imagination and Invention in The Hydrospatial City, by Gyula Kosice

*Ezequiel Gatto*<sup>1</sup>

## **Resumen**

El artículo explora el proyecto artístico y conceptual “La Ciudad Hidroespacial”, de Gyula Kosice, artista multidisciplinario que, a través de su obra, desarrolló una forma de articular imaginación de futuro e invención. La obra aboga por una ciudad flotante ubicada en la tropósfera, y reimagina la vida social y urbana más allá de la Tierra. Conceptualmente, Kosice desafía las nociones tradicionales de utopía, argumentando que su ciudad no es un proyecto utópico, sino un proceso en constante evolución, abierto a lo imprevisible y no limitado a una estructura estática o

---

<sup>1</sup> Investigador Asistente (LICH, UNSAM/CONICET), Docente de Sociología de la Cultura y el Arte (carrera de Gestión cultural, Universidad Nacional de Rosario), traductor y coordinador de talleres. Integra la editorial Tinta Limón. Dr. en Ciencias Sociales (UBA) y Licenciado en Historia (UNR). Colabora y articula con diversos proyectos políticos y culturales. Ha publicado artículos en revistas y tres libros: uno como compilador (*Nuevo activismo negro. Lecturas y estrategias contra el racismo en Estados Unidos*, 2016), otro en coautoría (*Redondos. A quién le importa*, 2013) y un tercero como autor individual (*Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*, 2018).

predeterminada, donde la proyección de posibilidades y la invención son fundamentales.

Apoyándose en autorxs que se han preocupado por las relaciones entre utopía, imaginación de futuro, imprevisibilidad e invención, el artículo busca precisar los sentidos en que esa disposición estratégica, a la que denomina “posutópica y porvenirista”, se despliega en *La Ciudad hidroespacial*. Para ello, repasa aspectos claves de la obra: sus propuestas arquitectónicas y residenciales, su relación con las tecnologías y las ciencias del último medio siglo, su noción económica del agua, en un diálogo histórico y conceptual que involucra al pensamiento utópico, el cosmismo ruso y el diseño. Para finalizar, el artículo pretende valorar una posible utilidad, para nuestra coyuntura policrítica, de los modos en que Kosice concibió la relación entre proyecto e imprevisibilidad, imaginación y desconocimiento, futuro y porvenir, propiciando una “imaginación transindividual y sin metas prefijadas de antemano” y buscando socializar las condiciones de invención y creación.

**Palabras clave:** Arte latinoamericano – Imaginación de futuros – Posutopía – Invención

### **Abstract**

The article explores the artistic and conceptual project “The Hydrospatial City” by Gyula Kosice, a multidisciplinary artist who, through his work, developed a way of articulating future imagination and invention. The work advocates a floating city located in the troposphere, and reimagines social and urban life beyond the Earth. Conceptually, Kosice challenges traditional notions of utopia, arguing that his city is not a utopian project, but a constantly evolving process, open to the unpredictable and not limited to a static or predetermined structure, where the projection of possibilities and invention are fundamental.

Relying on authors who have been concerned with the relationships between utopia, imagination of the future, unpredictability and invention, the article seeks to specify the ways in which this strategic disposition, which it calls “post-utopian and porvenirist”, is deployed in *The Hydrospatial City*. To this end, it reviews key aspects of the work: its architectural and residential proposals, its relationship with the technologies and sciences of the last half century, its economic notion of water, in a historical and conceptual dialogue that involves utopian thought, Russian cosmism, and design. Finally, the article aims to assess the possible usefulness, for our polycritical conjuncture, of the ways in which Kosice conceived the relationship between project and unpredictability, imagination and ignorance, future and future, promoting a “transindividual imagination without predetermined goals” and seeking to socialize the conditions of invention and creation.

**Keywords:** Latin American art – Imagination of future – Postutopia – Invention

## 1. Introducción

Vivimos en medio de crisis sociales, económicas, ambientales, políticas, psíquicas y epistémicas que se retroalimentan y potencian (Aglietta, 2018; Ésposto, 2021; Latour, 2017; Martin, 2023). Vivimos, también, una crisis de imaginación del futuro. Pero ésta no se debe a la inexistencia de imágenes, ni a que sean solo negativas. De hecho, existen diversas imaginaciones de futuro –producidas por un amplio abanico, que va de los movimientos sociales latinoamericanos a los discursos libertarios y tecnocorporativos, pasando por China, las ciencias y las artes– y no todas son catastróficas (Bratton, 2017; Bryant y Knight, 2019; Gatto, 2018; Grinberg, Farinetti y Kozel, 2024; Schulz, 2022; Shaviro, 2024; Tanner, 2024; Viveiros de Castro y Danovsky, 2019). La crisis de imaginación de futuro parece darse menos por ausencia o

negatividad de imágenes que en un escenario de proliferación heterogénea.

Sin embargo, quienes sostenemos que la forma actual del mundo es injusta y debe ser superada, sabemos que algo no va. Es el saber de una impotencia, entendida no como la inexistencia de posibilidades imaginadas, sino como la dificultad de actualizar alguna de ellas (Virno, 2022). Nuestra crisis sería entonces un problema de relaciones de fuerzas y mediaciones, de organización y transición. Ahora bien, ¿tiene sentido pensar que esa impotencia pueda deberse, al menos parcialmente, no a la existencia o ausencia de imágenes, sino a modos de combinar imaginación e invención, proyección e instauración, anticipación y concreción en una situación en constante devenir? De ser así, la crisis de imaginación sería, siendo más precisos, una crisis de inteligencia estratégica.

En este problema no estamos solos ni experimentamos algo absolutamente inédito. Existen fuentes y referencias que ofrecen elementos para un pensamiento estratégico contemporáneo. Esas referencias se encuentran en experiencias políticas, perspectivas teóricas, experimentaciones técnicas y proyectos artísticos. En ese marco, que es un archipiélago de fenómenos históricos y contemporáneos, acudo a la historia latinoamericana de las imaginaciones de futuro y las disposiciones estratégicas, no tanto para describir su existencia concreta sino para abrir sus posibilidades; para recuperar intentos y experimentos, a gran escala o microscópicos; para trazar sus anatomías: ver sus elementos y composición, sus anhelos y rechazos, sus intervenciones. Hacer la arqueología de esas disposiciones para aportar al “desafío a la imaginación, el llamado a reevaluar las diferentes maneras en que pensamos sobre el futuro, la creatividad, la humanidad y (...) la posibilidad de las posibilidades” (Montuori, 2023: 158).

La obra de Gyula Kosice (1924-2016), artista multifacético que durante setenta años combinó teoría, arquitectura, poesía, tecnologías y economía con una preocupación por el diseño de nuevas formas de vida social, permite indagar en un pensamiento de las maneras de disponerse en el devenir. Sus obras, en especial *La Ciudad hidroespacial* (1946-2004), se adentran en lo que definiré

como una disposición porvenirista y posutópica en el devenir, que reconoce que el porvenir no es una continuación del presente ni mero resultado de nuestras acciones, sino un punto dinámico de encuentro entre proyección, posibilidades no anticipadas e invención, orientada por una perspectiva temporal de “futuros fluidos” (Shaviro, 2024: 9). Por ello, no apunta a una imagen final ni estática, sino que incorpora el movimiento, la imprevisibilidad y lo interminable en el proceso. Su análisis puede ayudar a repensar las inteligencias estratégicas que exige nuestra coyuntura histórica.

## 2. Presentación de Gyula Kosice

La invención no es un grito, es una disciplina  
que se refiere a todos los “tiempos” que  
integran la vivencia total: filosofía, política,  
física, inclusive las ciencias latentes.  
G. K.

Kosice nació bajo el nombre Ferdinand Fallik, en la frontera húngaro-checoslovaca en 1924, en el período de entreguerras europeas. A los cuatro años migró con sus padres a Argentina, país del que obtuvo la nacionalidad. Murió en Buenos Aires en mayo de 2016. Su heterónimo combina Julio en húngaro con Kosice, su ciudad natal, imitando a uno de sus artistas favoritos: Leonardo Da Vinci.

En los años cuarenta fundó *Madí*, grupo de vanguardia argentino que criticó la figuración y la representación en las artes y viró a un pensamiento y un tratamiento del objeto que atendía a sus posibilidades materiales, sus conexiones con el entorno y los efectos sensibles sobre el público. En palabras de Juan Bay, esos modernistas buscaban “no imitar o deformar el objeto natural y sí crear uno absolutamente independiente” (1953: 2). Esa independencia no anhelaba eternizar. Kosice orientó su producción por un principio que en ocasiones llamó “continuo”: no interrumpir la existencia con un acto representativo, sino crear e inventar, participar del devenir mediante experiencias, discursos, objetos y estructuras que modificaran sensibilidades, patrones de vida y



expectativas. “Continuo” debía ser también el sistema “arte, ciencia y técnica” en pos de un arte cinético (del movimiento, en movimiento y para el movimiento) que entendía a la obra como un “organismo inventado” (Kosice, 1994: 5).

Interesado en las vanguardias artísticas, Kosice criticó al surrealismo por privilegiar lo simbólico, lo metafórico, lo irracional y lo inconciente como fuerzas creativas, y al expresionismo por limitarse a formalismos o someterse al azar. En la Revista *Arturo* (1944), precursora de Madí y nombrada así en homenaje a “una de las estrellas más brillantes del universo”, asentó su posición contra aquellos: “Invención contra Automatismo”. Años después sostuvo que por entonces “propiciaba un arte de no representación, superador de las viejas recetas estéticas, que se habían escalonado desde el impresionismo francés hasta los propios umbrales de la década del '40, con su repertorio nostálgico de dogmas figurativos y su apego poskantiano a las diferentes maneras de la sensibilidad neorromántica, idealista, expresionista y psicologista” (Ramona Revista, 2004: 7). Adversario de la nostalgia, la figuración y el psicologismo, se inspiró en el futurismo, el constructivismo, la Bauhaus y el concretismo por sus intenciones de inserción material en el mundo, su interés en las tecnologías, su racionalismo orientado por la creación y un sentido de lo desconocido no paralizante ni enemigo, sino condición de invención. En una coyuntura “de demandas de una vida social que comenzaba a derivar hacia nuevos planteos existenciales y comunitarios” (Kosice, 2010: 8) también lo atrajeron las pulsiones políticas y sociales del comunismo y el marxismo, al que prestó atención por su apelación a una distribución equitativa de las posibilidades de

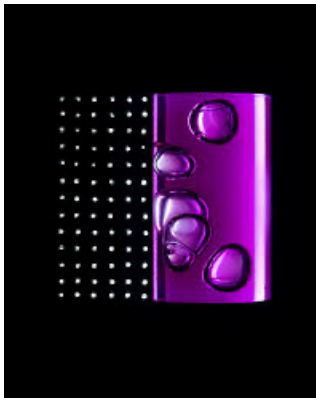
**INVENTAR:** Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida. /Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista/

**INVENCION:** Acción y efecto de inventar. /Cosa inventada. /HALLAZGO/

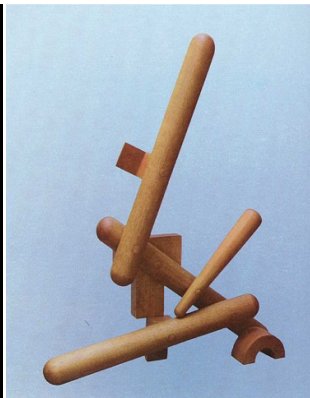
**I N V E N C I Ó N**  
*contra*  
**A U T O M A T I S M O**

crear, al tiempo que rechazó la estética figurativa del realismo socialista, “ese gajo inoperante” (Kosice, 1985: 19).

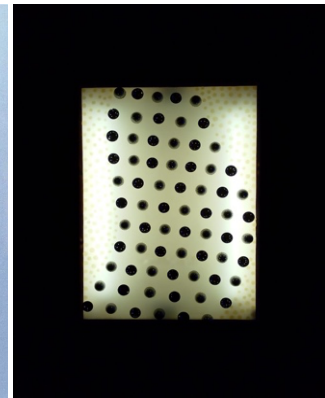
A lo largo de su vida, Kosice realizó 50 exposiciones individuales y 500 colectivas y publicó 18 libros. Produjo gran cantidad de obras. Entre ellas, objetos pictóricos que rompían el disciplinamiento estético del marco regular, piezas lumínicas con gas de neón, objetos de acrílico, grandes estructuras a cielo abierto, esculturas móviles (como Röyi, de 1944, cuyo propósito era “la apariencia venidera”<sup>2</sup>) y obras con sensores de sonido que alteraban sus patrones lumínicos (Alonso, 2009). Además, fue el primer artista contemporáneo en utilizar agua; un aspecto material y metafóricamente decisivo para las ideas que desarrollaré.



relieves lumínicos, 1971



röyi, 1944



relieve lumínico, 1969

Entre 1946 y 2004, Kosice llevó adelante *La ciudad hidroespacial (LCH)*, a la que una vez llamó “una hipótesis integrativa”, otra “un opus sinfónico y plural” y que García y Ramírez denominan “una obra-proceso de carácter experimental” (2024: 2). LCH fue un

---

<sup>2</sup> En su autobiografía, Kosice dice: “Además del carácter cinético, en Röyi aparecían dos elementos fundamentales: la aleatoriedad y la participación activa del espectador en la configuración de la obra. Virtualmente carecía de una forma definitiva, pudiendo asumir una multiplicidad de ellas, lo que convertía al espectador en un sujeto activo de esa cadena de anticipaciones” (2010: 35).

proyecto artístico de diseño arquitectónico y urbanístico de unidades flotantes y móviles a 1.500 metros sobre el nivel del mar, en la tropósfera (primera capa de la atmósfera), que Kosice asentó sobre el principio de que “el destino del hombre se proyecta más allá de la Tierra, en una dimensión en la que deben integrarse de manera cósmica todas sus potencialidades predictivas de creatividad y humanidad” (Kosice, 1995: 62). Con “racionalidad inventiva” (Ramona Revista, 2004: 4) recorría un espectro de temas, problemas y estrategias buscando responder a la desigualdad social, la propiedad privada de la tierra, el aumento demográfico, la contaminación ambiental, el peso de la repetición por sobre la invención, el consumismo y la vida unidimensional. En palabras del artista, el proyecto se podía leer en múltiples niveles: “una metáfora epistemológica (la forma en que la ciencia y la cultura ven la realidad), o una apuesta ecológica contra la contaminación y el hacinamiento en las ciudades grises, o una apertura integradora a todas las posibilidades de creación del hombre en sus múltiples valencias tecnológicas, estéticas, políticas y existenciales, potencializadas por energías de doble naturaleza. El desafío es elegir la versión más tentadora” (Ramona, 2004: 23).



bocetos de La Ciudad Hidroespacial, 1951-1969

Esta obra-proceso comenzó con unas líneas escritas en *Arturo*. Con los años ganó cuerpo en proyectos, manifiestos, poesías

y bocetos. Más tarde, inaugurando su momento 3D, fue maquetas de latón. Y desde finales de los años sesentas se sumaron constelaciones lumínicas y maquetas de hábitats hechas en plástico: prototipos para la fabricación de la ciudad. Así, sumando capas (textuales, materiales, comunicacionales) con el correr de las décadas se perfiló un programa para “un lugar distinto para vivir, un hábitat diferenciado y generador de otro urbanismo y un ‘modus vivendi’ más pleno. Un planteo irrestricto hacia una visión promisoriosa de cielos abiertos y conciencia planetaria” (Gaspar, 1994: 1).

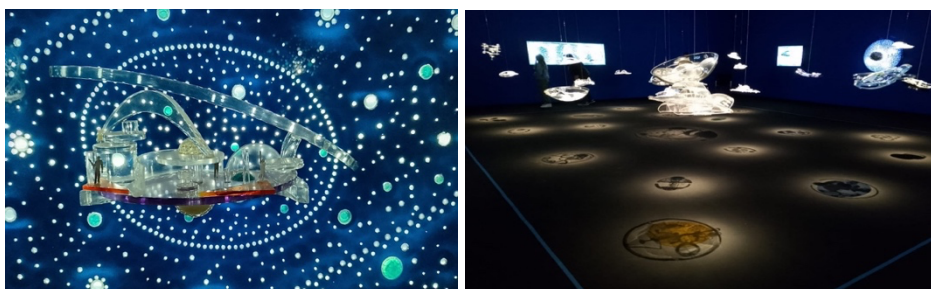
En el *Manifiesto por la ciudad hidroespacial* (1972), Kosice cuestionó la arquitectura funcional “que una sociedad nos impone con su economía compulsiva”, alertó sobre “la persistente depredación geográfica y geológica”, la destrucción del equilibrio ecológico, “el aumento constante de la población” y propuso “lugares creados con sentido de síntesis y vida comunitaria”, provistos de un sistema de controles y comunicación, donde “probablemente aparecerán otros condicionamientos, pero nos proponemos destituir la angustia y las enfermedades, revalorizar el amor, los recreos de la inteligencia, el humor, el esparcimiento lúdico, los deportes, los júbilos indefinidos, las posibilidades mentales hasta ahora no exploradas, la abolición de los límites geográficos y del pensamiento” (2010: 131).

En el *Manifiesto* también dio precisiones sobre su infraestructura, retomando ideas que el astrónomo argentino Carlos Varsavsky, hermano del matemático Oscar Varsavky, había volcado en el catálogo de una muestra de la obra en la Galería Bonino de Buenos Aires, en 1971:

La opinión de los astrofísicos e ingenieros espaciales coincide en que tomando agua de las nubes y descomponiéndola por electrólisis es posible utilizar el oxígeno para respirar y el hidrógeno introducido en una máquina de fisión nuclear proporcionaría energía más que suficiente. Energía capaz de mantener suspendido el hábitat incluido su desplazamiento, mientras otras

opiniones se refieren a la posibilidad de cristalización del agua y derivarla hacia una polimerización<sup>3</sup> que la cualifique energéticamente. Así pues, no se trata de vencer las leyes gravíticas sino crear la energía de sustentación (Kosice, 2010: 130).

En la *maqueta A* del proyecto se indicaban lugares que cumplirían con las funciones motoras y de equilibrio.



Constelaciones lumínicas y maquetas de *La ciudad hidroespacial*

### 3. *La Ciudad Hidroespacial* no es una utopía

Se han realizado muestras, escrito artículos, filmado documentales y elaborado entrevistas que califican como utopía a *LCH*.<sup>4</sup> En efecto, sería posible considerarla como tal si entendemos a la utopía como:

- a) el *impulso* a imaginar una otredad sociopolítica en la que se hayan resuelto los problemas que definen nuestra era (Jameson, 2009: 5);

---

<sup>3</sup> En *Relieves lumínicos* (1971) Kosice experimentó con la polimerización del agua.

<sup>4</sup> Por ejemplo: Museum of Fine Arts (2024); La Nación (1999); Mundo Untref (2021). Incluso Kosice utilizó la expresión “utopía” para hablar de la obra (Gaspar, 1994).

- b) una imagen de futuro que *desconoce las relaciones de poder* y la lucha de clases y olvida que la transición puede ser *violenta*, un aspecto que LCH no contempla y que le da una tonalidad utópica (Engels, 2006: 4);
- c) “Un modo de pensamiento complejo que pone *preguntas* sobre la naturaleza de los valores humanos, el proceso de cambio y la base para juicios de valor” (Hansot, 1974: 8).

La crítica de Kosice al posmodernismo también puede acercar la obra-proceso a una reivindicación de la utopía. En 1992 se quejaba de “la refluente ola posmodernista, que pretende eclipsar la historia y las utopías en un portentoso vaivén de incertidumbre y deslizamiento entrópico (...)” (1995: 120). En sus artículos de los ochenta y noventa sostenía que en su deconstrucción y orientación al pasado y el presente, el posmodernismo inhibía la imaginación artística y filosófica de posibilidades y vaciaba a la teoría de propuestas políticas.

En otros términos, *LCH* puede entenderse como utópica si se hace foco en que es un acto, presente, de crítica política, ética, teórica y libidinal del presente.

Sin embargo, en numerosas entrevistas, artículos, manifiestos y columnas periodísticas, redactadas a lo largo de seis décadas, también es posible encontrar a Kosice afirmando que *LCH* no era una utopía. En 2015, en un documental que narraba su vida, afirmó: “La ciudad espacial por la que vengo batallando hace tanto años no es una utopía”.

¿Por qué no sería una utopía? Una primera respuesta, la más obvia, es la posibilidad de concreción. Kosice sostenía que *LCH* podía pasar de ningún lugar –utopía– a un lugar –topía–. Interesado en su viabilidad, la testeó con diferentes actores, entre los cuales el mencionado Varsavsky, la NASA (consultada por procedimientos técnicos y costos) y Ray Bradbury (Señal Untref, 2019). En 2010 pronosticó que “están todos los parámetros científicos para lograrlo, pero tardará veinte años más su concreción”. En otras palabras, *LCH* era un problema de trabajo, recursos, voluntad, saberes y tiempo. Y

política: Kosice responsabilizaba a los poderes políticos y económicos de no realizarla, de controlar lo posible y lo factible.

En ningún momento mi propuesta de *LCH* tuvo o tiene implicancias dentro del género de ciencia ficción. Su factibilidad con los medios tecnológicos de nuestros días es viable, y se posterga por su alto costo, es decir, está pendiente de los centros de poder y decisión económicos (Kosice, 1995: 58).

A esos centros les propuso dejar de fabricar armas y destinar recursos a *LCH*, sin obtener respuesta. Si “la modalidad de lo imaginario es la de lo potencial y solo se convierte en la de lo irreal si el individuo está privado del acceso a las condiciones de realización” (Simondon, 2015: 66), el obstáculo de *LCH* era una forma de las relaciones de poder y el acceso a las condiciones políticas y económicas. No era imposible, estaba siendo impedida.

Pero hay otras razones, conceptuales, para ver en *LCH* algo distinto a una utopía. Razones que remiten al modo en que Kosice concibió la relación entre proyecto e invención, imaginación y desconocimiento, futuro, porvenir y devenir, y los plasmó en su arquitectura, economía y tecnología. En esa “imaginación transindividual y sin metas prefijadas de antemano” (Kosice, 2010:129) es posible ver una disposición porvenirista y posutópica de relación con el mundo. Lo que queda del artículo desplegará esa disposición de *LCH*, en tensión con formas utópicas de imaginar el futuro. Para concluir, ensayaré algunas ideas sobre la utilidad de esa disposición en nuestra coyuntura.

#### **4. La isla cerrada vs. El Espacio exterior**

Proyectar la ciudad ha sido constante en la imaginación utópica, que quiere dar un modelo de cambio futuro para eliminar



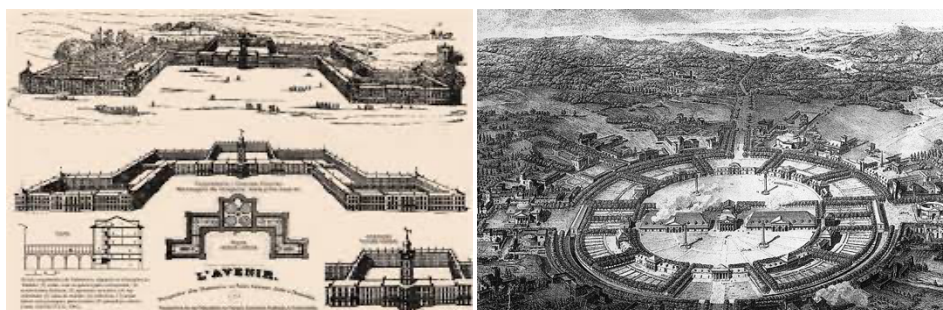
la conflictividad y garantizar la felicidad y el bienestar social (Hansot, 1974: 23). Para ello, ha tendido a construir esquemas rígidos de normas jurídicas, reglas, procedimientos y conductas, dotando de alta previsibilidad a la vida social. Podemos decir que la utopía programática se ha inclinado a ligar bienestar, felicidad social y repetición (Jameson, 2009; Claeys, 2013). Esto se detecta en la polis de Platón, de donde el filósofo quería echar a poetas y músicos por traficar desorden, y en la modernidad. En *Utopía*, de Thomas More, el relato es, mayormente, la descripción de tareas, instituciones, conductas y rituales que convierten a esa isla de fronteras delimitadas no sólo en un lugar feliz (por cierto, sin dinero), sino predecible y “en cuanto se puede conjeturar humanamente, creo que ha de durar para siempre” (2004: 76). Mientras el aislamiento aparece como condición para la repetición, predictibilidad y eternización son, para la imaginación utópica, condición necesaria de “lo mejor” (Hansot, 1974: 10). Así, “la imagen misma de la ciudad ideal está plenamente determinada y limitada, en una concepción cíclica del tiempo que vuelve sobre sí misma al cabo del Gran año” (Simondon, 2015: 65).



Tapa de Utopía, de Thomas More (1518)



La fuente de *LCH* no parece estar en las Tierras ignotas ni en la imaginación de los filósofos ni en un territorio aislado, sino en otro lugar, emergente de la convergencia de dos procesos. El primero es el desplazamiento de la imaginación utópica, a partir del siglo XVIII, desde una geografía imaginaria hacia el tiempo histórico, temporalizando la anticipación social y una nueva espacialidad, observable en autores como Mercier y Verne y en militantes como Fourier, Owen y Proudhon (Martínez, 2019). Esto propició una imaginación programática (un qué hacer y cómo) y modalidades de concreción de esa imaginación (el caso del Falansterio es paradigmático).



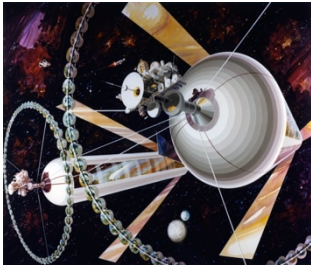
Falansterio de Owen, 1822

El segundo proceso tuvo lugar desde finales del siglo XIX, cuando el primero convergió con la expansión de la astronomía, produciendo un novedoso campo de imaginación de futuro ligado al urbanismo extraterrestre, primero en el registro de la literatura de ficción científica (por ejemplo en H. G. Wells, a quien Kosice leía) y luego en cine, proyectos, esquemas y bocetos de desarrollos técnicos (Moynihan, 2020: 20).

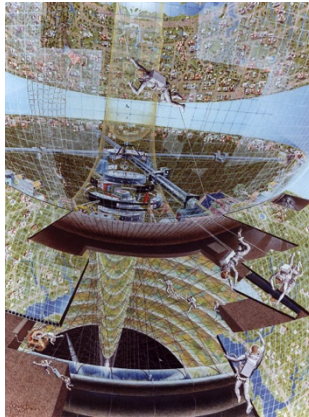
En los siglos XX y XXI proliferaron diseños de asentamientos espaciales flotantes para humanos: cilindros, toroides, esferas de Bernal, estaciones espaciales. Allí se inscribe *LCH*; en esa combinación de ciencia, técnica, arquitectura y arte con la vista puesta en el espacio, en “el Universo infinito” (Koyre, 1979: 10):

Porvenirismo y posutopía. Imaginación de futuro e invención en la ciudad  
hidroespacial de Gyula Kosice

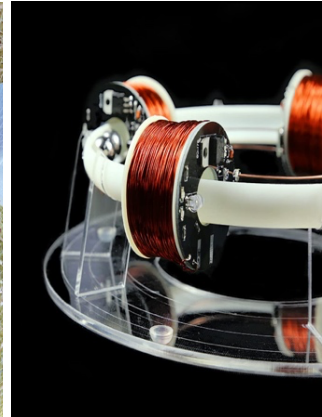
lugar de fronteras móviles, siempre desplazadas, de conexiones  
múltiples.



cilindro de O'Neill, 1975



esfera de Bernal, 2020



toroide, 2024

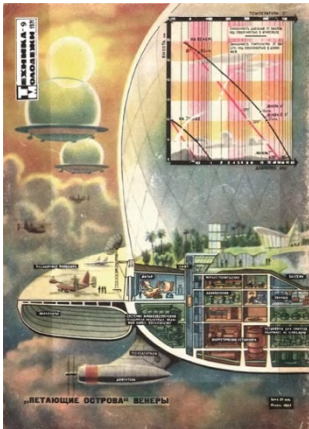
Si bien, como mencioné, Kosice escribió a la NASA para consultar sobre la viabilidad del proyecto, y conocía la obra del físico G. K. O'Neill, que en los años setenta se dedicó en Princeton y en la NASA a explorar las posibilidades de una urbanística espacial, hay elementos en su discurso que remiten a otra fuente: el cosmismo ruso. De hecho, fue el cosmista ruso y pionero en la ingeniería de cohetes Konstantin Tsiolkovsky quien, a principios del siglo XX, escribió: "La Tierra es la cuna del hombre pero no debe ser su tumba" (Groys, 2021: 65), un principio que resuena en la frase que Kosice escribió en *Arturo* en 1944: "I hombre no ha de terminar en la Tierra".

Veinte años antes, en *Plan para la exploración espacial*, Tsiolkovsky había alertado:

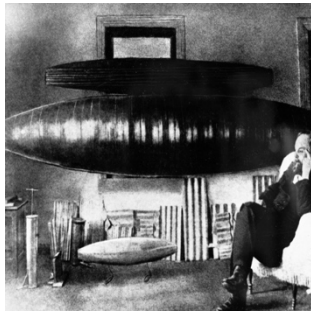
La superpoblación de nuestro planeta nos obliga (...) a emprender la lucha contra la gravedad y por la utilización

del espacio celeste y todas sus riquezas. Otros numerosos peligros terribles aguardan a la humanidad en la Tierra, lo cual sugiere que el hombre debe buscar un camino hacia el Cosmos. Hemos dicho mucho sobre las ventajas de la migración al espacio, pero no se puede decir todo, ni siquiera imaginarlo (1926: 2).

Bajo ese diagnóstico de riesgos demográficos y otros inciertos, el cosmismo creía necesaria la colonización espacial a partir de un programa político-tecnológico, de inclinación comunista, que multiplicara los lugares habitables fuera de la Tierra, construyera abundancia y resolviera conflictos. Todo ello sin perder de vista un rasgo decisivo: toda anticipación es parcial porque el espacio exterior trae lo inesperado, incierto e inimaginable.



póster cosmista, 1970



Konstatin Tsiolkovsky,  
1920



póster cosmista, 1970

En 1992, en tono cosmista, Kosice escribió:

Como pocas veces, el nuevo pensamiento crítico deberá enfrentarse con los límites o la falta de límites del

universo cosmológico y astrofísico, con las cercanías del definitivo descubrimiento de ese gran misterio ontológico que son los orígenes de la vida, con una exobiología a tientas, e, inclusive, con los tentadores enigmas por descubrir en el todavía nebuloso territorio de lo acrítico, de lo que está por ser y encierra en su intimidad las incertidumbres y las potencialidades. Una crítica, en suma, que más que con un grado-cero nos desafía con un grado mega-infinito (1995: 124).

Como el cosmismo y sus sucesores, Kosice se enfrentó a la seducción, los desafíos y vértigos del infinito, se interesó por las posibilidades latentes en las tecnologías y vislumbró asentamientos y ciudades con un principio de justicia. No prestó atención al insularismo sino a la vastedad sideral. Más urgido por los problemas ambientales que aquellos rusos de principios de siglo XX, la salida del planeta, y el sentido de esa salida, dio forma a una imaginación de futuro que lo emparenta con esas ideas soviéticas y lo aleja de las islas estables de las utopías modernas.

## 5. “Lugares para vivir”: una arquitectura para lo imprevisible

Kosice creía que:

las necesidades actuales del ser humano no pueden detenerse en una ingeniería de edificios, en la aridez expresiva de las viviendas, anegadas en las simetrías de grandes ventanas rectangulares, cuadrículadas, y el respeto absoluto de ángulos ortogonalizados que excluye de hecho la diversificación y la satisfacción estética (1985: 68).

Esa arquitectura funcional consistía en una distribución espacial que asignaba actividades y tareas precisas a los lugares,

derivando en ritualizaciones y ceremonias de lo previsible que moldeaban pensamientos y expectativas, y estrechaban lo posible y lo factible. Por ello, para su urbanismo de tropósfera y puerto de diseminación cósmica, Kosice proyectó un diseño residencial contra las funciones clásicas, algo que soviéticos y estadounidenses no habían trabajado demasiado. Había que “reemplazar las habitaciones que se han convertido en ritual arquitectónico y periférico: living, comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas, pero en todo diferenciadas, propuestas de *lugares para vivir*” (Kosice, 1995: 46).

El paso de “habitación” a “lugar para vivir” ponía en el centro del proyecto un principio porvenirista y posutópico, patente en la descripción de las funciones “raras” que tendrían esos recintos, que “reemplazan a las casas y son todas permutables” (2010: 149). Si para muchos utopistas, imaginar la ciudad era producir una grilla meticulosa, operacional, hiperfuncional, reglada, cronometrada y previsible, *LCH* aparece como rarificación, mezcla e indeterminación. Un intento de no someter la forma a una función clara, de que la función fuera lo suficientemente vaga para facilitar diversas concreciones.

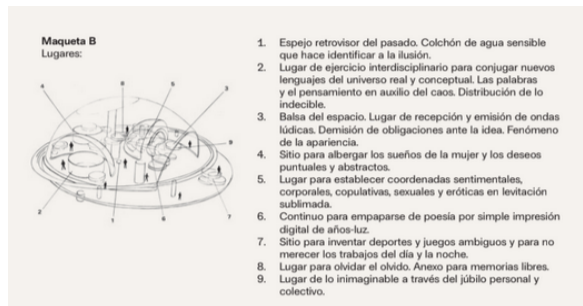


*maquetas de La ciudad hidroespacial*

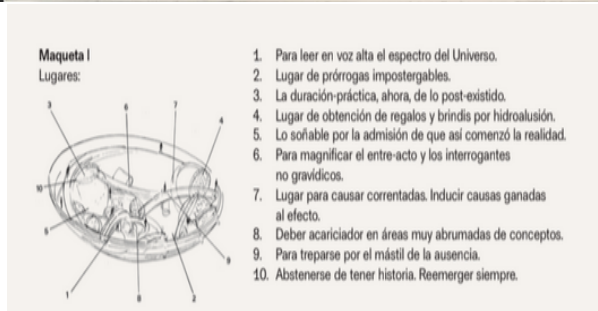
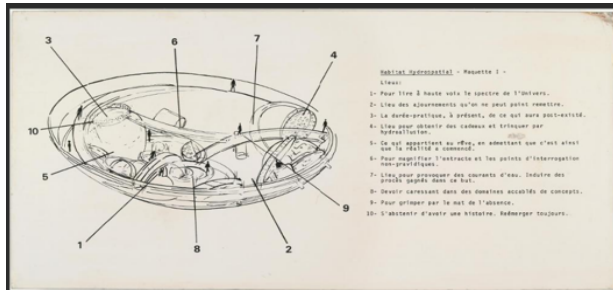
En los “lugares para vivir” observables en las maquetas de *LCH* priman hemisferios, círculos y cilindros; hay pocas líneas y ángulos rectos. Esas formas, más bien transparentes, semejan iglúes que, amén de respetar principios de aerodinámica, producen un efecto de movimiento continuo. Se trata de una arquitectura de flujos en sentido amplio: de aire, hídricos (que veremos luego),

lingüísticos, cognoscitivos, sociales, tecnológicos, ambientales (Bermeo Álvarez, 2022). Esa arquitectura de flujos en la tropósfera difería de un croquis de tareas asignadas y cristalizaciones. Era, más bien, un diagrama de apertura al porvenir, una disposición inventiva y posutópica.

Por ejemplo, en la *Maqueta B* encontramos un “lugar de ejercicio interdisciplinario para conjugar nuevos lenguajes del universo real y conceptual. Las palabras y el pensamiento en auxilio del caos”, un “sitio para inventar deportes y juegos ambiguos y para no merecer los trabajos del día y la noche”, un “lugar para lo inimaginable a través del júbilo personal y colectivo”. En la *Maqueta C* hay un “lugar casi horario para no establecer planes”. En la *E*, uno para “modificar los fines y su flotación”. En la *F* hay un “puente para transitar del azar a la administración del azar”. En la *K* hay un “lugar para decir mamá. El hábitat repleto de palabras inclasificables”. En la *L* existe un espacio “para no hacer arte político. Lugar para hacer políticamente arte hidrocínético y disolverlo en el hábitat hidroespacial, revolucionario, liberador” y un “lugar no definitivo del punto para recibirse de lo que vendrá”. En otras maquetas encontramos un “depósito de intenciones espaciales y propulsores energéticos” y “modulaciones de la anticipación para develar lo incontrolable”.







descripciones de los “lugares para vivir”

Con un concepto de espacio habitado que retoma las expectativas vanguardistas de enriquecer y complejizar las posibilidades de la vida, hacer de ella un hecho estético y no hecho estetizado, Kosice sustrae los “lugares para vivir” de la distribución clásica de las unidades residenciales. “Poetizar la vida” (Kosice, 1995: 51) no es decorarla sino, siguiendo a Schiller o al Marx de 1844, que sostenía que el comunismo debía ser una nueva experiencia sensible (Casanova, 2020), inducir una experiencia donde lo sensible y lo pensable asuman nuevas formas, nuevas alianzas, y produzcan nuevos efectos.

La arquitectura de tropósfera de LCH no quiere representar ni metaforizar, sino pautar una nueva relación entre finalidades, imprevisto e invención. Lo indefinido y poético de los enunciados no es figuración fallida sino, en línea con su apuesta abstracta, una estrategia para que la disposición porvenirista y posutópica pueda prosperar, especular con posibles, combinar abstracción y concretud, modular finalidades abstractas y fines mutantes, muchas

veces no anticipables (Simondon, 2015; Souriau, 2017). Si la utopía se deja leer como circularidad, incluso como “cancelación del tiempo” (Monteleone, 1989), *LCH* es apertura dada por la imprevisibilidad, y su lenguaje abstracto-poético aporta a la semiótica de esa condición.

Aunque en las maquetas los enunciados “explícitamente” políticos y económicos son escasos, a lo largo de los años Kosice fue dando pistas de lo que imaginó como una economía para ese proyecto, sugiriendo que la justicia tiene que ver con socializar las condiciones para la invención. En pos de enriquecer la existencia humana favoreciendo su capacidad de inventar y crear, vincularse con lo imprevisto, tener una conciencia rica del entorno y de sí misma y celebrar la existencia, “los lugares para vivir” de esa “arquitectura del agua” (Kosice, 2010: 89) debían distribuir los recursos bajo un principio equitativo. Para esa *Ciudad hidroespacial*, que quiere ser justa sin ser repetitiva, habrá que inventar una economía.

## 6. La hidroeconomía, o la economía política de *LCH*

No es habitual que, a diferencia de lo que sucede con sus aspectos arquitectónicos o poéticos, se repare en la dimensión económica de *LCH*. Sin embargo, Kosice hablaba de **nuevas economías**. Pero, más que desplegar un arte político, buscaba utilizar la politicidad del arte para una imaginación económica que entroncase con una disposición porvenirista y posutópica.

Si George Bataille dedicó tramos de *La parte maldita* (1987) a pensar la “economía solar”, una perspectiva que entendía al Sol como productor de una energía abundante, casi infinita para los patrones humanos, dada como regalo y don, sin noción de intercambio o cálculo, Kosice miró el suelo y pensó que

era necesario dirigirse a la fuente misma de la energía, hacer intervenir en esta experiencia a un elemento



que literalmente se “escapa de las manos”, a pesar de lo cual ostenta una flagrante superioridad, tanto desde el punto de vista biológico, como en su calidad de componente físico del planeta en el cual vivimos... Quiero decir, concretamente, el agua (1995: 33).

En los años cuarenta, cuando comenzó a hacer obras hidrocínéticas, escribió:

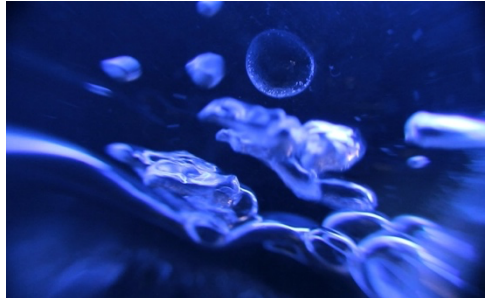
El elemento líquido, por el papel que juega en la fuerza motriz y en la electrificación de la Tierra, tiene una importancia preponderante. A pesar de ello, el agua no había sido utilizada hasta el presente como material posible de emisión estética (Kosice, 1995: 33).

En *LCH* el agua sumará a esas posibilidades estéticas, otras, de índole supervivencial, energético e infraestructural. Incluso civilizacional, vinculada a

la utilización energética del agua, del hidrógeno como punto de partida para el desarrollo de un nuevo urbanismo ocupando el espacio, y trastocador de las arcaicas reglas de juego culturales, económicas, políticas y sociales que han presidido y regulado el afincamiento del hombre en la Tierra (Kosice, 2010: 214).

A la luz de las crisis demográficas, energéticas, ambientales y sociales, que Kosice diagnosticaba para enfrentar, el agua era un fenómeno económico, político y técnico. *LCH* se constituiría como forma (hidro)económica. La ciudad del aire era también una ciudad de agua.

Porvenirismo y posutopía. Imaginación de futuro e invención en la ciudad hidroespacial de Gyula Kosice



detalle de obra hidrocínética de Kosice



fotomontaje de La ciudad hidroespacial

Fuera de la Tierra el agua podía inaugurar nuevas formas socioeconómicas, puesto que “un nuevo equilibrio electivo entre una arquitectura espacial e hidrocínética conducirá a la desvalorización de ciertas industrias y a la supresión de las exigencias que una clase dominante impone con el capital” (Kosice, 1995: 32). Piénsese en todas las industrias, su propiedad y relaciones de producción, sus tipos de trabajo y trabajadores, orientadas a la generación de energías (desde los fósiles a los alimentos). Contra eso, “la vivienda nómada hidroespacial deteriora el curso de la economía actual en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos imprevisibles” (Kosice, 1995: 45).

Todavía más: “imaginemos por un instante el *crash* mundial si se dejaran de fabricar automóviles; *shock* de un posible futuro inmediato” (Kosice, 2010: 131). El agua permitiría un movimiento diverso al movimiento del capitalismo. *LCH* movilizaba imágenes económicas, sociológicas y técnicas que hacían a las potencialidades humanas en un entorno ecológico y una nueva matriz energética. Kosice futuriza una liberación por cambio en la matriz energética y urbanística que debía correlacionarse con la idea de que debían distribuirse los recursos y las posibilidades de crear e inventar. En el agua había una condición para una prospectiva crítica y un mundo inventivo. Cinetismo, energía, invención. Si en *Utopía* de More el agua rodeaba la isla, en la posutópica *LCH* formaba parte del sistema.

En esta estrategia artística, política y técnica para romper el predominio de la tierra, y de la Tierra, Kosice no propone un plan (en esto recuerda al desinterés de Marx por “dar recetas a los cocineros del futuro”) sino que, además de augurar “interrogantes sociológicos imprevisibles”, propone un recurso (el agua), reconoce adversarios o enemigos (la clase dominante y la propiedad privada –en particular de la tierra en tanto factor de producción y mecanismo de dominación) y un principio de justicia (la redistribución de recursos)–. El agua no solo es el elemento vital y estético, sino que apuntala el cambio social. Un cruce entre Tales de Mileto, que sostenía que el agua era el elemento primordial, y la pulsión transformadora de las vanguardias artísticas y políticas. De manera anticipatoria a las preocupaciones por el cambio climático, Kosice sostenía que si

el paradigma físico-tecnológico de la fisión atómica remitía a una tipología estructural dominada por la lógica del poder de los grandes centros transnacionales, esta aventura creativa de la fisión en frío –económica, transportable y limpia– abre territorios no sólo a la expansión científica y técnica de la humanidad, sino también a zonas de realización individual y social insospechables (2010: 123).

Una matriz de energía era la posibilidad de otra vida, otras posibilidades, muchas de ellas no anticipables.

Como en “los lugares para vivir”, aquí tampoco hay precisiones. Si en las utopías modernas “es difícil distinguir la actividad ideal de la organización social que determina los modos en que los hombres interactúan” (Hansot, 1974: 11), aquí no se detallan formas organizativas, funciones económicas, tareas o instituciones, características que suelen inventariarse en utopías, programas políticos o planes económicos. Pero no implica que no estén presentes. Con un gesto de abstracción porvenirista y posutópico, están incluidas como problemas en un esquema mayor, un principio estratégico, que no dice cómo será la economía o la política sino bajo qué criterios debería pensarse y hacerse para enfrentar el problema de que “el concepto mismo de valor ha sido puesta fuera de cuestión y profanado de manera obscena en beneficio del colosal aparato de consumir” (Kosice, 1995: 52). La forma parece secundaria. La forma, inevitablemente, cambiará. Debe hacerlo para respetar ese principio. Esa es una disposición posutópica, una política de la invención, un pensamiento proyectivo que no culmina en una forma, en una determinada imagen de futuro que, alcanzada, se estabiliza y dura.

Conectada a su condición de recurso energético (con el 70% de la superficie terrestre compuesta de agua y siendo el vapor de agua el tercer gas más abundante de la atmósfera), el agua se vuelve “moneda de agua”, vector económico de *LCH*. Por su estado material, opuesto a la solidez del oro o el billete, por su capacidad de escurrirse, de “escaparse de las manos”, de amoldarse provisoriamente, y por su presencia extendida, el agua –moneda energética– y la hidroeconomía de *LCH* parecen apuntar a modificar la lógica de los intercambios, a superar el consumo mercantil, la administración estatal (en pos de “una administración eficiente”)<sup>5</sup> e

---

<sup>5</sup> En *LCH*, Kosice promete “el cambio del Estado por una administración eficiente”, una idea en la que resuena la frase de Frederic Engels en “Del socialismo utópico al socialismo científico” (1878), dedicado justamente a la crítica de los utopismos, según la cual el comunismo consistía en que “el gobierno sobre las personas es sustituido por la *administración de las cosas* y por la dirección de los procesos de producción”.

ir a “una equitativa distribución de los bienes de la humanidad” (Kosice, 1995: 51). Tal vez por eso en una de las maquetas, una habitación está pensada “para no hacer arte político. Lugar para hacer políticamente arte hidrocínético y disolverlo en el habitar hidroespacial”. Kosice hablaba de hidraulizar la política y de hidrorrevolución: un comunismo acuoso.

En 1982, en línea con una ecología política latinoamericana (Varsavsky, 1969; Gudynas, 2010) que no se contentaba con reemplazar una fuente de energía para continuar con el mismo modo de vida, producción y consumo, sino que buscaba una oportunidad de cambio social, Kosice escribió: “Pienso que la crisis de la energía nos señala imperativamente la necesidad de una búsqueda prospectiva de urgencia. Esta crisis preanuncia un retorno a los elementos esenciales: agua, aire, sol, mar, viento, fuego, luz” (2010: 203). Esta economía política del agua era también una economía política que Kosice consideraba ecológica. Desde el comienzo *LCH* fue una manera de alejarse del planeta, pero no luego de haberlo agotado, como sucede con las futurizaciones espaciales tecnocorporativas, sino para cuidarlo.

En consonancia con la emergencia de una conciencia ecológica, esta obra-proyecto parece haber prestado una atención creciente a la naturaleza, los organismos vivos y el entorno. Ya en su apuesta de los años cuarenta, por un “principio continuo” que rechazaba la representación y la imitación y que entendía a las obras como “organismos inventados”, había un gesto antinaturalista y una posible relación-otra con la naturaleza. Desde entonces, los problemas de la contaminación y la explosión demográfica se fueron componiendo con una preocupación más amplia por la vida. En 1982, en su “Mensaje para el año 2082”, destinado, entre otros, a los habitantes de *LCH*, Kosice escribió:

La crisis energética, la brusca fractura de los valores y las verdades entendidas, los desequilibrios ecológicos que amenazan al planeta, los paraísos tecnológicos y también los infiernos desencadenados por la era postindustrial exigen de nosotros nuevas y audaces

Porvenirismo y posutopía. Imaginación de futuro e invención en la ciudad hidroespacial de Gyula Kosice

concepciones; y desde este punto de vista pienso que quizás otro *status* de la ciencia, sus renovadas conexiones ideológicas y metodológicas, ponen el acento más en la biología que en las puras formas de la ficción (2010: 157).

Diez años después sostendría que había “una necesidad biológica de replantear la defensa del hombre y la naturaleza” (2010: 250).



maqueta lumínica



fotomontaje de La Ciudad hidroespacial

Aún si la composición con el mundo, como veremos en el último apartado, se da a través de mediaciones tecnológicas, su carácter inventivo induce una relación de no sometimiento de la vida. Tampoco se trata de un diseño biomimético: las formas diseñadas no coinciden con formas de vida o con soluciones biológicas a problemas. Se trata más bien de un diseño de ensamblaje. En este aspecto se detecta otro alejamiento respecto a lo utópico. La Utopía fue, por un lado, la ilusión de un control absoluto de lo natural por lo humano, de una artificialización considerada necesaria para asegurar una justicia; y, por otro, al contrario, la ilusión de una mimesis con ella, un acompasamiento definitivo entre flujos naturales y existencia humana (presente, por ejemplo, en las utopías rurales y primitivistas). Nada de esto define a la LCH. Las tecnologías tendrán un lugar decisivo pero singular, que veremos a continuación.

## 7. Tecnoimaginación posutópica

El semiólogo Vilem Flusser denominó “tecnoimaginación” (2002) a la imbricación entre técnica e imaginación y sostuvo que las formas mediales condicionan la imaginación, en general, y la imaginación de futuro, en particular. En este sentido, *LCH* fue una tecnoimaginación cuyas características la diferencian de la imaginación utópica clásica.

En “Five languages of Utopia”, George Claeys busca diferenciarse de Fredric Jameson precisando un concepto de utopía que desborde el perímetro del género literario y el discurso para pensarla en una dimensión sociocultural más amplia, enlazada a devenires políticos, organizacionales y tecnológicos. Sin embargo, uno y otro acuerdan en un aspecto: la utopía moderna es un artefacto de la cultura impresa y su objeto decisivo, el libro. Este posee una serie de rasgos característicos: linealidad y secuencialidad lingüística (aspectos claves para la linealidad de la imaginación moderna de futuro); carácter abstracto de las palabras (Flusser, 2015); condiciones materiales (papel, tinta, tinturas, bits); circulación masiva (un fenómeno decisivo en la formación de la opinión pública); imágenes visuales que acompañan o sustituyen palabras; y relaciones de intercambio entre autores y lectores. Estos rasgos y condiciones de la cultura impresa dieron forma a los discursos utópicos y políticos de la modernidad (Martínez, 2019).

A finales de los cincuenta, Kosice sostenía que solo aliándose a “todas las conquistas científicas, desde el termómetro hasta los últimos humanizados sputniks, podrá el artista desarrollar su acción socializante” (Kosice, 1985: 69). Pero esa alianza no era simple instrumentalización, porque lo que estaba “cambiando era la concepción visiva y la estructura de la mundanidad, y sobre todo el tránsito que va de la conciencia al hecho, de la imaginación a la presencia” (Kosice, 1985: 69). Kosice veía abrirse nuevos horizontes a la relación humanos-técnica, hecha de procesos abstractos que operan como condiciones para lo concreto, como el lenguaje formal de la computación y sus productos (el diseño gráfico, industrial o la genómica) (Flusser, 2015). Esas máquinas son también máquinas de simulación, capaces de anticipar procesos. En 1993, esas

características le harán decir a un Kosice sorprendido por internet que “la inserción de la ficción y la virtualidad en el plano de lo real cotidiano se ha convertido en uno de los más fascinantes desafíos del presente” (1995: 132). En otras palabras, eso que llamamos realidad habría comenzado a contemplar lo virtual, y no solamente en el sentido acotado de lo digital, sino en el ontológico de lo que podría ser (Gatto, 2024). Con el acontecimiento de la cibernética, la realidad se vuelve ella misma especulativa y abstracta. A la luz de esa tecnoimaginación, capaz de “una posible concatenación del comunismo con el arte abstracto” (Kosice, 1985: 22), y no en la imaginación utópica clásica, hay que mirar *LCH*.

Una condición decisiva de esa tecnoimaginación es no el libro, sino “la entronización y la fascinación del cine, la televisión, el video, las imágenes intersatelitarias, en esta época de ‘pantalla’” (Kosice, 1995: 98) como mediación y superficie. Esas pantallas establecen con las imágenes y la imaginación nuevas relaciones, que impactan en el modo de vivir, proyectar e inventar. Otra condición es que “el horizonte futuro ya no parece estar exclusivamente en manos de los semióticos del diseño gráfico e industrial, sino en los laboratorios y gabinetes tecnológicos, en los que se espera una nueva articulación proyectiva de las posibilidades porveniristas, humanísticamente consideradas” (Kosice, 1995: 86). Las pantallas y las biotecnologías, la comunicación y la vida, son condiciones históricas, insumos o elementos, no exentos de tensiones, polémicas y asimetrías, para la tecnoimaginación y sus específicas maneras de imaginar el futuro.

La imaginación de *LCH* no remite a la linealidad utópica sino a lo que Kosice llamó “hiperestructuras del lenguaje en espacios de n-dimensiones” (1995: 87), que incluyen desde los algoritmos y las maquetas de acrílico a la realidad virtual y la poesía. Es posible proyectarla, visualizarla, experimentarla en diferentes formatos y con diferentes sentidos. Es posible, además, no fijarla en un momento puntual. La ciudad es dinámica. En este sentido, *LCH* aparece como un artefacto tecnológico complejo, que requiere una multiplicidad de saberes y prácticas. Kosice lo expresó en modo programático:



Nuestra civilización tecnológica está resuelta a encontrar un acceso al espíritu formativo de la imaginación, en estrecha solidaridad con la arquitectura. El arte, en su sentido más amplio, no está reducido a las artes personales de la pintura y la escultura. Incluye también la arquitectura, el trazado de ciudades, la faz industrial y el aspecto visual de todo artefacto humano. Una civilización industrial, mecanicista y científica, tiene su correlato en un arte que refleja, y las más de las veces preanuncia, una nueva dimensión de lo inédito (1995: 41).

Ese “mecanicismo” de un arte que trae lo inédito no parece aludir al mecanicismo clásico, hecho de movimientos lineales, finalidades preestablecidas y una reducción del devenir a las influencias físicas, sino a una condición técnica y una disposición estratégica para la invención.

Las tecnologías actuales inducirían un arte y un urbanismo que explora “porvenirísticamente”, en movimiento, lo que nunca fue. *LCH* no era una ciudad utópica sino una ciudad posutópica, “un organismo inventado”, vivo, mutante, multidimensional, que las nuevas condiciones tecnológicas volvían posibles. Kosice esperaba utilizar esta epistemología cibernética y su andamiaje tecnológico para integrar humanos, tecnologías e invención/creación. En una búsqueda interesada por las posibilidades de usos liberadores, y no por los peligros que trae ni por su goce fetichista, las tecnologías funcionan como tecnoimaginario político y cultural para la construcción de nuevos modos de vida, signados por la invención antes que fascinado por los medios, puesto que

Más que la ostensible utilización de la cibernética, las computadoras, la informática, los satélites exploradores, los viajes interplanetarios, el hombre va dirigido a lo inédito. (...) Se trataría, pues, de crear una cultura que rebase los límites de un solo proyecto definido, sin aguardar recompensas de una impredecible mitología cósmica. Probablemente en el tercer milenio pensemos a la

velocidad de la luz, y al mismo tiempo, nos demoremos empapados de poesía, para oír la palpitación del Universo, a paso de hombre (Kosice, 2010: 186).

Una cultura que rebase los límites de un proyecto, que no espere recompensas, que sea el marco de pensamiento a la velocidad de la luz (que es la velocidad que permitirían las tecnologías), cargado de estética, no podría agotarse en una resolución utópica, ni siquiera futurista.

El pensamiento científico (...) ha demostrado que en el universo natural lo “imprevisible” es también “posible”, y que la incertidumbre, el caos, el riesgo y el cálculo de las probabilidades son, en todo caso, variables que pueden transformarse paradójicamente en herramientas para la acción sobre el mundo real y tangible (Kosice, 1995: 130).

Kosice, lector de Claude Shannon, tal vez de Norbert Wiener y Vilem Flusser, propone un concepto de arte a la altura de los acontecimientos tecnológicos. En condiciones cibernéticas, el “sistema arte, ciencia, técnica” es una práctica creativa e inventiva, que no representa o imita los objetos del mundo sino que participa del hacer del mundo, un rasgo que la acerca al diseño, pero que no la encierra allí porque debe siempre estar sujeta, o atada, a lo inconmensurable, y atenta a lo que por definición no puede anticipar.

En un pasaje de su utópica *La Nueva Atlántida* (1626), Francis Bacon sintetizó los objetivos de la isla: “La meta de nuestra fundación es el conocimiento de las causas y los movimientos secretos de las cosas; y la expansión de los límites del imperio humano para la efectuación de todas las cosas posibles” (2008: 65). Sin dudas hay un elemento baconiano en *LCH*, detectable en el festejo de la expansión de las potencialidades a través de la capacidad científica y tecnológica. Sin embargo, en *La Nueva*

*Atlántida*, la poesía, la estética, lo lúdico, no tienen demasiado lugar. El rol de innovación está acotado al desarrollo científico. El resto de la vida –instituciones, relaciones– está signado por ritualizaciones. *LCH* propone otro camino. Por un lado, una ciencia que se oponga a los paradigmas científicos dominantes (Funtowicz y Ravertz, 2000), agentes de colapsos, desigualdades, sufrimientos y limitaciones. Por otro, un despliegue poético que no es ornamentación, sino lengua a la altura de un devenir inventivo. *LCH* es punto de encuentro entre matema y poema, en el que la relación con la naturaleza y el universo no es de dominio y colonización, sino de ensamblaje y multiplicidad de sentidos.

Antes que tecnoutópica, *LCH* es una imaginación de futuro tecnopolítica que resulta y produce un “replanteo radical de las grandes preguntas filosóficas” y enriquece “mejores posibilidades de humanización”, bajo el principio que la mejor sociedad es una que se dispone a la invención buscando distribuir esa posibilidad del modo más equitativo posible. Socializar las posibilidades de la invención reconociendo lo imprevisible, podría ser una definición de la disposición porvenirista y posutópica de *LCH*. Quizá en ella haya una clave para pensar el modo de imaginar futuros en el contexto del cambio climático y las amenazas del Antropoceno, buscando, como escribió Kosice, “desembarazarse de la tragedia, el patetismo y el humanismo trascendente” (1995: 120).

## 8. Una conclusión



*Sin ser definido, recicla su memoria ganada y  
asume triunfante su dispersión cósmica.*  
G.K.

Supongamos, por un instante, que *LCH* es efectivamente utópica por imposible. Supongamos, igualmente, que es utópica en tanto un tipo de acto, de crítica, política, ética, teórica y libidinal del presente. ¿Eso quiere decir que es igualmente utópica en lo que propone? No lo creo. Lo que permite pensar esta obra fundamental del arte latinoamericano del siglo XX es un dispositivo posutópico y porvenirista, una forma específica de pensar, una cierta inteligencia estratégica.

Al comienzo del artículo sostuve que vivimos en un contexto policrítico, en el que incluso la existencia de la vida tal como la conocemos está en riesgo de resolverse en una Sexta extinción masiva, provocada en buena medida por prácticas humanas. Las futurizaciones colonialistas, corporativas y capitalistas, o bien extraen, sustraen y acaparan el gobierno de las posibilidades, imposibilitando a miles de millones de seres humanos y otras formas de existencia de tener una relación más feliz con sus posibilidades. Esa voracidad, aunque insufla una gran incertidumbre –y se aproveche de ella en sus procesos de valorización, que propician “un infinito malo” (Lazzarato, 2013)– no deja ser un estricto perímetro de existencia, que exorciza una y otra vez los encuentros con lo impredecible. Como escribieron Alex Williams y Nick Srnicek en *Manifiesto por una política aceleracionista* (2013), puede que estemos moviéndonos muy rápido pero lo hacemos siempre en el mismo lugar. Desde un lugar artístico, Kosice y *LCH* permite pensar herramientas para socializar las posibilidades, desplegar la invención y orientar la aceleración en pos del bien común.

Puede sonar paradójico que, ante esta situación una posibilidad esté en abrazar lo imprevisible, pero la velocidad de las transformaciones es tan rápida y la escala de los cambios, desde lo micro a lo macro, tan amplia, que la incertidumbre aparece como un elemento estructurante a incorporar, antes que accidental o

eliminable. En paralelo, “no existe una única narrativa capaz de abarcar todo lo que puede decirse sobre este mundo imprevisible, dinámico, continuamente preñado de creaciones y modificaciones” (Costa, 2021: 14). Por ello, a medida que el cambio climático avance y muestre sus consecuencias vamos a necesitar más y mejores capacidades para lidiar con lo imprevisible al tiempo que guiarnos por algunos principios de justicia definidos. En palabras de Kosice en el *Manifiesto por la ciudad hidroespacial*, “La aventura de la humanidad no se detiene ante lo imprevisible. Al contrario, vamos dirigidos hacia lo desconocido e inédito, y cuando un cambio se convierte en una necesidad, se acelera esa disposición” (2010: 130). Será una combinación entre planificación e improvisación lo que decante en una inventiva a la altura de estos problemas.

En esta coyuntura compleja y complicada, creo útil indagar en el archivo de imaginaciones de futuro y las disposiciones estratégicas latinoamericanas. No para describirlas o evocarlas con nostalgia, sino para ver qué podemos aprender de ellas. En ese sentido, *LCH* es una obra-proceso a la que se puede pensar como un modo de orientación en el devenir histórico, apuntalado en la intuición de que del mar de problemas, conflictos y horrores, emerge también una ocasión para una reconfiguración profunda del humano y su entorno, para aprender a vivir en una indeterminación inventiva que rompa el perímetro existencial del capitalismo y la certeza de la catástrofe.

El pensamiento porvenirista no es un fácil reenvío a la futuridad y la utopía, sino el próximo paso para transitar con criterios excepcionalmente amplificados nuestra contemporaneidad (...) un nuevo panorama social (...) en el que prevalezcan las fuerzas convergentes de la construcción, el solidarismo y el emergente para recuperar un nuevo espíritu de la modernidad de la vanguardia peligrosa (Kosice, 2010: 110).

Articulando de un modo muy singular arquitectura, urbanismo, economía y tecnología, *LCH* fue un experimento que buscó propiciar condiciones para que proliferara la inventiva con la menor dominación social posible y “descubrir finalmente qué tipo de relación societaria mantendrá la humanidad ocupando el espacio en grandes racimos de casas suspendidas” (Kosice, 1985: 232).

El porvenirismo y la posutopía son disposiciones estratégicas. Si el porvenirismo abraza lo desconocido, lo posutópico abraza lo interminable, siempre atentos a un principio de justicia. A partir de diferentes vectores *LCH* no ofrece tanto una imagen de ciudad como un principio para producirla. Es una suerte de gesto de planificación que afirma la necesidad de márgenes de maniobra, que ubica singularmente a Kosice en un linaje latinoamericano interesado por la prospectiva, pero también por la igualdad (Arboleda, 2021). Ese aspecto, que parece combinar un gesto modernista más cercano a John Cage que a Le Corbusier, puede resultar productivo en el desarrollo de una inteligencia estratégica en tiempos de policrisis. Con *LCH* no solo se imagina una ciudad del futuro móvil, sino que se piensa en un modo posutópico de moverse, de existir. En definitiva, futurizaciones porveniristas e invenciones posutópicas, que incorporan en sus fibras más íntimas la certeza, o el deseo, de que el futuro tenga futuro.

## Bibliografía

Aglietta, M. (2018): *Money. 5,000 years of debt and power*, Londres, Verso Books.

Alonso, R. (2009): *El futuro ya no es lo que era. Imaginarios de futuro en Argentina 2010-2020*, Buenos Aires, Fundación Osde.

Arboleda, M. (2021): *Gobernar la utopía*, Buenos Aires, Caja Negra.

Bacon, F. (2008): *The New Atlantis*. Disponible: <https://www.gutenberg.org/files/2434/2434-h/2434-h.htm>

Bataille, G. (1987): *La parte maldita*, trad. Francisco Muñoz De Escalona, Madrid, Icaria.

Bay, J. (1953): *Kosice. Galería Bonino*. Disponible en: <https://shorturl.at/On5do>

Bermeo Álvarez, S. (2022): *Arquitectura de flujos. El metasistema arquitectónico tardorracionalista en la hipermodernidad de las ciudades globales latinoamericanas*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

Bramley, S. (2010): *Eisenman - "Post-functionalism"*. Disponible en: <https://bramleysarah.wordpress.com/2010/10/01/eisenman-post-functionalism/>

Bratton, B. (2021): *La terraformación*, trad. Toni Navarro, Buenos Aires, Caja Negra.

Casanova, C. (2020): *Estética y producción en Karl Marx*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

Claeys, G. (2013): "The Five Languages of Utopia: Their Respective Advantages and Deficiencies With a Plea for Prioritising Social Realism", en *Cercles*, n. 30, 9-16.

Bryant, R. y Knight, D. (2019): *The Anthropology of the Future*, University Press, Cambridge.

Costa, A. (2021): "Da verdade inconveniente à suficiente: Cosmopolíticas do Antropoceno", en *Cognitio-Estudos, Revista Eletrônica de Filosofia*, Año 18, n. 1, 37-45.

Esposito, E. (2021). *Máquinas psíquicas*, Buenos Aires, Docta ignorancia.

Flusser, V. (2002): "A New Imagination", en Ströhl, Andreas: *Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 110–116.

Flusser, V. (2015): *El universo de las imágenes técnicas*, trad. Julia Tomasini, Buenos Aires, Caja Negra.

Engels, F. (2006): *Del socialismo utópico al socialismo científico*, trad. Grupo de Traductores de la Fundación Federico Engels, Madrid, Fundación Federico Engels.

Funtowicz, S. y Ravetz, J. (2000): *La ciencia posnormal. Ciencia con la gente*, Icaria, Barcelona.

García, M. A. y Ramírez, M. C. (2024): *Gyula Kosice Intergaláctico. 05/07–04/11/24*, Buenos Aires, Malba.

Gaspar, A. (1994): "Gyula Kosice. Sin utopía el artista no puede existir" (entrevista). Disponible en: <https://www.generacionabierta.com.ar/1994/12/hector-canonge-2-10/>

Gatto, E. (2018): *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*, Rosario, Casagrande.

Gatto, E. (2024): "Futuridad", en Grinberg, S., Farinetti, M. y Kozel, A. (eds.): *Léxico crítico del futuro*, San Martín, UNSAM Edita.

Grinberg, S., Farinetti, M. y Kozel, A. (eds.) (2024): *Léxico crítico del futuro*, San Martín, UNSAM Edita.

Groys, B. (comp.) (2021): *Cosmismo ruso*, trad. Fulvio Franchi, Buenos Aires, Caja Negra.

Gudynas, E. (2010): "Imágenes, ideas y conceptos sobre la naturaleza en América Latina", en Montenegro, Leonardo (ed.), *Cultura y Naturaleza*, Jardín Botánico J. C. Mutis, Bogotá, 267-292.

Hansot, E. (1974): *Perfection and Progress. Two modes of Utopian thoughts*, Cambridge, MIT Press.

Jameson, F. (2009): *Arqueologías del futuro*, Madrid, Akal.

Kosice, G. (1985): *Entrevisiones*, Buenos Aires, Sudamericana.

Kosice, G. (1995): *Arte y filosofía porvenirista*, Buenos Aires, Guaglione.



Kosice, G. (2010): *Autobiografía*, Buenos Aires, Asunto Impreso.

Koyre, A. (1979): *Del mundo cerrado al universo infinito*, trad. Carlos Solís Santos, México, Siglo XXI Editores.

La Nación (1999): “Utopías y realizaciones de Kosice” (15 de agosto). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/utopias-y-realizaciones-de-kosice-nid185103/>

Latour, B. (2017): *Cara a cara con el planeta*, trad. Ariel Dillon, Buenos Aires, Siglo XXI.

Lazzarato, M. (2013): *La fábrica del hombre endeudado*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu.

Martin, F. (2023): *La Ilustración sensible. El giro materialista en la teoría crítica*, Buenos Aires, IPS.

Martínez, C. (2019): “Explorar el futuro. Transformaciones espaciotemporales de los relatos utópicos”, en *Revista Nueva Sociedad*, 283, 66-74.

Monteleone, J. (1989): La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana”, en *Cuadernos de Literatura*, n. 4, 37-52.

Montuori, A. (2023): “Possibility in postnormal Times”, en *Possibility Studies & Society*, vol. 1, n. 1-2, 157-162.

More, T. (2004): *Utopia*, Santa Fe, El Cid Editor.

Moynihan, T. (2020): *X-Risk: How Humanity Discovered its own Extinction*, Londres, Falmouth Urbanomic.

Mundo Untref (2021): “Gyula Kosice: arte, tecnología y utopía” (14 de enero). Disponible: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/docuntref-iiac-gyula-kosice>

Museo Kosice (2021): *Ciudades para el futuro: crear utopías*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1U8cMUEeTs>

Museum of Fine Arts (2024): *The Hydrosatial City*. Disponible en: <https://hiddenarchitecture.net/the-hydrosatial-city/>

Ramona Revista (2004): *Dedicado a Gyula Kosice*, n. 43-44, Buenos Aires.

Schulz, S. (2022): "El nuevo concepto de desarrollo de Xi Ping", en *Cuadernos de China* 12, 11-19.

Señal Untref (2019). *Archivo Kosice*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=-f4jj-nzd40&ab\\_channel=Se%C3%B1alUNTREF](https://www.youtube.com/watch?v=-f4jj-nzd40&ab_channel=Se%C3%B1alUNTREF)

Shaviro, S. (2024): *Fluid futures. Science Fiction and Potentiality*, Londres, Repeater.

Simondon, G. (2015): *Imaginación e invención*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Editorial Cactus.

Souriau, E. (2017): *Los diferentes modos de existencia*, trad. Sebastián Puente, Buenos Aires, Editorial Cactus.

Srnicek, N. y Williams, A. (2013): "Manifiesto por una política aceleracionista", en Avanesian, A. y Reis, M. (eds.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el poscapitalismo*, trad. Mauro Reis, Buenos Aires, Caja Negra, 49-64.

Tanner, G. (2024): *Forverism*, Londres, Good Press.

Tsiolkovsky, K. (1926): *Exploration of the world spaces by reactive devices: (reprinting works of 1903 and 1911 with some changes and additions)*, 1st Guest, Kaluga.

Varsavsky, O. (1969): *Ciencia, política y científicismo*. Disponible en: [http://docs.politicascsti.net/documents/Teoricos/Varsavsky\\_CPC.pdf](http://docs.politicascsti.net/documents/Teoricos/Varsavsky_CPC.pdf)

Virno, P. (2021): *Sobre la impotencia. La vida en la era de su parálisis frenética*, trad. Emilio Sadier, Buenos Aires, Tinta Limón.

Viveiros de Castro, E. y Danoski, D. (2019): *¿Hay un mundo por venir?*, Caja negra, Buenos Aires.

# **POLÍTICAS DEL SUEÑO Y REGISTROS ONÍRICOS EN PANDEMIA. UNA APROXIMACIÓN AL SITIO DIGITAL “PANDEMIC DREAMS ARCHIVE”**

Dream politics and dream records in pandemics.  
An approach to the digital site “Pandemic Dreams  
Archive”

*María Soledad Boero y Alicia Vaggione<sup>1</sup>*

## **Resumen**

La reciente pandemia de Covid 19 funcionó como un prisma a través del cual pudimos vislumbrar de un nuevo modo el lugar de lo humano en relación a otras formas de lo vivo, evidenciando su pertenencia a la naturaleza y su condición de viviente. Entre los múltiples trastocamientos que produjo, la pandemia operó no solo una detención inédita de los cuerpos, sino que supuso, tal como lo

---

<sup>1</sup> María Soledad Boero es Lic. en Letras y Dra. en Semiótica (UNC). Docente e investigadora de la FFyH-UNC. Codirige el Proyecto de investigación “Bios y cuerpo(s). Ficciones latinoamericanas contemporáneas ante un mundo amenazado” (SeCyT-UNC). Sus investigaciones orbitan el vínculo entre escritura y experiencia, memorias materiales y formas del archivo, en literatura y otros lenguajes estéticos.

Alicia Vaggione es Doctora en Semiótica (UNC). Docente e investigadora de la FCS y la FFyH-UNC. Sus trabajos de investigación consideran las relaciones entre literatura, cultura y enfermedad. Dirige el proyecto de investigación “Bios y cuerpo(s). Ficciones latinoamericanas contemporáneas ante un mundo amenazado” (SeCyT-UNC). Participó del Proyecto “La condición posthumana. ¿Qué hacemos con las tecnologías y que nos hacen las tecnologías” (PRIMAR, SeCyT-UNC).

sugiere Eric Sadin, una aceleración radical y/o una transferencia de “un registro súbitamente ampliado de segmentos de nuestras existencias a un entorno hecho únicamente de píxeles” (2024: 16).

En este escenario, y apenas inaugurado ese tiempo, un grupo de artistas latinoamericanxs compuesto por Erik Felinto, Fabi Borges, Rafael Frazão, Livia Diniz y Tiago Pimentel creó un sitio digital, denominado “Pandemic Dreams Archive” <https://archivedream.wordpress.com/>. Lo que el proyecto activó fue una experimentación que indagaba en las múltiples potencias del sueño como espacio de amplificación de los órdenes de un mundo que se había vuelto sobre sí. Lxs artistas generaron una plataforma que recibió y albergó pequeñas narraciones producidas en múltiples lenguas.

A partir de la exploración de este material nos interesa atender a la capacidad del arte para inventar y diagramar respuestas provisorias en tiempos de incertidumbre y a la potencia política del sueño y de la imaginación como territorio de experiencias sensibles, donde la pregunta por lo humano y sus modos de relación con lo que le rodea, vuelve a tensionar y revisar, otra vez, nuestros modos de habitar en el mundo.

**Palabras clave:** Arte – Archivo – Pandemia – Sueños

### **Abstract**

The recent pandemic of Covid 19 functioned as a prism through which we were able to glimpse in a new way the place of the human in relation to other forms of the living, evidencing its belonging to nature and its living condition. Among the multiple upheavals it produced, the pandemic operated not only an unprecedented arrest of bodies, but also implied, as Eric Sadin suggests, a radical acceleration and/or a transfer of “a suddenly expanded register of segments of our existences to an environment made only of pixels” (2024: 16).

In this scenario, and as soon as that time was inaugurated, a group of Latin American artists composed of Erik Felinto, Fabi Borges, Rafael Frazão, Livia Diniz and Tiago Pimentel created a digital site, called “Pandemic Dreams Archive” <https://archivedream.wordpress.com/>. What the project activated was an experimentation that explored the multiple potencies of the dream as a space of amplification of the orders of a world that had turned in on itself. The artists generated a platform that received and hosted small narratives produced in multiple languages.

From the exploration of this material we are interested in attending to the capacity of art to invent and diagram provisional answers in times of uncertainty and to the political power of dreams and imagination as a territory of sensitive experiences, where the question of the human being and his ways of relating to what surrounds him, returns to tension and review, once again, our ways of living in the world.

**Keywords:** Art – Archive – Pandemic – Dreams

## I.

En su ensayo, “Sueños para postergar el fin del mundo” el filósofo y chamán Ailton Krenak retoma la importancia de la actividad onírica en la cosmovisión de los pueblos indígenas. A diferencia del humano moderno, incapaz de practicar una forma de soñar que sostenga “las redes y las conexiones [entre la Tierra y la vida] de las que formamos parte desde la Antigüedad” (2023: 39) considera al sueño como una institución, un régimen cultural en el que se transmiten afectos que, al narrarlos, ponen en evidencia múltiples conexiones entre el mundo de los sueños y el de la vigilia, entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y cierta exterioridad que lo atraviesa. El sueño, por lo tanto, “*afecta* al mundo sensible” del que formamos parte (2023: 41).

El tiempo de la pandemia trajo consigo una serie de dislocaciones y transformaciones que hicieron explícitos los límites de la vida tal como la concibe el modelo neoliberal con sus violencias sistemáticas. Si el comienzo de la pandemia pudo ser leído como un punto de inflexión que tal vez daría lugar a un nuevo estado del mundo, hoy sabemos que ese horizonte se obturó. Entre los múltiples trastocamientos que la experiencia de la pandemia produjo se instalaron nuevas formas de la amenaza: la posibilidad de morir devino una instancia cercana, se estableció un nuevo régimen de contacto, prescribiendo como formas del cuidado, la mantención de la distancia entre los cuerpos, operando transformaciones en el plano de las subjetividades. De la multiplicidad de aristas que esta experiencia implicó, dos instancias pueden resultar significativas para este trabajo: las nuevas formas de visibilización entre lo humano y lo no humano en un contexto de vulnerabilidad compartida y las conexiones de lo humano en sus interacciones con lo digital.

Respecto de la primera, la presencia del virus vino a escenificar/visibilizar como señala Rita Segato, de un modo que quizá habíamos olvidado, nuestra pertenencia a la naturaleza: “el virus da fe de la vitalidad y constante transformación de la vida, su carácter irrefrenable. Demuestra la vitalidad de la naturaleza con nosotros adentro” (2023: 16). En esta conexión que habilita tramas de interdependencia, la vida humana se inserta en “formas de lo vivo” mucho más amplias y establece vínculos con lo animal, lo vegetal y lo mineral, entre otros dominios posibles, con los que establece múltiples relaciones de tensión, deriva y ensamblaje.

En el ensayo “Hacia lo no humano. Derivas pandémicas de la biopolítica” (2024), Gabriel Giorgi realiza el ejercicio de considerar una revisión expansiva de ese *bios* de la biopolítica y para ello –sin descartar las herramientas de análisis clásicas de la biopolítica y las intervenciones de sus teóricos principales al inicio de la emergencia del virus– esboza otras líneas de interrogación posibles tramadas en torno a las preguntas sobre el “habitar” y sobre lo común:

Políticas del sueño y registros oníricos en pandemia.  
Una aproximación al sitio digital “pandemic dreams archive”

La pandemia ofrece el terreno para pensar las reconfiguraciones conceptuales, a la vez que sensibles y políticas, que emergen allí donde nos vemos forzados a pensar un territorio en común que ya no es exclusiva ni predominantemente humano, que ya no se deja capturar por la “métrica” antropocéntrica, y donde la pregunta política fundamental es la pregunta por el habitar, por las formas de habitar y por lo tanto por una vida en común hecha de tramas de interdependencia que el virus iluminó de maneras inescapables (25).

La segunda instancia pone al cuerpo de los humanos en otro lugar, lo ensambla de otra manera. En el escenario de la pandemia, el cuerpo biológico mostró una vez más su dimensión vulnerable pero extendió sus formas para presentarse de modo digital.

Resulta sugerente en este punto, la notación de Eric Sadin que, haciendo uso de la metáfora de los sacudimientos sísmicos que mueven y re-acomodan las placas tectónicas de las profundidades de la tierra, destaca como corolario de los desplazamientos producidos por la pandemia un pasaje en el que de pronto se confunden los flujos de la vida material con los flujos digitales. Sadin lee, junto o concomitante a la irrupción del virus, “un fenómeno igualmente inesperado. En su momento no lo vimos, pero este representó la principal repercusión social y civilizatoria de esta pandemia: la transferencia de un registro súbitamente ampliado de segmentos de nuestra existencia a un entorno hecho únicamente de píxeles” (2024: 16).

Si cada epidemia tiene su singularidad histórica, seguramente la del Covid no podrá ser recordada sin su vínculo con la transformación cultural-digital o dicho en otros términos, por fuera de la metamorfosis tecno antropológica a la que asistimos. Si bien las tecnologías estaban presentes desde las últimas décadas del siglo XX en nuestra vida cotidiana –alterándola de modo gradual y continuo– las condiciones que impuso la irrupción del virus contribuyeron a su centralidad. Confinados en los espacios domiciliarios nos vimos obligados a interactuar de modo virtual. De



ese momento histórico y singular queda un inmenso archivo digital. Todas nuestras interacciones (mensajes escritos, audios, fotos, clases por *meet* o *zoom*, etc.) están grabadas y depositadas en algún sitio recóndito.

En este marco –y haciendo uso de un espacio digital como forma de presencia novedosa que generó nuevos modos de interacción– surgió la creación de este Archivo de Sueños al que pensamos como una intervención estético política capaz de aportar una apertura y otra mirada que, en clave de experimentación, permitió abrir líneas de creación y de invención, propiciando conexiones inéditas entre lo humano y otros agentes no humanos. El proyecto funcionó como una suerte de laboratorio que activó la imaginación como una herramienta de pasaje ante las restricciones que la situación imponía.

A comienzos del 2020, lxs artistas Erik Felinto, Fabiane M. Borges, Livia Diniz, Rafael Frazão, y Tiago F. Pimentel desde filiaciones diversas que dan cuenta de sus formaciones e intereses ligados a un campo de saberes<sup>2</sup> provenientes de la literatura, los estudios sobre medios, el arte digital y la cibercultura, la psicología clínica, el esquizoanálisis, las comunidades espectrales, la cosmopolítica amerindia, la filosofía de la ciencia y el lenguaje de la programación, entre otros, crearon el sitio digital “Pandemic Dreams Archive” <https://archivedream.wordpress.com/>. Alertadxs por la presencia de relatos recurrentes que daban cuenta de una alteración en la relación entre vigilia y descanso y de un incremento de la actividad onírica en esos días de encierro, decidieron armar una plataforma receptora de sueños. Lo que el proyecto activó fue una exploración que indagaba en las múltiples potencias del sueño como espacio de amplificación de los órdenes de un mundo que se había vuelto sobre sí.

Lxs artistas construyeron una gran plataforma de relatos que recibió –los sueños podían enviarse de modo escrito o en audios–

---

<sup>2</sup> Saberes que operan en la configuración del sitio digital como un entramado que se sale de las configuraciones binarias o dicotómicas y que posibilita un acercamiento a los sueños en tanto espacio de amplificación que abre a la posibilidad de agenciamientos de elementos heterogéneos.

pero, sobre todo albergó una inmensa cantidad de pequeñas narraciones provenientes de diversos lugares y producidas en múltiples lenguas. Cada relato en singular, pero cada relato de lxs soñantes en conexión con lxs demás habilitó la emergencia y la generación de una comunidad virtual unida en torno a afectos compartidos y abierta a la incertidumbre de un futuro en ciernes. El sitio funcionó como un repositorio que permitió captar y registrar ese momento de trastocamiento radical que implicó la irrupción del nuevo virus.

Nos interesa explorar este corpus de análisis para interrogarnos en torno a la potencia política del sueño y de la imaginación como territorio de experiencias transindividuales, en el marco de un acontecimiento que vino a conmocionar nuestro modo de habitar el planeta.

## II.

La dimensión del soñar, de los sueños ha suscitado desde hace mucho tiempo y en todas las culturas, un afán de conocimiento desde diversas disciplinas y campos del saber, a la vez que se sigue manteniendo –pese a todo– en un terreno de interrogantes. El sueño es un misterio que continúa insondable en varios de sus pliegues; comporta, además, una “pura inteligencia” a la que deberíamos otorgarle hospitalidad, nos recuerda Anne Dufourmantelle, y se detiene en aquello que el sueño potencia: “reparar, recordar, profetizar, escuchar, poner en guardia, aterrorizar, apaciguar, revelar, liberar: “(...) el sueño es un modo singular de presencia (...) posee la fuerza de una aparición...” (2020: 19). En los mismos términos, Christian Ferrer señala que en distintos momentos de la historia “adivinos, sacerdotes, psicoanalistas y neurólogos han intentado saber lo que los sueños dicen” (2015: 17) pero muy poco han obtenido; el mundo del durmiente sigue siendo una tierra incógnita.

Como decíamos, el tiempo de la pandemia trajo consigo una dislocación en los ciclos del dormir y del sueño, instaurando una temporalidad inquietante, una confusión espacio/temporal

(Danoswki y Viveiros de Castro, 2019: 45) que activó nuevos temores y reactivó antiguos miedos, ante la escalada de muertes que el virus producía.

En ese panorama de desconcierto, el primer gesto de este archivo es el de recopilar/facilitar/crear condiciones para que cualquier persona de cualquier parte del mundo (con acceso a una conexión digital) pudiera hacer ese primer paso, esto es, trasladar la narración de su sueño del ámbito privado a un ámbito exterior público sostenido en la esfera digital. Dicho en otras palabras, el sueño se transporta de un mundo de interacción conocido a un mundo de extrañamiento y de relación digital.

Si, como señala Krenak el sueño como institución también se comunica con la esfera doméstica: “Soñar es una práctica que puede entenderse como un régimen cultural en el que (...) la gente cuenta el sueño que tuvo (...) a las personas con las que tiene una relación” (2023: 41) y de esa forma el sueño actúa como una correa para la transmisión de afectos; lo que la plataforma diseñada por lxs artistas posibilita en el contexto del encierro global<sup>3</sup> es una apertura y ampliación del recorrido de los relatos, una caja de múltiples resonancias que habilita otra escala y otras escuchas.

La plataforma funcionó como un sensor para captar y registrar el impacto que la irrupción del virus generó a escala planetaria, haciendo uso de esos insumos que traían ecos de historias no tramadas en la vigilia.<sup>4</sup>

### III.

Si nos detenemos en la conformación del archivo, observamos que la composición de la plataforma digital se presenta

---

<sup>3</sup> Encierro que tuvo inflexiones políticas particulares en cada coordenada geográfica.

<sup>4</sup> El mundo onírico, dice Krenak, hace visible una diferencia “para pensar entre la experiencia despierta y el mundo de los sueños” para lograr “traer a la vigilia historias de ese otro mundo” (2023: 39).

como un procedimiento formal, de carácter estético: un dispositivo abierto que opera conectando elementos heterogéneos.

Los relatos de lxs soñantes aparecen como pequeñas entradas fechadas, que pueden incluir o no el nombre propio y con alguna indicación de su lugar de procedencia. Los sueños se presentan en su singularidad y se van inscribiendo en la plataforma (los relatos salen del espacio privado, de la práctica de contar el sueño en un entorno cercano, incluso de narrar el sueño en una sesión de terapia) y se inscriben en un espacio virtual casi sin límites que funciona con otra lógica, donde las narraciones se entrelazan de otra manera y la experiencia del soñante particular se cruza con otras experiencias, otros relatos de soñantes de diferentes partes del mundo, en una suerte de babel de imágenes oníricas globales.

A partir de este primer movimiento archivístico, se percibe una suerte de gran inconsciente maquínico digital que, a diferencia del inconsciente freudiano y su clásico teatro de representación familiarista, se abre a una gran “fábrica” de narraciones fragmentarias, articuladas desde su coordinada espacio/temporal (el sueño en el encierro obligado de la casa/la figura del soñante tendido en una cama) con el mundo hiperconectado de las redes y plataformas virtuales.

Si el soñar como práctica ligada al dormir (función biológica indispensable, ligada al descanso, para todo ser viviente) se puede leer como la apertura de un tipo de experiencia, un acontecimiento susceptible de ser analizado, con una agencia y temporalidad propia, en la pandemia esa experiencia estuvo marcada por una apertura y mutación que afectó diferentes órdenes de lo viviente. Hubo una profundización, superposición y mezcla de diferentes modos de la experiencia, y con ello, de tiempos y espacios. En las narraciones dispuestas en la página surgen relatos en los que aparecen figuras de animales que se salen del entorno doméstico, espacios abiertos que se confunden con el adentro, escenas enrarecidas de animales salvajes y/o casi extintos (rinocerontes, tigres, elefantes, cocodrilos, entre otros), imágenes de micro partículas que intentaban otorgar cierta visibilidad a eso que el ojo humano no podía percibir. Imágenes oníricas que, dispersas en el

archivo, dan cuenta de una metamorfosis y alteración de mundos, abriendo a una red semiótica de regímenes de visualidad y registro de signos de diferente índole.

El procedimiento del archivo digital, evidencia entonces, algunos trazos de esa mutación antropológica y digital en una coexistencia difusa y perturbadora entre cuerpos digitales conectados y cuerpos biológicos distantes, a la vez que *hizo ver* –le otorgó una visualidad sensible– la tensión entre espacios presenciales y virtuales y los matices en movimiento de lo que podemos denominar mundo “real”, mundo “virtual”, mundo “material”, mundo “digital”, mundo “algorítmico”, entre otras modulaciones y experimentaciones en las que vivimos hasta el presente.

En una segunda instancia, la plataforma habilitó (en el primer año de la pandemia se registraron más de 500 sueños) a partir de esos insumos o registros oníricos a que los artistas responsables del proyecto ensayaran diferentes aproximaciones –imbuidos con herramientas teóricas y saberes diversos– para detectar recurrencias temáticas, significantes, tópicos ayudados por técnicas y lenguajes de programación con los que construyeron mapas dinámicos e interactivos diagramando, de este modo, el espacio que conforma esta nueva comunidad de soñantes. En una entrevista realizada por José Platzeck en el año 2021, los artistas destacan que en un primer momento y más allá de las localizaciones geográficas específicas de los relatos, las formas de soñar el virus diagramaron una trama común.

Los miedos y temores que producía el recién llegado agente microscópico generaban una incalculable diversidad de formas que remitían todas a la preocupación por el contagio, la relación con la muerte y la relación con la vigilancia que de la mano de las políticas sanitarias cobraba otros alcances.

Respecto de las recurrencias semánticas detectaron que la palabra casa, luego de la de persona, era la que alcanzaba mayor presencia. Dada la situación, el dato no les resultó novedoso, sí lo fue el comprobar que,

Desde la perspectiva de los soñadores (desde el interior de sus diversas casas) sus miradas revelaban algo raro, precisamente lo que hay del otro lado, el fuera de la casa. Es ahí donde la plasticidad del sueño, se enciende al imaginar el exterior de la casa, con notables recurrencias: la naturaleza, lo ingobernable, el exterior parece estar mucho más cerca, ya no en el bosque, en el lugar lejano, sino justo detrás de la puerta, acechando peligrosamente” (Platzeck, 2021:10).

Otro punto que los artistas consideran es el de salirse de un análisis que solo atiende a lo que viene con las imágenes del sueño para prestar atención a los sonidos cuya presencia es abundante en el sueño, “aunque nuestra precaria escucha nos impida percibirlos. Esto se debe a un modo de producción de subjetividad excesivamente centrado en la mirada, que obstruye, a su vez, la profunda experiencia táctil del sueño” (Platzeck, 2021: 10).

La página del archivo también remite a una lista extensa de bibliografía y películas que tienen al sueño como protagonista central y a una galería de imágenes que esbozan y exploran un régimen de signos heterogéneos dándole belleza y extrañeza al pasaje por la experiencia de la pandemia.

#### IV.

Para historizar de alguna manera esta *pulsión* de archivo, quizá el Archivo de Sueños Pandémicos pueda situarse en relación con otros intentos de percibir, entrever o extraer aquello que permanece en un plano latente. En este punto, el proyecto de *Deep Listening* (escucha profunda) desarrollado por la compositora y música Pauline Oliveros desde finales de la década del 50, tendría uno de sus impactos en la ejecución de un primer programa certificado de Deep Listening en 2015 desarrollado por Oliveros junto a Heloise Gold y IONE en el que la investigación sobre la escucha se combina con un tipo particular de prácticas articuladas con el movimiento y el soñar.

De la mano de la posibilidad de enseñar procesos de escucha (Oliveros), combinadas con modos de la danza (Gold) y prácticas sobre los sueños (IONE) se monta un modelo para los estudios de Deep Listening que permite expandir las conexiones que vienen de la escucha de los sueños. El sueño ya no aparece como un espacio ligado a lo individual –se organizan retiros o reuniones grupales en territorios alejados de las ciudades– sino que sucede en torno a una “comunidad onírica (que) no se centra en el análisis ni en el secuencial “desciframiento del significado” de los sueños, sino en la posibilidad de que las figuras e historias oníricas que invocamos cobren vida, sin pasar por el filtro de una teoría psicológica preexistente” (IONE, 2023: 11).

A su vez, y conectado con experiencias históricas traumáticas, entre los años 1933 y 1938 del siglo pasado, la periodista Charlotte Beradt compuso una cartografía onírica titulada *Los sueños durante el Tercer Reich* en la que calificó como sueños políticos a los recopilados durante su trabajo de campo, detectando como “el miedo, la ansiedad y la incertidumbre se repetían compulsivamente como efectos directos de un régimen totalitario sobre nuestra percepción simbólica del mundo” (Beradt citada en Meloni, 2022: 32). En este registro fue clave para la autora la consideración de la teoría del inconsciente de Jung, en tanto le permitió atisbar ciertas figuras universales que se actualizaban en un momento histórico dado y diagramaban el inconsciente colectivo de una época.

Al retomar la pregunta sobre nuestra percepción simbólica del mundo en el momento en que se produjo esa suspensión de la vida pública que trajo consigo la pandemia, sin dudas que las mutaciones tecnológicas, ecológicas, económicas, ambientales y sociales que derivaron en esta catástrofe sanitaria, propiciaron un trastocamiento de dicha percepción que también trajo aparejado una transformación de los mecanismos inconscientes puestos en juego.

En ese sentido, la consideración de un inconsciente maquínico, tal como lo entienden Gilles Deleuze y Félix Guattari,<sup>5</sup> que va más allá de la subjetividad humana y opera por síntesis pasivas e involuntarias de flujos de energía que se cortan, acoplan o ensamblan en procesos de producción deseante, fue clave para dar cuenta de ese modo singular de liberar el inconsciente, que se extiende más allá del individuo conectando flujos sociales, tecnológicos, institucionales, económicos, históricos, ambientales, entre otros. La máquina entendida como un elemento de un ecosistema que entrelaza dimensiones históricas, naturales y materiales, cuyos agenciamientos van complejizando las interacciones, a la vez que tensionan nuevamente el interrogante sobre lo social, lo colectivo, lo común.

Estamos en una red semiótica de regímenes de visualidad y registro de signos de diferente índole, capaces de generar relaciones, información, deseos en una tensión permanente entre lo micro y lo macro político. El inconsciente entonces es concebido como un proceso dinámico y creativo que se relaciona con todo el campo social, económico y político, que puede producir deseos y subjetividades heterogéneas ajenas a los poderes hegemónicos a la vez que participa activamente en ese combate de fuerzas.

Una red compleja y extensa de afectos que pasan a la escena digital y que, si miramos ese tiempo de encierro que trajo la pandemia, quizá pudo configurarse como una posibilidad de salida, de fuga imaginaria cuya potencia viene dada por una de las

---

<sup>5</sup> A partir de su trabajo conjunto en *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1995) los autores desarrollan y expanden la noción de inconsciente maquínico para contraponerlo a la concepción clásica del inconsciente psicoanalítico freudiano, y la abren a otros modos de funcionamiento de lo social. Conciben al deseo como productor de real, no como carencia. El inconsciente maquínico no está centrado en la subjetividad humana –es pre individual y a subjetivo– sino que participa de diversos flujos de signos heterogéneos, sociales y materiales. Pensarlo como máquina supone operaciones de conexión y desconexión, corte y acoplamiento con otras máquinas económicas, sociales, culturales, históricas, entre otras, que producen agenciamientos y permiten diagramar cartografías más amplias para detectar procesos deseantes, singularidades y otro conjunto de posibles.



actividades, en palabras del poeta Arturo Carrera, más revolucionarias de la vida: el dormir.

Paradójicamente, la salida es habilitada por las herramientas de la conexión digital, en un mundo que mucho antes de la pandemia, ya mostraba los signos de una lógica económica capaz de absorber la capacidad de trabajo y la fuerza vital de los individuos, a través de una vida 24/7, como bien lo había detectado Jonathan Crary,<sup>6</sup> esto es, una vida en conexión casi permanente las 24 horas del día durante los siete días de la semana. Ese *casi*, decía Crary, es lo que le queda al sujeto para intentar resistir a la captura absoluta, para producir un corte y una desconexión; y lo sitúa en la actividad del descanso, del dormir. El dormir no implicaría necesariamente recordar lo soñado, pero es condición ineludible

---

<sup>6</sup> En su libro *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño* (2015) Jonathan Crary efectúa un inquietante análisis sobre los modos en los que, en esta etapa del capitalismo tardío, se fue transformando la gestión del tiempo y de los espacios del trabajo en las sociedades post-industrializadas. Retomando las primeras investigaciones del departamento de Defensa de los Estados Unidos, cuyo objetivo era lograr un “soldado insomne” que pudiera permanecer despierto y en estado de alerta el máximo de tiempo posible, ante las amenazas de un conflicto exterior, Crary detecta un programa más amplio de dominio y expropiación del sueño articulado a maneras más eficientes de rentabilidad capitalista. Desde esta perspectiva, muchos de los denominados avances tecno y farmacológicos son usados principalmente para extraer del cuerpo humano un máximo de eficiencia y rentabilidad, despojándolo de sus horas de descanso y de ocio. Esto supone, no solo una hiper modelización de la escala temporal de producción, sino además un conjunto de reglas y valores sociales que legitiman esta auto/heteroexplotación en los tiempos de aceleración tecno capitalista, redes y mercados. La proliferación de ambientes 24/7 (conexión y estado de atención laboral, servicios propuestos las 24 horas del día durante los 7 días de la semana) genera un único tiempo homogéneo, que aplana cualquier intervalo, diferencia y prácticas que remitan a la creación de otros afueras. “Debido a la permeabilidad, incluso a la indistinción, entre los tiempos del trabajo y de ocio, las competencias y los gestos que alguna vez se restringieron a los lugares de trabajo son, ahora, una parte universal de la textura de la vida electrónica 24/7 de cada uno” (2015: 82). Nos parece clave y revelador el pensamiento de Crary que leyó –pocos años antes– los signos de una época que la pandemia no hizo más que profundizar. Y la importancia del espacio del sueño y del dormir como último bastión de libertad que habría que defender, ante la voracidad del capital.

para poder acceder a esa apertura de una imaginación *otra* cuya potencia no podemos terminar de dimensionar ni entrever.

## V.

Paralelo a un tiempo que suspendió modos de estar juntxs e implicó la pérdida de innumerables vidas, además de una transformación de la percepción del mundo, el proyecto llevado a cabo en el Archivo de Sueños Pandémicos permitió explorar, a contrapelo de las lógicas destructivas de lo social, de la misma capacidad de producir formas de vinculación, otras narrativas que posibilitaron la creación de diversas maneras afectivas del lazo, a través de la imaginación y la plasticidad múltiple de lo onírico.

Al prestar atención a lo que en el proyecto se activó en términos de una comunidad onírica cuyos relatos se enlazaron, el archivo posibilitó la captación de un nuevo orden de comunidades de imágenes construidas en torno a la imaginación viral.

¿Qué es lo que *puede* una comunidad de soñantes? ¿Es posible que la herramienta tecnológica pueda servir para generar un lugar virtual de conexión hacia nuevas formas de vinculación? Y en este punto, nos preguntamos si el gesto político de intentar organizar un archivo a partir de un procedimiento estético formal elaborado íntegramente con las herramientas que provee la técnica digital –en el marco de un momento donde lo público estaba vedado– fue un modo de abrir la imaginación política hacia una zona que aún permanece esquivada a la lógica de captura capitalista.

Quizá la intervención estético política de esta plataforma haya sido justamente la de poder armar un archivo (apelando a saberes de diferentes procedencias, desde las cosmovisiones indígenas hasta los saberes de la técnica y los lenguajes de la programación) otorgándole un lugar a lo que viene del sueño (virtual/intangible/visual...) en el *maremagnum* infinito de datos, proliferación y saturación de imágenes e informaciones fragmentarias de la vida en las redes.

Operar a través de los lenguajes del sueño significó, además, para lxs artistas un trabajo que permitió la apertura de una zona donde volver a revisar los modos en los que los cuerpos se sintieron atravesados por el derrumbe de las formas existentes hasta el momento. “El inconsciente también actúa en red” –sostienen– “una red mucho más antigua que Internet”, y agregan:

No es por nada que las culturas tradicionales (indígenas, gitanas, aborígenes, místicas, esotéricas) ven en los sueños la posibilidad de desentrañar misterios, descifrar acertijos, construir pensamientos, comunicar y entender el mundo. Cuando abandonamos este lenguaje, extraemos de nuestra vida cotidiana una fuente viva de comunicación que ocurre no solo entre humanos sino también entre humanos y el mundo, entre humanos y cosas, entre humanos y otras especies (Platzeck, 2021: 12).

Lxs artistas actualizan y apelan, sobre todo, a un llamado a la imaginación política y sensible para insistir en la materia de los sueños como reservorio y potencia de articulaciones impensadas, intentando, como sugieren, “pensar el inconsciente como una red en devenir: un territorio de agencia entre la ancestralidad y el futuro” (2021: 9).

Un cruce de tiempos que disputan la escena global digital para encontrar/inventar líneas de fuga a la temporalidad hegemónica del capital y sus poderes de cooptación totalitaria. Un precario y móvil sitio donde “lo inmemorial, lo pre individual, las ontologías no manifiestas pero que existen como rastro arqueológico (...) como semilla extraviada” (2021: 5) –dicen los artistas– puedan encontrar alguna otra forma del lazo a través de los sueños.

## Bibliografía

Borges, F., Diniz, L., Frazão, R., Felinto, E. y Pimentel, T. (2020): “Pandemic Dreams Archive”, disponible en <https://archivedream.wordpress.com/>.

Crary, J. (2015): *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Buenos Aires, Paidós.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019): *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Buenos Aires, Caja negra.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1995): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós.

Dufourmantelle, A. (2020): *Inteligencia del sueño. Fantasmas. Apariciones. Inspiración*, Buenos Aires, Nocturna editora.

Ferrer, C. (2015): “La boa constrictora y los sueños”, Prólogo a *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Buenos Aires, Paidós, 15-26.

Giorgi, G. (2024): “Hacia lo no humano. Derivas pandémicas de la biopolítica”, en *(Des)aparecer: vida, muerte y ausencia en el mundo contemporáneo* Billy López, Alejandra Rivera y Gonzalo Chávez, México, UACM, 25-39.

IONE (2023): *Escuchando en sueños: un compendio de sueños sonoros, meditaciones y rituales para soñar profundamente, seguido de ¡Esto es un sueño!: una guía para soñar profundamente y Deep Listening en sueños: abrirse a una nueva dimensión del ser*, Buenos Aires, Dobra Robota editora.

Krenak, A. (2023): “Sueños para postergar el fin del mundo”, en *La vida no es útil*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 37-45.

Meloni, C. (2022): *Sueño y revolución*, Buenos Aires, Tren en movimiento.

Platzeck, J. (2021): “Entrevista con Pandemic Dream Archive (Fabiane Borges / Livia Diniz / Tiago Pimentel / Rafael Frazão), en

Revista *Heterotopías* del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH, Vol. 4, n. 7, junio de 2021, 1-15.

Sadin, E. (2024): *La vida espectral. Pensar la era del metaverso y las inteligencias artificiales generativas*, Buenos Aires, Caja Negra.

Segato, R. (2023): *Expuesta a la muerte. Escritos acerca de la pandemia*, Santiago, ediciones metales pesados.

# PREFACIO: SALÓN CULTURAL DE LA NATURALEZA<sup>1</sup>

Preface: Nature's Cultural Hall

Sasha Litvintseva

*Artista y cineasta*

*Queen Mary University of London*

## Resumen

El presente texto es una traducción del Prefacio del libro *Geological Filmmaking* publicado por la artista y cineasta Sasha Litvintseva en 2022. En este trabajo la autora intenta teorizar los puntos de intercambio que se dan entre “lo geológico” y “lo fílmico” como prismas. A través de una experiencia de filmación en desierto de Judea, justo a orillas del Mar Muerto, Litvintseva expone cómo en este tipo de práctica estética y técnica –como el cine– se intersectan varios procesos humanos y no humanos. Al reflexionar sobre cómo la materialidad de los equipos y la cámara de filmación están hechos de minerales, metales, plásticos y químicos, algunos de los cuales se formaron en la corteza terrestre hace billones de años y fueron extraídos de ahí con altos costos ambientales, Litvintseva pone en evidencia las estrechas relaciones que se traman entre la producción estético-artística y la crisis ecológica de nuestro tiempo. Al tener como interrogante principal cómo lidiar con fenómenos ecológicos que son imperceptibles tanto para el *sensorium* humano como para las prótesis perceptuales tecnológicas, esta traducción constituye un primer acercamiento a este trabajo

---

<sup>1</sup> Corresponde al prefacio del libro *Geological Filmmaking*, publicado por la autora en la serie *MEDIA: ART: WRITE: NOW* de Open Humanities Press, Londres, 2022, 11-21. Agradecemos a la autora y a los editores por la buena disposición para la traducción de este texto.

lúcido y profundo en donde tecnología, estética, ecología política y postantropocentrismo se encuentran desde una perspectiva crítica.

**Palabras clave:** Cine – Ecología – Agencias no-humanas

### **Abstract**

This text is a translation of the preface to the book *Geological Filmmaking*, published by artist and filmmaker Sasha Litvintseva in 2022. In this work, the author explores the intersections between “the geological” and “the filmic” as conceptual prisms. Drawing on her filming experience in the Judean Desert, right by the Dead Sea, Litvintseva illustrates how various human and non-human processes converge in a practice as aesthetic and technical as filmmaking. She reflects on how the materiality of film equipment –composed of minerals, metals, plastics, and chemicals, some of which formed in the Earth's crust billions of years ago and were extracted at great environmental cost– reveals the intricate links between artistic production and the ecological crisis of our time. With a central question of how to confront ecological phenomena that are imperceptible to both human senses and technological perceptual tools, this translation offers an initial exploration of Litvintseva's lucid and profound work, where technology, aesthetics, political ecology, and post-anthropocentrism meet from a critical perspective.

**Keywords:** Film – Ecology – Non-human agencies

“Salón cultural de la naturaleza” se deja leer en un solitario cartel solitario en un paisaje árido y desértico. Una cadena montañosa oscurece el horizonte y el cielo es una bruma lechosa despejada. Mi cámara está sobre un trípode y captura esta escena,

mientras que el auto alquilado que reposa detrás de mí tiene el aire acondicionado al máximo. En los últimos tres días calculé que puedo mantener la cámara grabando exactamente noventa segundos antes de que se recaliente, se apague y se dañe el archivo. El sol me ciega cuando me saco los anteojos para configurar la exposición de la cámara. Incluso en estos intervalos de noventa segundos, el sol abrasador deshidrata mi cuerpo y me quema la piel. Para el ojo desnudo, este paisaje no deja entrever ningún signo visible de lo que solemos llamar vida; sin el más mínimo movimiento, la toma que emerge de este momento va a ser prácticamente indistinguible de una fotografía. Pero ahora aprendí a percibir cuándo terminar la toma sin necesidad de confiar en el reloj de la cámara. Vuelvo al auto para refrescar la cámara y a mí misma antes de que podamos hacer otra toma.

Estamos en el desierto de Judea, justo a orillas del Mar Muerto a fines de julio y con una temperatura de 48 grados centígrados. En julio, la temperatura nunca es inferior a la corporal: incluso en medio de la noche supera los treinta grados y apenas sale el sol ya está arriba de los cuarenta. El sol acá es tan excesivo que se hace imposible aprovecharlo como un bien turístico preciado. Con el calor extremo, esta área turística está desierta y mi colaborador y yo podemos estacionar y filmar en cualquier lugar sin obstrucción. Vinimos acá a hacer una película sobre los sumideros que estuvieron devastando la costa del Mar Muerto los últimos cuarenta años. Los sumideros son causados por intervenciones antropogénicas en la geofísica hídrica del área, donde la excesiva extracción de minerales y el desvío de agua del Río Jordán para irrigar las huertas del desierto han bajado el nivel del mar, creando cavidades bajo la superficie de la tierra. Mientras filmamos justo al lado de la ruta, hay un miedo latente de que el suelo colapse y nos trague a nosotrxs, la cámara o incluso el auto. Cuando encontramos el cartel que dice “salón cultural de la naturaleza”, tanto en inglés como en hebreo, se nos presenta como un juego de palabras sin autor que describe este momento con imparable precisión.

Hay una ostensible contradicción en este cartel que no se puede resolver del todo. El cartel crea de forma extraña una proximidad entre naturaleza y cultura que fusiona la una en la otra,



mientras que mantiene simultáneamente sus definiciones intactas y a distancia. La contradicción que se mantiene en equilibrio en este cartel se vuelve una metáfora útil para las irresolubles contradicciones envueltas en el intento de leer las maneras en que se entrelazan diferentes procesos humanos y no humanos que ocurren en escalas y temporalidades inconmensurables. Este libro intenta teorizar los puntos de intercambio entre muchos de estos procesos, usando “lo geológico” y “lo fílmico” como prismas. Tanto mi propia experiencia en este desierto como las imágenes resultantes emergen de la intersección de varios procesos humanos y no humanos no exentos de contradicción. Aunque documento la devastación ecológica arraigada en una multitud de causas políticas y económicas, mi presencia allá también está impulsada por fuerzas igualmente destructivas: llegué al desierto con un vuelo de bajo presupuesto y estoy consumiendo gran cantidad de petróleo para mantenerme a mí y mi cámara frescas. La cámara que uso está hecha de minerales, metales, plásticos y químicos, algunos de los cuales se formaron en la corteza terrestre hace billones de años y fueron extraídos de ahí con altos costos ambientales. Aun así, la creencia de que esta intervención estética podría contribuir a un futuro en el que cada paso adelante no implique dos pasos hacia atrás motiva este proyecto.

Mientras estudio la imagen del cartel en el desierto, sigo volviendo a la rampa situada a su derecha. La rampa parece proveer accesibilidad a los visitantes que no serían capaces de subir los cinco escalones bajos. Habiendo mirado esta imagen por horas, empiezo a preguntarme por qué se instalaron los escalones ahí en primer lugar: no hay inclinación perceptible en el pedazo de tierra donde están. La rampa es una intervención en el paisaje para mitigar una innecesaria intervención previa. Mi proyecto tiene lugar en el contexto de un colapso ecológico generalizado y lo inviste parcialmente la consideración de qué podría significar una “intervención positiva”, dado que estamos viviendo en un mundo que fue aparentemente empujado al límite *a través de* la intervención humana. Responde a nuestro momento actual, definido por cambios irreversibles que la influencia humana hizo a la geofísica de la tierra, el agotamiento de los recursos naturales y un incremento en la condensación de dióxido de carbono y otros gases

de efecto invernadero en la atmósfera, debido a la quema de combustibles fósiles y la deforestación. Este incremento de gases de efecto invernadero es uno de los síntomas de lo que se conoce como cambio climático antropogénico, como lo evidencian las altas temperaturas, las frecuentes corrientes de aire, los ciclones, los incendios de bosques, las malas cosechas y el deshielo de glaciares de montaña y de casquetes polares en diferentes partes del globo. El dióxido de carbono también está entrando en reacción con las aguas de océano, acidificándolas y por lo tanto destruyendo ecosistemas marinos en un proceso llamado Sexta Gran Extinción, un evento de extinción masiva que incluye la pérdida veloz de la biodiversidad en la tierra.

Es muy probable que la consideración de la situación ecológica arriba presentada resulte poco controvertida para muchos lectores, pero nuestro conocimiento de los hechos no allana el camino. Como argumenta Amitav Ghosh, aunque no haya una falta de información factual sobre la crisis ecológica, nuestra pasividad relativa con respecto al cambio climático también supone una crisis de la imaginación, arraigada en nuestra incapacidad para comprender el alcance y las implicancias de dicha crisis. Ghosh subraya la necesidad apremiante de una producción cultural que sea capaz de lidiar con “fuerzas de magnitudes impensables que crean conexiones íntimas intolerables a través de vastas brechas de tiempo y espacio” (2016: 63) y sugiere que el fracaso actual de gran parte de la producción cultural al considerar los aspectos perceptualmente elusivos de la crisis ecológica “deberá contarse como un aspecto más del amplio fracaso imaginativo y cultural que radica en el corazón de la crisis climática” (8). La crisis ecológica, así como sus causas y las potenciales respuestas que se le pueden dar, adquieren forma en la imaginación cultural en gran parte a través de la mediación. Los elementos de esta crisis están demasiado dispersos para que una persona los pueda experimentar en su totalidad, aunque sean cada vez más frecuentes los casos específicos de eventos climáticos extremos e incendios –significativamente en los pocos años en los que estuve trabajando en este proyecto–.

Aunque algunos canales de noticias nuevos estén trabajando para mejorar su lenguaje visual en torno a la crisis, como se ve en el

cambio en la política visual en torno a la catástrofe ambiental en el editorial *The Guardian*, que promete “estar usando menos osos polares y más gente” (Shields, 2019), la fotografía testimonial solo logra retratar un síntoma aislado de la crisis, antes que su relacionalidad y causalidad. Independientemente del desplazamiento en las respuestas empáticas de las especies en peligro de extinción atrapadas en icebergs derretidos a las personas atrapadas en sus casas incendiadas, tales imágenes no llegan a retratar los aspectos de la crisis que más desafían las nuevas capacidades imaginativas: su vasta escala y la inextricable red de causas y agencias interconectadas, tanto humanas como no humanas, que definen la crisis. En la cultura *mainstream*, los temas de la extinción y el colapso ecológico encuentran su voz mayormente en el cine de superproducción apocalíptico. La ubicuidad de las formas narrativas heredadas de la modernidad, desde la novela burguesa hasta el cine narrativo de ficción, nos hace anhelar una narrativa de la catástrofe ecológica con resolución, sea la confianza en un arreglo tecnológico inminente o la resignación a un apocalipsis inminente. Las narrativas impulsadas por el arco del “problema, clímax y resolución” no están a la altura de la tarea de narrar una crisis que no tendrá una solución fácil o una finalidad contenida. Precisamente, la necesidad de un protagonista humano (que invariablemente emerge triunfante al final) para llevar adelante la trama característica de la película narrativa, junto con la familiaridad del estilo de cinematografía y edición de Hollywood (todos los cuales mantienen el *status quo*) excluyen la posibilidad de contemplar la presencia de agencias no humanas o la perspectiva de un cambio radical. Tales narrativas también impiden la movilización política, ya que hacen que el futuro parezca predeterminado: ninguna acción es necesaria cuando el futuro está garantizado, al menos para los protagonistas.

Lo perceptual es político. Como aduce Sean Cubitt, la cuestión política de construir una alianza de humanos y no humanos y de evitar la catástrofe ambiental deberá ser en última instancia una cuestión estética. La estética se entiende acá como aquello que “concierna tanto la percepción (la raíz del sentido de *aesthesis*) como el arte, las técnicas de la mediación y de la comunicación, en las cuales construimos nuestras relaciones lxs

unxs con lxs otrxs y con el mundo” (2017: 15). Ni los arreglos económicos ni los tecnológicos serían suficientes, dado que ambos son parte de la maquinaria que perpetúa la crisis y la política sólo será efectiva “si hay un cambio radical en cómo concebimos y perseguimos la política” (15). A su vez, tal cambio sólo podría surgir al rehacer “los principios estéticos, es decir, rehacer las comunicaciones” (151). El ámbito estético se vuelve acá un suelo sobre el que imaginar y por lo tanto trabajar hacia el futuro: una política que “mira hacia lo inimaginable como una categoría estética, la inimaginable buena vida para filums humanos, naturales y tecnológicos en su pasada y futura interdependencia” (188). El compromiso político y el desafío conceptual y práctico que impulsan este proyecto radican en el desarrollo de modos de prácticas mediáticas creativas que montan un encuentro entre lo humano, lo no humano y lo tecnológico como co-creadores interdependientes del artefacto mediático en cuestión (la película), así como del mundo y del futuro como tal.

Un problema fundacional estético de la crisis ecológica es que la experiencia perceptual directa que tenemos de ella está limitada por el hecho de que muchos de sus factores materiales, como las emisiones de gases de efecto invernadero o la radiación nuclear, son invisibles para nosotrxs y ocurren en una escala temporal que excede ampliamente la vida útil humana. Esta disyunción perceptual hace que sea difícil imaginar no solo el futuro sino también el presente. ¿Cómo orientarnos ante eventos que ocurren simultáneamente en escalas temporales y espaciales micro y macro y cómo llegar a ver fenómenos geofísicos como planetarios y situados a la vez? ¿Cómo entender a los humanos como cuerpos materiales y seres situados formando parte de arreglos políticos y ambientales específicos, como productores y productos de procesos ecológicos? *Geological Filmmaking* aborda estas preguntas mediante dos casos de estudio específicos, que incluyen un intento por pensar a través de la realización de dos películas.

Los estudios de caso se anticipan y enmarcan en el capítulo uno, que provee una base para ocuparse de estas preguntas. El capítulo configura algunos puntos metodológicos clave en relación con la producción cinematográfica a través de la implicación con un

número de teóricos de la producción cinematográfica, así como el despliegue de algunos aspectos clave de lo que llamo “producción cinematográfica geológica”, que es tanto un concepto como una metodología. También reflexiona sobre la forma en que “lo geológico” fue usado en la filosofía –y la forma en que será usado en este libro–. Finalmente, configura vínculos multifacéticos entre lo geológico y la película a través de las dimensiones material y temporal. Es sobre la base de estos vínculos entre lo geológico y *todas* las imágenes cinemáticas que se construye mi investigación sobre las formas cinemáticas específicas.

La primera de mis preguntas aborda el problema perceptual: cómo lidiar con fenómenos ecológicos que son imperceptibles tanto para el *sensorium* humano como para las prótesis perceptuales tecnológicas. En el capítulo dos, exploro esta cuestión a través del prisma del asbesto: un mineral que, cuando aéreo, es tóxico e invisible tanto para el ojo humano como para los aparatos ópticos. En este capítulo y en la realización de la película que lo acompaña *Asbestos* (2016), busco lo que puede volverse inteligible al ocuparme del asbesto a través del medio óptico de la película. Uno de los motivos para elegir el asbesto como mi sujeto es que representa un episodio icónico en la historia no lineal del progreso industrial, con una casi total (pero crucialmente no total) inversión de su extracción y uso después de que salieran a la luz las imprevistas consecuencias de su toxicidad. El capítulo termina abordando las lecciones que la historia y la temporalidad del asbesto tienen para ofrecernos al confrontar más ampliamente el presente en desarrollo de la crisis ecológica.

Sin embargo, la invisibilidad no es el único desafío que presenta la crisis, ya que la pregunta no es sólo *si* la crisis es visible sino *cómo* está mediada. La forma en que se entiende, representa y cuantifica social e históricamente el ambiente está tan implicada en el proceso de moldeado de la tierra como lo están los procesos materiales de agotamiento, extracción, deforestación y toxificación. Como sostiene Jason W. Moore: “poder, producción y percepción se entrelazan” (2015: 3). Desde el punto de vista de las descripciones del ambiente, la pregunta por el *cómo* es tanto ética como formal. De acuerdo con la realizadora vanguardista Maya Deren, estos son ya

siempre uno: “el problema estético de la forma es, esencial y simultáneamente, un problema moral” ya que “la forma del trabajo del arte es la manifestación física de su estructura moral” (2008: 85). Mi propia filosofía de la realización cinematográfica está alineada con la de Deren en más de un sentido, pero este punto es crucial. No es posible tener un acercamiento ético a la descripción o la mediación de la crisis ecológica usando las herramientas estéticas y el lenguaje formal que fueron definidos por la cultura que la causó. La cuestión de la forma no es trivial y parte de la práctica de la realización cinematográfica geológica consiste en desarrollar modos formales en respuesta a la especificidad del tema de cada película. Así, en el capítulo tres examino la ética y la política de la descripción a través de la crítica de la producción representacionista de la imagen y exploro alternativas formales a través del caso de estudio de la realización de una película, *Salarium* (2017), que se ocupa de los sumideros que diezman la costa del Mar Muerto. Abordo el rol de la ocupación de Cisjornadia en la aparición de los sumideros, el rol de los sumideros como productores agenciales del cambiante paisaje y el rol de las imágenes en nuestra comprensión de ambos, así como en su preciso despliegue.

Estos últimos dos capítulos fueron revisados a lo largo de varios años pero fueron originalmente escritos en paralelo a la realización de las dos películas. Ambos abren con el establecimiento de un problema conceptual o teórico, que luego abordo a través de la realización cinematográfica práctica; las últimas partes del capítulo continúan reflexionando y teorizando el problema. Una forma de enfrentarse a este libro y a las películas que lo acompañan es ver las dos películas leyendo los dos capítulos correspondientes –dos y tres–. Sin embargo, tanto las películas como el libro pueden operar (y en el caso de las películas, han estado operando) de manera independiente y pueden por lo tanto abordarse en cualquier orden.

El foco en la afinidad no humana de lo geológico y lo tecnológico en el capítulo uno y el compromiso con el descentramiento de lo humano en el proyecto entero no significan que lo humano esté ausente del campo de los procesos estéticos o materiales en discusión. Los vaivenes de la percepción humana, la

vulnerabilidad de la carne humana y la temporalidad de los ritmos socioeconómicos están inextricablemente conectados con las películas mismas y con sus sujetos y, por lo tanto, son inextricables de la discusión de la crisis ecológica o de su mediación. Como sostiene enfáticamente Cubitt, “el hierro en nuestra sangre, la sal en nuestras lágrimas nos atan tan profundamente a nuestras herramientas y a nuestro planeta como lxs unxs a lxs otrxs y no vamos a alcanzarnos unxs a otrxs hasta que no alcancemos –y alcancemos a través de– lo no humano (2017: 188), siendo lo no humano aquí tanto planetario como tecnológico. Estamos en lo geológico así como lo geológico está en nosotrxs. Estamos en las películas así como las películas están en nosotrxs.

*Traducción de Malena Nijensohn*

## **Bibliografía**

Cubitt, S. (2017): *Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies*, Durham and London, Duke University Press.

Deren, M. (2008): *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Ed. B.R. McPherson. Kingston, NY, Documentext.

Ghosh, A. (2016): *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Moore, J. (2015): *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, London and New York, Verso.

Shields, F. (2019): “Why We’re Rethinking the Images We use for Our Climate Journalism”, *The Guardian*, October 18, <https://www.theguardian.com/environment/2019/oct/18/guardian-climate-pledge-2019-images-pictures-guidelines>.

# LO QUE ESTAMOS VIVIENDO EN EL CONTEXTO PRESENTE ES UNA CRISIS DE LA ESCUCHA SOCIAL

Conversación con *Gabriel Giorgi* (IEGE-UBA-CONICET y New York University),<sup>1</sup> *Agustina G. Wetzel* (IIGHI/NEDIM/CONICET) y *Andrea Torrano* (CIECS-CONICET y UNC)

*Andrea: Este dossier se centra en la relación entre arte y posthumanismo. En tus trabajos, especialmente desde Formas comunes, pero quizá también en Sueños de exterminio, hasta tus trabajos más recientes, advertimos una preocupación, una insistencia, por los problemas que se señalan en los posthumanismos, por ejemplo la distinción naturaleza/cultura, humano/animal, mente/cuerpo, etc. En ese sentido, nos interesa preguntarte, para hacer un recorrido más general sobre tu trabajo, ¿Cómo han atravesado los debates posthumanos tus investigaciones? ¿Y qué nuevas exploraciones de sentido te han permitido indagar las*

---

<sup>1</sup> Su trabajo académico se enfoca principalmente, en la literatura del Cono Sur y Brasil, biopolítica, teoría queer, y relaciones entre la filosofía y literatura. Ha publicado *Sueños de exterminio, Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (2004) y *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica* (2014), que fue traducido al portugués en 2016, *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (2020), en colaboración con Ana Kiffer, también publicado en Brasil en el 2019 y *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics* (2023) con Jens Andermann y Victoria Saramago, publicado en Alemania. Ha compilado *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida con Fermín Rodríguez*. Asimismo, ha publicado artículos en revistas de España, Brasil, Colombia y Chile, entre otros. Entre los más recientes están "Las sobrevidas de la biopolítica" (2023) *LASA Forum*; "Contra el aturdimiento. Notas de escucha" (2024), *Heterotopías*, vol. 7, n.13, y "La literatura sí la vió", *Revista Anfibia* (<https://www.revistaanfibia.com/la-literatura-si-la-vio/>). Ha dictado seminarios en Brasil, Ecuador y Argentina, además de EEUU.



*experiencias culturales, obras artísticas y, especialmente, las literarias sobre las que se apoyan tus reflexiones?*

**Gabriel:** Me parece que hay, no diría un proyecto cohesivo lineal, como si fuese una idea que está siempre clara, sino más bien una especie de insistencia, una insistencia sobre ciertas preguntas que reaparecen, y que creo se juegan en torno a dos dimensiones. Por un lado, las formas en las que la cultura piensa los mecanismos de deshumanización, las formas en las que las sociedades recurren a procedimientos, mecanismos, por los cuales la construcción de lo humano segrega sus "otros", los otros raciales, los otros por la vía de la sexualidad, del género, los otros sociales, etc. Estos mecanismos de *otrorización* operan en los límites mismos entre lo humano y lo no humano. Hay algo en las prácticas culturales, fundamentalmente del siglo XX –desde luego no sólo de ese siglo sino que se podrían rastrear también antes–, pero es sobre todo en ciertos momentos del siglo XX, que la cultura ha pensado y ha disputado cómo en la sociedad se llevan adelante estos mecanismos de deshumanización. Ahí los vocabularios de la biopolítica sirvieron. Me parece que esto arranca en *Sueños de exterminio*, pero se clarifica bastante en *Formas comunes*, como una insistencia que va reapareciendo cada vez con más fuerza, y luego en los trabajos sobre el odio.

Esto es una parte de la pregunta porque, por otro lado, y ahí es donde también las prácticas estéticas tienen mucho para decir, la cuestión también es cómo desde esos mismos mecanismos de segregación, de deshumanización, de construcción de lo menos-que-humano, de lo no-humano, emergen otros modos de relación, otras posibilidades de racionalidades heterogéneas, que el arte mismo también piensa, pero no solamente piensa, sino que lleva adelante. Entonces, me parece que hay una dimensión afirmativa, por el lado de la imaginación, pero también por el lado de la relación misma con la materia, que es lo que el arte trabaja y piensa. Y lo hace, justamente, desde las operaciones de violencia social. Hay una potencia, no solamente crítica, en el sentido de echar luz o de denunciar las formas de deshumanización que recorre la gramática de lo social en la modernidad, sino, al mismo tiempo, sobre la misma base que permite pivotar hacia operaciones más afirmativas,

que nos permiten imaginar formas de vida más vivibles, más habitables.

En *Sueños de exterminio* –que este año cumple 20 años– estaba la cuestión de las sexualidades, de la disidencia sexual, como un problema de ese momento de la democracia, sobre cómo repensamos las democracias en esos contextos de neoliberalización. Pregunta que sigue siendo muy actual, a la que le tenemos que agregar la catástrofe ecológica. Entonces, hay un recorrido que, con sus inflexiones propias, va trabajando las preguntas de lo democrático en el momento en el que, por un lado, es consciente de los mecanismos de deshumanización brutales que la recorren y, al mismo tiempo, necesita ir pensando modos de relacionalidad común en los que justamente me parece que el arte, por su capacidad para trabajar la materialidad de los cuerpos y la materia misma, permite afirmar modos propios, modos específicos.

**Agustina:** *Esto se relaciona también con la siguiente pregunta, que toca una cuestión que aparece en el libro que escribiste junto a Ana Kiffer, Las Vueltas del Odio. En ese libro haces un recorrido ensayístico por tres instalaciones que hacen especial foco sobre la centralidad del odio como afecto político en las democracias actuales. Y, a partir de estas, pensás en las potencias que contienen esas materialidades estéticas en el contexto de lo que llamás “las luchas por la dicción democrática”. Nos parece importante reparar sobre lo que vos traes en ese libro, que es la capacidad que tienen estas instalaciones de lentificar los lenguajes del odio que, en la discursividad mediática, aparecen con una vorágine estratégicamente rápida. La pregunta que queremos hacerte es ¿Cómo estás pensando las múltiples operatorias del odio en el contexto actual, en el odio en su especificidad en relación a la furia y a la indignación? Esta distinción la trazas en el libro y parece central para pensar el odio en su singularidad.*

**Gabriel:** *Las vueltas del odio se inscribe en el contexto del macrismo. Y ciertamente gira en torno a tres instalaciones en las cuales estoy intentando pensar Argentina/Brasil, porque son dos instalaciones de Brasil y una de Argentina. Intento pensar en lo que estas instalaciones tienen en común, que es la manera en que escuchan la lengua, la manera en que escuchan lo que está pasando en la lengua en territorios electrónicos; esto es, lo que le hacen a la*

lengua los territorios electrónicos emergentes. Y es ahí donde aparece el tema del odio.

Sobre todo pensando en el caso argentino, que es el de los *Diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny, una instalación realmente muy poderosa que permite ver la historia de las mutaciones de los discursos de odio y de las lenguas de odio en la Argentina. Me parece que es importante porque lo que vemos desde ese momento, durante el macrismo, hasta hoy, es una transformación fundamental: es el momento en que las lenguas del odio dejan de ser ese sustrato crítico respecto a los gobiernos de centro-izquierda, populistas, neo-desarrollistas, nacional-populares (lo que podría ser el ciclo kirchnerista). La mutación es aquella donde ese sustrato crítico se convierte en palabra de gobierno. Entonces, una de las preguntas que nos tenemos que hacer es ¿qué le pasa a la cuestión del odio y a las lenguas del odio –lo que llamamos discursos de odio–, cuando empiezan a ser palabra de gobierno, cuando empiezan a ser palabra de Estado? Ahí tenemos que empezar a pensar en lo que podríamos llamar “las mutaciones del odio”. Una de las mutaciones –que fue el tema más comentado en los primeros meses del gobierno actual–, es la mutación del odio en crueldad. El tema de la crueldad como afecto empezó a reverberar... pienso en Martín Kohan que habló sobre este tema en un reportaje radial, también en un ensayo precioso que publicó Verónica Gago en torno a la crueldad. Me parece que esa mutación es lo que modula la pregunta por el afecto político en los primeros meses del gobierno actual, esa especie de deslizamiento, mutación o reverberación del odio en crueldad. La crueldad lo que trae es el goce, el goce ante el sufrimiento ajeno, que es lo que vemos en esa dimensión *standupera* que tiene el gobierno actual, con Adorni fundamentalmente (y digo Adorni como *la síntesis*, porque sabemos que es algo que va por muchos lados). Entonces ahí me parece que tenemos que pensar una primera mutación.

En este momento estoy muy interesado en dos derivas de esto que, tentativamente, voy a llamar la retórica del sacrificio y la retórica del chiste. Se trata de una especie de continuidad entre el sacrificio y el chiste; tengo la impresión de que esas son las derivas de eso que pensábamos más unificado bajo el signo del odio y que

se empieza a especificar y ramificar. Me interesa lo del sacrificio porque fundamentalmente expresa cómo las retóricas de austeridad escalan hacia lenguajes de violencia en los que no solamente se pide un sacrificio colectivo, sino que se empieza a exhibir de manera espectacular a “los sacrificados” que exige el modelo del capitalismo contemporáneo. Ese modelo ya no promete inclusión universal, sino que exhibe un repertorio de cuerpos sacrificados que van desde los empleados de Telam a los comedores populares ¿no? Lo que vemos es una especie de proliferación. Me interesa mucho eso porque es una forma de validar –en términos de palabra de Estado–, las violencias requeridas por un modelo económico absolutamente exclusionario y donde, además, la retórica de sacrificio habla de la *necesariedad* de estas violencias, triturando cualquier forma de solidaridad. A esto se le agrega una dimensión, igualmente importante en la que creo que tenemos que pensar y que el sacrificio nos permite introducir, que es la dimensión religiosa. El sacrificio es una noción finalmente teológica y estamos en un momento donde surge alguien que dice que su gobierno es el canal de las fuerzas del cielo. Me parece que ahí hay algo, ¿no? La mediación de lo político se tritura para albergar directamente un comando divino, un comando mesiánico. Ahí tenemos una de esas derivas de lo que veíamos como vocabulario del odio que se va a especificando.

La segunda dirección es contigua y es la del chiste, la idea de lo bizarro, la comedia, lo *standupero*, como el tono que, desde el gobierno, se le pone a este cúmulo de violencia donde todo aparece también bajo el signo del chiste, que es una forma de triturar y licuar cualquier forma de compasión, de solidaridad. A lo que el chiste invita es a identificarse con el que hace el chiste, en contra del objeto del chiste. Es una especie de alianza automática. Me parece que hay que pensar un poco en esas operaciones y derivas que se están llevando adelante desde esa especie de laboratorio de ultraderecha que son los discursos del odio y que se oficializan e institucionalizan desde el macrismo hasta llegar a el actual gobierno.

Vos decías la pregunta por la especificidad del odio... Me parece que está bueno como ejercicio crítico ir viendo las especificaciones, ¿no? Eso permite pensar cómo el odio va

derivando en direcciones muy diferentes. Yo quiero volver a reivindicar un poco un argumento que se hacía en *Las vueltas del odio* (a veces me parece que *Las vueltas del odio* se publicó en otra era geológica ¡y no fue hace tanto!). Ahí hay un argumento que me gusta y que es el de la desconfianza a ciertas ideas del sujeto democrático como el sujeto libre de odio, esa idea en la que el sujeto de la democracia es el sujeto que finalmente *superó* esas pasiones y afectos bajos. Me parece que ahí hay que andar con pies de plomo. Creo que se puede hacer una reivindicación afirmativa del odio, sin necesariamente transformarlo en un afecto noble, ¿viste? Ir más allá de los afectos que nos gustan, tomar la cosa sucia, con el barro que viene con el odio. Pienso que eso hay que reivindicar y recordar que Benjamin decía que el odio era un afecto revolucionario. Benjamin reivindicaba al odio como afecto revolucionario, cuando criticaba la social-democracia decía que la socialdemocracia compone su proyecto con la imagen de los nietos liberados y ahí corta el nervio, la fuerza fundamental del proyecto revolucionario, que es la memoria de los abuelos esclavizados. Y la memoria de los abuelos esclavizados viene de la mano del odio, del odio de clase. Por eso, sugiero matizar la discusión del odio. Tenemos una tradición que reivindica el odio como un efecto afirmativo, como un afecto revolucionario, como un afecto que se puede movilizar, lo que implica también ¡no regalarle el odio a la ultraderecha!, sino reivindicar el odio como un efecto de las luchas, con sus complejidades, pero tampoco negarlo. La negación es una operación muy tramposa, hay que hacerse cargo un poco de eso.

**Agustina:** *Bien. Es muy interesante lo que traes acerca del odio como afecto político y resulta muy iluminador pensarlo a la luz de estas derivas que planteas dentro de la coyuntura actual. Creemos que lo que señalás permite pensar en algunas continuidades entre tus trabajos desde Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica a Las vueltas del odio, tratándose de dos proyectos que hacen especial énfasis sobre la reconfiguración de las subjetividades en el neoliberalismo. Nos preguntamos, a partir de estos trabajos tuyos, cuáles son las derivas actuales de esa demarcación biopolítica entre las vidas a abandonar y las vidas a futurizar, un problema que aparece tempranamente en Formas comunes y luego recuperas en Las vueltas del odio.*

**Gabriel:** Me parece que hay una inflexión, no quiero decir nueva (porque tiene genealogías muy vastas), pero sí decir que en *Las vueltas del odio* estábamos prestando atención, de maneras más recientes, a este asunto que hace eco con algunas cosas que trabajo en *Formas comunes*, sobre todo porque *Formas comunes* trata de una manera productiva, creo, la pregunta por la biopolítica. Lo que creo que es absolutamente decisivo de las últimas décadas, es la centralidad inescapable de la cuestión del desastre ecológico. Lo que viene con la reflexión en torno al desastre ecológico es la pregunta por lo planetario, por las tramas de lo viviente y las infraestructuras de la vida que, a veces, la reflexión biopolítica tiende a no poder pensar del todo por estar tan centrada en el *bios* –heredado de las ciencias biológicas y de la medicalización–, que fue un poco el discurso que impulsó Foucault y que necesitamos pensarlo de nuevo, radicalmente. Entonces cuando pensamos la distinción entre vidas a proteger y vidas a abandonar, ya no la podemos pensar en términos sociocéntricos. Ya no la podemos pensar en términos de una idea de lo social exclusivamente antropomorfa. Y simplemente no podemos pensarlo en esos términos porque si tenés el incendio a la vuelta de la esquina, si tenés el calor o la inundación como agencias que están determinando de maneras inescapables la vida en común, se hace evidente que esa idea de vidas a proteger y vidas a abandonar tiene que re-configurarse hacia nuevos modos que atiendan a las tramas de lo viviente en las que están en juego esas vidas. Me parece que ahí cambian, de maneras muy radicales, los vocabularios, los materiales, los modos de la atención, los modos con los que pensamos esto. De nuevo, de una manera muy implacable, es el arte lo que está trayendo esas herramientas. El arte es donde se están elaborando herramientas para esas otras formas de la percepción, de la memoria. Yo creo que *Formas comunes* apuntaba en esa dirección, pero claro, un libro llega hasta donde puede llegar. El foco en lo animal era una apertura, pero claramente eso, en el contexto presente, tiene que anudarse necesariamente a una mirada de agencias planetarias que se ponen en juego en los contextos de crisis. Ahí es donde creo que hay que resituar, de maneras muy complejas y estimulantes, la pregunta por las vidas a proteger y las vidas a abandonar. Me parece una discusión interesante para la gente que ha venido pensando desde la biopolítica, es un desafío fascinante para esa tradición que tendrá

que complicar mucho, tensionar y desafiar ese *bios* –tan aparentemente reconocible– que, a medida que lo indagamos, se empieza a deshacer en una multiplicidad de anudamientos y tramas. Ahí me parece que hay un desafío, al mismo tiempo conceptual y político, que está subtendido por las tramas de lo estético. Para poder pensar y actuar a la luz de estos debates, necesitamos de esa reorganización de lo sensible que es lo que nos da el arte.

**Andrea:** *Muy esclarecedora e inspiradora tu respuesta, para seguir pensando nuevas derivas de la biopolítica. Yendo a tus trabajos más actuales sobre la escucha, que entendemos se trata de una investigación en curso, vos proponés en “notas de escucha”, una forma de “poner el oído”, frente al aturdimiento de esta época, como modo de confrontación a los avances de la ultraderecha y los neofascismos y a la instalación, que podríamos decir casi definitiva, de una subjetividad neoliberal. Pero también una “escucha cosmopolítica”, como modo de anudamiento sensible entre lo humano y lo no humano, que se puede experimentar en esto que hablabas antes, en relación con la catástrofe ecológica. Podrías comentarnos ¿En qué consiste este ejercicio o herramienta que vos encontrás en la escucha? ¿Y cuál es su potencial político y transformador?*

**Gabriel:** Hay una premisa común en los dos recorridos que estoy trabajando en torno a la escucha, que tiene que ver con la idea de que la escucha es como una especie de parteaguas sensible de este momento. Es el sentido, y un cultivo del sentido, que está reorganizando mucho nuestro *sensorium*. En primer lugar, y voy a la segunda parte de tu pregunta, porque lo que la escucha nos proporciona es la capacidad para situar anudamientos entre lo humano y lo no humano. Justamente porque la escucha está siempre atravesada por agencias sonoras múltiples y diversas, entre las cuales están las agencias sonoras no humanas. Estas agencias conviven o se anudan o entran en fricción o en tensión con la escucha propiamente humana, ahí hay una capacidad de la escucha para albergar modos de relación con lo no humano, que es una herramienta decisiva, justamente para lo que decíamos antes, en el momento en el que las agencias planetarias no humanas empiezan a reclamar de su lugar en los modos en los que discutimos lo común.

En la cuestión de la escucha es donde vemos la presencia absolutamente ineludible de las experiencias sensibles, históricas y políticas amerindias en nuestra configuración de los debates públicos del presente. Es decir, allí donde los reclamos indígenas se hacen presentes en nuestras disputas políticas –y que las tenemos muy brutales en las tramas coloniales del presente–, los reclamos territoriales indígenas se hacen presentes de la mano de la escucha. Y eso es lo que necesitamos aprender en este momento de nuestras estéticas y de nuestras políticas. Porque justamente la memoria de la desposesión indígena en América Latina, y en las Américas y en el mundo en general, pero las Américas en particular, la memoria de la desposesión territorial indígena es una memoria *aural*. Es una memoria de la escucha de los territorios y de lo que en la escucha de los territorios se activa como modo de memoria política. Eso me parece que cambia completamente el juego de nuestra idea de políticas de la memoria, de lucha democrática y de relaciones entre lo estético y lo político.

Steven Feld, el gran teórico de la escucha, justamente un etnomusicólogo, alguien que viene de un campo disciplinario donde se entrena la escucha, habla de *acustemologías* para contraponerla a nuestras *epistemologías*, ahí donde el modo de pensar, el modo de conocimiento y el modo de relación con la verdad, y por lo tanto la relación con el tiempo, viene por la escucha y por los mundos aurales. No por los mundos ideacionales, ni por la centralidad de la mente, que siempre termina en el *logos*, sino por la escucha y por umbral de lo sensible. Hay ahí un desafío radical.

En el momento en el que las agencias planetarias reclaman de manera ineludible su parte en la discusión de lo común, la escucha se vuelve una herramienta sensible absolutamente inescapable. Los archivos y los no archivos –podríamos decir, los *anarchivos*– de las culturas latinoamericanas son inseparables de las memorias amerindias y también afrodiáspóricas, de las poblaciones racializadas que no entraron en los archivos escritos o visuales de la Nación. Eso viene fundamentalmente de la mano de la escucha. Ahí hay un campo de indagaciones sensibles, un laboratorio de lo sensible, que me parece que la cultura contemporánea se está haciendo cargo de esto. En el arte sonoro y en el cine esto ya venía



apareciendo, pero es interesante cómo en las artes mudas, como la literatura y la pintura, la escucha empieza a emerger de una manera particular, como forma de indagación, de tensión de los propios medios. Me parece que pasa algo muy importante en el arte contemporáneo que viene de la mano de la escucha, y que, insisto, es inseparable de la presión que ejercen los agentes no humanos en los modos en los que pensamos lo común. Ahí, entonces, la escucha *cosmopolítica*.

La segunda parte de la respuesta, que tiene que ver con la primera parte de la pregunta, esto es, con el aturdimiento, lo que estamos viendo en el contexto presente es una crisis de lo que podríamos llamar la escucha social. Es decir, la escucha de los otros, del otro racial, del otro social, y que fue central a las luchas democráticas del siglo XX. La idea de testimonio, la idea de la literatura como escucha: Manuel Puig, María Moreno, Rodolfo Walsh los grandes hitos de la literatura política argentina, son inseparables de la escucha, porque justamente ponen en crisis la herencia letrada, porque trajeron a la escritura lo que la escritura excluía. Esa escucha social que es nuestra gran tradición literaria, lo más importante y brillante de un archivo literario como el argentino con estos nombres, que llega hasta Dani Zelko, esa tradición de la escucha social, que insisto es una de las herramientas políticas de la de la literatura del siglo XX, esa escucha social, a mí me parece que entra en una crisis radical en el momento que las plataformas digitales –volvemos a los *Diarios del odio*–, bajo el signo de una libertad de expresión maximizada, producen una cacofonía y una obturación de cualquier forma de conversación pública. (Es interesante, dicho sea de paso, que muchas de las plataformas digitales, tipo Twitter, quieren abrir los espacios de escucha, pasar de la escritura a la escucha, los *spaces* de Twitter, habrá que ver qué pasa con eso...)

Mientras tanto lo que podemos pensar es que en el momento de eclosión de las libertades de expresión a partir de las plataformas digitales, lo que tenemos es una obturación de cualquier forma de conversación pública, obturación que es movilizad战略icamente por las ultraderechas, especialmente cuando llegan al gobierno. Hay estrategias diarias de irritación, provocación

y saturación del espacio de la conversación pública, con un ruido que busca impedir cualquier forma de conversación sostenible en las esferas públicas. En ese contexto, es donde necesitamos re-entrenar la escucha en otras direcciones, porque una de las dimensiones importantes que viene con la escucha es que, como señalaron Jean-Luc Nancy y David Toop, la escucha siempre divide el presente. Porque lo que escuchamos es siempre eco de otro tiempo, la escucha nunca está en presente. Como dice Nancy, en una frase preciosa, un *ataque del tiempo*. Nunca estás en presente en la escucha, siempre vienen ecos, resonancias, cuyo origen nunca está del todo en claro. Esa capacidad para dividir el presente es la apuesta interesante de la escucha, justamente para no quedarnos cautivas de la réplica de Twitter, como simulación en falso del diálogo democrático. Salirse de ahí, entrar en otros tiempos, entrar en otras memorias, eso habilita la escucha. Y también una escucha que incluya la no-escucha como elemento clave, que desconfíe de esa idea de que escuchamos todo y de que la escucha debe albergar todo, hay que re-entrenar la escucha para desconfiar de esa idea de falsa universalidad de la escucha y, en cambio, hacerse cargo de que la escucha es siempre singularidad, es siempre encuentros en singular, y que esos encuentros singulares tienen un tiempo absolutamente propio, que no es el presente perpetuo que nos quieren imponer las plataformas digitales movilizadas desde la ultraderecha.

Un ejemplo nomás: el trabajo de Dani Zelko es fundamentalmente un ejercicio de escucha, reunirse a escribir, a co-escribir un poema con otra persona en la que el artista lo que hace es transcribir, pero no solamente eso, sino que genera un espacio de escucha respetando los ritmos de la escucha, en el que no se graba la conversación, sino que se transcribe a mano justamente para reforzar el pacto de intimidad y de fe recíproca entre esas dos personas o ese grupo de personas que se juntan a co-escribir un poema, donde la herramienta sensible clave es la escucha. Ahí se inaugura una temporalidad que es la de ese poema, sus versiones en libro, sus re-publicaciones, el tipo de circulación que tienen esos libros gratis o muy baratos, en el que se entra en otro tiempo que no es el que se impone desde las plataformas digitales y su falsa performance de libertad de expresión. Si bien es micro, es chiquitito,

es polinizador a ritmos y a escalas absolutamente inconmensurables a los de esas esferas públicas modeladas por las plataformas digitales. Ahí hay un ejemplo de ejercicio de escucha que nos debe interesar en este momento.

**Andrea:** *En relación a lo anterior, y para cerrar, en otras intervenciones has señalado que en la actualidad la gestión de la vida pública se realiza a través de la captura de la atención, una captura de la atención que busca el agotamiento. Y que la atención es el terreno de batalla del poder. Esto puede observarse en cómo los gobiernos de ultraderecha gestionan las redes sociales. Se podría decir que parte de la gestión biopolítica actual se da a través de las redes sociales y en la producción de subjetividad que suscitan. Recién mencionaste, frente a esto, dar lugar a otras formas de escucha, ¿Cómo hacer posible esa escucha, ese otro tiempo, en un contexto de aturdimiento y presente perpetuo?*

**Gabriel:** Empiezo por el final, por la cuestión de los tiempos, me interesa mucho el arte contemporáneo, y especialmente el arte muy reciente, no quiero pecar de presentista, pero la impresión que tengo en este momento es que muchas prácticas estéticas recientes le están prestando atención a los tiempos largos de la escucha. Doy dos ejemplos de Brasil, una película preciosa que se llama *Crownã. A Flor do Buriti* (2023), dirigida por João Salaviza y Renée Nader Messor, que está hecha y transcurre en territorios indígenas, y donde se plasma la manifestación indígena en Brasilia contra el bolsonarismo del año 2022. En esa película casi no se ven personas blancas, la única persona blanca que se ve es en un cartel de Bolsonaro cuando están yendo a Brasilia. El mundo visto, hecho y construido, y la vida cotidiana en una comunidad indígena que se está politizando. Ahí, el momento de la memoria de una masacre de décadas previas, se reconstruye a través de la escucha. Es la memoria aural lo que constituye el modo de narrar la historia de esa comunidad, es esa especie de bloque aural lo que te trae la memoria y que permite a esa comunidad politizarse.

El otro ejemplo que también tengo en mente, es una novela que leí hace poquito de un novelista muy exitoso en Brasil, afrobrasileño, Itamar Vieira Junior, la novela se llama *Salvar o fogo* (Todavía, 2023), donde, de nuevo, la memoria de la desposesión

territorial ancestral viene con la escucha y es la escucha lo que produce las imágenes. Es a través de la escucha, de los ecos alucinados en un trance, que trae una memoria que entra por los oídos y produce las imágenes de la desposesión. Y, por lo tanto, la conciencia política. Son dos ejemplos muy recientes, donde el arte contemporáneo está explorando mucho lo que viene de la mano de la escucha, para pensar la politización del presente. En todos los casos tiene que ver con disputas territoriales, con la desposesión territorial y con la pregunta por la tierra, que me parece que es "la pregunta", si pensamos en Argentina, el RÍGI, esa ley abismal que acaban de aprobar. Es la disputa por la tierra, donde entran en juego esos tiempos largos, esos otros tiempos que vienen de la mano de la escucha y que no entraron en los archivos escritos o visuales de la Nación. Y que emergen, pero que vienen de la mano de la oreja, es el arte parando la oreja.

La segunda cuestión, va por la pregunta sobre la atención, que se está pensando mucho, donde la atención es el campo de batalla político del presente, en términos del cautiverio de la atención que viene por los modos en los que la ultraderecha moviliza las plataformas digitales y también la monetización de la atención –las plataformas miden el tiempo en que se detiene la retina en la pantalla, y eso se monetiza. Es como un campo de batalla político, pero que es, antes que nada, también sensible. Esto es algo que tenemos que pensar y trabajar. Ahí me interesa mucho lo que viene, una vez más, de la mano de la escucha. Quienes vienen trabajando en el sujeto de la escucha coinciden en que es un sujeto esencialmente distraído. Es un sujeto que está traccionado por una multiplicidad de estímulos. La premisa de esa caracterización es que podemos cerrar los ojos, pero no los oídos. Y en esta imposibilidad fisiológica, si bien se podría discutir qué es cerrar los ojos o si se cierran los ojos se sigue viendo, pero más allá de eso, en principio hay una diferencia fundamental, se pueden cerrar los ojos pero no se pueden cerrar los oídos. En esta imposibilidad, el sujeto sensible queda expuesto a una multiplicidad de estímulos, contra los cuales tiene que luchar todo el tiempo para poder enfocar, para ver dónde pone su atención. Entonces, el sujeto de la escucha sería un sujeto que necesita todo el tiempo entrenar su atención y, por lo tanto, es

un sujeto que nos viene bien para este momento en el que la atención es el campo de batalla.

Hay algo precioso, que aprendí hace poco: el tipo de escucha humana, si escuchas por los dos oídos, el “estándar del cuerpo humano” (aunque los estudios de discapacidad tienen mucho para decir también sobre esto), ese “estándar” es una escucha que se llama binaural. El sonido llega por los dos oídos, pero claro, necesariamente le llega primero a un oído que a otro. Hay siempre un desarreglo temporal mínimo, un desarreglo temporal entre lo que pesca una oreja y lo que pesca a la otra, entonces todo el tiempo estamos reubicándonos en ese desajuste temporal que viene por la escucha. El sujeto de la escucha está siempre peleando por su atención, desde su manufactura fisiológica misma. Si la escucha nos entrena de esta manera para pelear por nuestra atención, por ahí es un sentido que nos viene bien en el momento en que nuestra atención es el campo de batalla de la política en el presente. Y ahí sí, yo creo que la gran pregunta es la pregunta por el tiempo. Y por los modos en los que, desde nuestras prácticas sensibles, podemos dividir el presente, quebrarlo, fracturar este monopolio del presente que se quiere manufacturar desde las plataformas digitales y su colonización por la ultraderecha. Y decir, acá nosotros tenemos otras herramientas sensibles con las cuales enfrentar estratégicamente este panorama.

# RESEÑAS



**TRIPALDI, L. (2023): *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*, trad. de Fernando Venturi, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 224 pp.**

Ya no podemos pensar la materia como un objeto pasivo, enuncia Tripaldi en *Mentes Paralelas*. Habitar la interfaz significa la posibilidad de construir una nueva forma de relacionarnos e interactuar de manera activa. Este ensayo es una invitación a repensar nuestra relación con la materia a partir de lo colaborativo, lo que supone reflexionar sobre nuestro modo de concebir a la ciencia y al mismo tiempo la cultura. Tener una nueva mirada científica nos ha permitido, por un lado, descubrir un universo más rico que pone en discusión muchos de los conceptos que asumimos como verdaderos e inmutables como, por ejemplo, nuestra idea sobre la inteligencia y, por otro, repensar las jerarquías que existen entre las diferentes disciplinas y nuestra relación con los sujetos de conocimiento. Por esta razón, desde lo cultural debemos reflexionar sobre la forma en la que hemos creado nuestro mundo y de qué manera nos hemos relacionado con los materiales. Como menciona Tripaldi: “una cultura no puede separarse de los materiales que la caracterizan; cuando una parte significativa de estos es olvidada, nuestro conocimiento de aquella se resiente enormemente” (23). Esto significa reflexionar sobre nuestra forma de ver las tecnologías y su influencia, tanto en relación al modo en que las pensamos en el presente como en el que las imaginamos en el futuro. Es imperioso, en este sentido, reconsiderar nuestra forma de relacionarnos con los materiales con los que construimos, de manera que podamos crear un mundo sostenible. Organismos que consideramos pasivos son en realidad parte activa y sujetos del proceso de conocimiento.

La autora comienza hablando sobre la palabra “interfaz” y sus diferentes usos para introducirnos en el mundo de los materiales. Interfaz es una palabra que tiene diferentes usos: uno, muy utilizado hoy, para referirnos a la interacción con las tecnologías digitales y otro para la química o la ciencia de materiales. Este último refiere a una región material que divide dos cuerpos con propiedades fisicoquímicas diferentes en un encuentro. “La interfaz es el producto de una relación en dos direcciones, en la que dos cuerpos en interacción recíproca se funden para formar un



material híbrido que difiere de sus componentes iniciales” (14). Esta idea de la interfaz nos posibilita pensar sobre una de las propuestas del libro: *una hibridación entre diferentes disciplinas* como, por ejemplo, las ciencias químicas, la ciencia de los materiales, las artes, las ciencias sociales y otras, pero también nuestra relación con otros seres vivos y la materia que nos rodea.

A lo largo del libro se entrelazan las explicaciones científicas sobre los materiales con mitos y reflexiones sobre nuestra cultura y lenguaje. En “La tela de Aracne”, aborda la historia de la tecnología y su impacto en nuestra civilización. Nuestra visión de la tecnología define los materiales que empleamos hoy en día, los cuales han contribuido al deterioro del planeta, llevándonos a una situación crítica respecto al cambio climático. En particular, el tejido con sus características únicas ha sido ignorado y subestimado por no encajar en el imaginario de las tecnologías duras y robustas, y por encontrarse dentro de una serie de técnicas históricamente asociadas a lo femenino.

El telar fue la primera máquina programable diseñada y sirvió como modelo para las máquinas computacionales modernas. Aracne, talentosa tejedora que desafió a la diosa Atenea, simboliza el conflicto entre la creación humana y las consecuencias de la soberbia. Respecto a esto, se problematiza la manera en la que nos relacionamos con la tecnología, la cual es pensada muchas veces de manera catastrófica. Si tenemos en cuenta la ciencia ficción, en esta suelen narrarse futuros distópicos en los que somos gobernados por máquinas. Sin embargo, Tripaldi plantea en este capítulo que no hay un determinismo en el desarrollo de las tecnologías que utilizamos. Es necesario entender la técnica de manera interrelacionada con quien la produce. Uno de los puntos que el libro lleva a repensar es justamente la relación con aquello que estudiamos o producimos. Así, “la tela es inseparable de su tejedora y la tecnología está inextricablemente entrelazada con la vida de quien la construye” (30). La tela de araña tiene propiedades sorprendentes con una complejidad mayor que cualquier otro tejido. Las arañas han sabido modificar sus telas y a partir de ello asegurar su continuidad en muchos ambientes. Otra de sus características es la de la elasticidad,

los hilos de la seda son resistentes y pueden sostener fuerzas mayores que el acero, por ejemplo.

A partir de esto podríamos volver a la discusión sobre qué tecnologías dominan nuestro imaginario, ya que si pensamos en la elasticidad en contraposición con la dureza, la segunda característica sigue siendo más valorada en las creaciones tecnológicas. En este sentido, este ensayo plantea descubrir de una manera creativa la inteligencia de los materiales y su posibilidad de modificarnos. Para ello, la química tiene la potencialidad de producir sistemas inteligentes y complejos, materiales más flexibles que puedan dialogar con nuestro ambiente. Pero, ¿qué hace inteligente a un material? Entre otras cuestiones, la autora va a mencionar la histéresis, es decir la capacidad que tiene un sistema para sufrir cambios irreversibles cuando ocurre una transformación brusca. La histéresis es una de las formas en que las estructuras materiales pueden adaptarse y conservar un rastro de su historia, permitiéndole a la tela de araña hacer frente a estímulos ambientales bruscos. La araña ha logrado un material como la seda con estructura compleja e inteligente a partir de muchos años de evolución y esto le permite utilizar según sus necesidades las diferentes funciones que posee el material en determinadas condiciones.

La autora pone nuevamente en discusión nuestra forma androcéntrica de pensamiento y la proyección de esta hacia nuestra cultura material y la tecnología, construida e imaginada a partir de materiales duros y máquinas con controles centralizados. Cuerpos diferentes al nuestro expresan otra forma de inteligencia y nos dan la oportunidad de pensar en otras formas: amorfas, gelatinosas e invertebradas. El légame policéfalo se desplaza con su cuerpo sin forma. Se mueve en búsqueda de alimento y va construyendo una memoria espacial de su ambiente a partir de un diálogo con el mismo. Retornando a la idea de interfaz con la que comienza el libro, la membrana que lo separa al légame del mundo es la que le permite interactuar con el ambiente y sentir con toda su materia, proveyendo una capacidad relacional con el ambiente. Este es uno de los aspectos que lo dota de inteligencia. El légame es capaz de modificar su propio cuerpo para construir redes complejas en un

tiempo menor al que tardaría una computadora. No obstante, la ciencia de materiales encuentra un potencial en los sistemas de control descentralizados que puedan sentir en toda la extensión de su cuerpo para la creación de diseños que posean sensibilidad, flexibilidad y capacidad de adaptación con el ambiente (69).

Tripaldi trabaja sobre la vida y la potencialidad de la química para pensar la relación entre la materia y el ser humano. Este capítulo trata sobre vidas artificiales, vida, información y su propuesta de una vida junto a los monstruos. Los antiguos alquimistas estaban conectados con la materia inorgánica con la que trabajaban. La historia nos revela la importancia de repensar la relación entre nuestra cultura material y aquello que producimos como también el vínculo de quien investiga con su objeto de estudio. Para los alquimistas era posible construir una relación entre la materia inorgánica y la armonía del cuerpo vivo. Estos procesos de estudio derivaban en la transformación no solo de la materia sino también de los sujetos mismos que los manipulaban. Es imperativo pensar en la transformación que nos genera aquello que estudiamos.

Luego de leer este capítulo podríamos hacernos algunas preguntas: *¿Estamos transformando nuestra realidad a partir del estudio de las diferentes disciplinas? ¿De qué manera nuestro ambiente nos está transformando?* Según Tripaldi, la materia inorgánica y el ser humano se afectan de manera recíproca para producir algo nuevo. En este sentido, la química tiene la potencialidad de proveer instrumentos que nos permitan pensar la vida como uno de los muchos tipos de organización de la materia, considerando a su vez una continuidad entre lo viviente y lo no viviente. Esta comprensión de la vida (de lo viviente y lo no viviente) también conlleva una lógica co-constitutiva con la tecnología. Tripaldi menciona a la cibernética como un nuevo paradigma y recorre algunas discusiones respecto del diseño de organismos artificiales, proponiendo pensar a los mismos como aliados para la construcción de las tecnologías del futuro, aunque no sin problematizar las cuestiones éticas y políticas. Recuperando la idea de *Cyborg* de Haraway (1999), la autora propone, a partir de la apertura de nuestra subjetividad, generar una alianza con los monstruos para

construir finalmente un entramado inteligente entre la naturaleza, la vida y la tecnología.

Finalmente, el libro nos invita a pensar un mundo sostenible a partir de una red de disciplinas que se nutran entre sí –aunque con sus especificidades– y la relación recíproca con los materiales y el mundo en el que habitamos. La materia ya se encuentra allí en nuestro presente y es necesario pensar nuestra forma de interrelacionarnos con lo que nos rodea de manera creativa, con límites menos rígidos y otros imaginarios sobre el futuro.

Carla Malvacio

## Bibliografía

Haraway, D. (1999): “Las promesas de los monstruos: política regeneradora para otros inapropiados/bles”, en *Política y Sociedad*, n. 30, 121-163.

**CARRIÓN, J. + TALLER ESTAMPA (2023): *Los campos electromagnéticos: Teorías y prácticas de la escritura artificial*, Buenos Aires, Caja Negra, 152 pp.**

Este libro, en cuya portada aparecen GPT-2 y 3 en calidad de coautores, oculta en su propia referencia bibliográfica oficial a estos mismos sistemas de inteligencia artificial. Estas tensiones en los ámbitos de la coautoría entre humanidad y máquina, o de la autoría a secas de las máquinas, manifestada en las teorías y prácticas puestas en marcha por la obra, se revelan en la letra chica de la misma edición que le da forma, en el marco de la colección “Futuros Próximos” de la editorial argentina Caja Negra. Pero es que las inteligencias artificiales no tienen consciencia (y por lo tanto no lucen pasibles de acumular citas). Al menos por ahora: es lo que se intentará remarcar en los momentos más candentes de este

texto especulativo. Estamos ante la primera colaboración entre personas y máquinas para la elaboración de un libro en español, presentado como un ensayo experimental abierto de tintes vanguardistas. Es resultado de investigaciones llevadas a cabo entre el escritor Jorge Carrión y Taller Estampa, un colectivo catalán de programadores, ingenieros y artistas, junto a los sistemas GPT-2 y 3 (GPT quiere decir Generative Pre-trained Transformer, y la hipótesis sobre su referencia a Geppetto no es menor). Dichos sistemas fueron creados en 2019 y 2020 respectivamente por OpenAI, empresa del hombre más adinerado del planeta, Elon Musk. Generan texto de apariencia humana a través de simples instrucciones dadas por el usuario; su funcionamiento se basa, en el primer caso, en 1500 millones de parámetros de aprendizaje automático, mientras que en el segundo, más avanzado, en 175000 millones. Por cierto, ya existe GPT-4, pero esa es otra historia.

El título provee un guiño al texto fundacional de literatura surrealista, *Los campos magnéticos* de André Breton y Philippe Soupault, un siglo después de su publicación. Breton y Soupault, inspirados por el psicoanálisis freudiano, buscaban trasladar el automatismo psíquico, aquel ejercicio para desentrañar las minas del ser inconsciente, a la palabra escrita, y así deshacer la literatura decimonónica en pos de dar paso a una literatura peligrosa, más cercana al entonces incipiente arte contemporáneo. Tal proyecto, por lo demás ambicioso, terminó por moldear, junto a otras vanguardias, los vericuetos fantasmales del arte en el siglo XX y, no menos cierto, en el siglo XXI. Hoy, con el advenimiento imparable de la inteligencia artificial en todos los ámbitos de la existencia, era esperable que surgieran creaciones artísticas asistidas con estos aparatos seminales en el arte de la escritura automática. Así, Carrión se inserta en esta línea surreal de hilos no-lineales cuando decide emprender la realización de *Los campos electromagnéticos*, cuyo primer epígrafe es un extracto de *Carta a Jacques Doucet* de Breton, en el que, mediante una metáfora metalúrgica, se acentúa la intención surrealista de extraer el metal primitivo, haciendo una clara alusión a aquellos tejidos de la inconsciencia automática que esta nueva forma de arte va a catapultar. El segundo epígrafe es de la filósofa Amy Ireland, quien afirma que la variable que separa más claramente a humanos de inteligencias artificiales es el tiempo; el

tercero, de Marcus du Sautoy, remite a los intentos por aumentar, más que reemplazar, la creatividad humana por medio de la inteligencia artificial.

En el primer segmento, “Introducción: Teorías y prácticas de la escritura artificial” por Jorge Carrión, se da a conocer las condiciones teórico-prácticas de posibilidad para investigar y experimentar con artificios inteligentes en la creación artística, más específicamente, en literatura. Sin dejar de expresar su deuda intelectual con el movimiento surrealista en relación a este experimento hispano, Carrión empieza ensayando una historia de la escritura automática, inaugurada canónicamente con *Los campos magnéticos*. Tanto allí, como en el *Primer manifiesto del surrealismo*, hay una incitación a escribir rápido y sin corregir, sin leer lo escrito, sin adecuarse a las pretensiones estéticas predominantes. Esta tenaz espeleología de la consciencia pronto migró hacia otros campos creativos. De los textos, pasó a la oralidad, la pintura, el cine, la fotografía. Poco a poco, cada continente devino sede de esta automatización instintiva transmedial, posicionada contra nociones realistas y románticas para defender la improvisación, la desapropiación, y la idea de que la creación es, en sí, colectiva. Poco a poco, también, el impulso iconoclasta se volvió un método: lo que traía consigo espíritus contrarrevolucionarios para con las convenciones artísticas, mutó a un programa que se extiende hasta la industria cultural de nuestros días.

El punto de Carrión es que, actualmente, nos encontramos transitando un hito análogo al que sacudió a las artes tras aquella efervescencia experimental originada en el París de entreguerras. Ahora, al igual que durante esos años hubo un paso de la escritura consciente a la inconsciente, el influjo de las escrituras producidas por aprendizaje automático y otros tipos de inteligencia artificial intervienen este presente decididamente posthumano. No solo se trata de la producción de textos, sino de canciones, ilustraciones, fotografías, videos. Tampoco es casualidad que uno de los generadores de imágenes más célebres en materia de inteligencia artificial, también de OpenAI, se llame Dall-e: en honor a, por supuesto, Salvador Dalí. En verdad, no sería nada raro que más adelante el mercado editorial se bifurque en textos humanos y textos

artificiales. Es más, Carrión nos cuenta que las editoriales ya están empezando a ofrecer dos tipos de contrato, uno para textos enteramente humanos, y otro para textos producidos con asistencia de inteligencias artificiales. Lo que ahora es considerado mera escritura automática irá paulatinamente convirtiéndose en arte literario.

En definitiva, tal giro copernicano, que bien podría denominarse giro algorítmico, implica la informatización de lo real, a partir de la cual todo ha caído en la serialidad, con cada internauta surfеando el nuevo mundo de *big data*, cuyo poder cultural es concentrado por megacorporaciones que literalmente configuran nuestro perfil. De esta suerte, la cultura, mientras se digitaliza y serializa, está siendo procesada por sistemas de inteligencia artificial. Los algoritmos tradicionales de la Antigüedad han evolucionado a redes neuronales de aprendizaje profundo con la capacidad de intuir patrones dentro de gigantescos conjuntos de datos, a una velocidad inimaginable. Curiosamente, el nacimiento de la inteligencia artificial coincide con el de la literatura computacional, narra Carrión. Desde la primera generación de textos poéticos automáticos de la mano del programa Love Letter Generator –montado (en el Manchester II de 1951 de Alan Turing) por Christopher Strachey, considerado por ello el primer artista digital–, la ciberliteratura ha conformado ese espacio vanguardista de lo no impreso en el seno de la literatura contemporánea. Pero la ciberliteratura clásica se vio desplazada una vez que la escritura artificial comenzó a volverse accesible en sumo grado, gracias a numerosos avances oportunos para el tecnoarte. Carrión ofrece una cronología de los textos primitivos de esta revolución computacional, a los que llama incunables, haciéndose eco de los primeros libros impresos, allá por el siglo XV. Los incunables de hoy serían los primeros libros escritos por inteligencias artificiales, ya sea sin colaboración humana o con. Algunos ejemplos son: *Amor Cringe*, *Internes*, *1 the Road*, *Dinner Depression*. Como dice el escritor, la ciencia ficción constituye la nueva forma de realismo.

Aún las inteligencias artificiales no logran escribir por su cuenta sin errores o sin recaer por momentos en la ilegibilidad; las personas actúan, pues, como correctoras, editoras, o, quizás,

traductoras. A medida que convivimos, como los *cyborgs* que somos, con las diversas tecnologías inteligentes que nos rodean y atraviesan a diario, los traductores acabarán por asumir el rol de editores de la producción textual hecha por inteligencias artificiales, un fenómeno que asimismo coincide con el reconocimiento biológico de inteligencias no humanas, de animales y plantas. Carrión enfatiza bastante este trabajo forense que se enfrenta con lenguajes otros; a lo mejor, en el futuro los sistemas informáticos, lejos de replicar nuestras modalidades de pensamiento, adquieran una inteligencia más afín a la de pulpos o colonias de hongos, por ejemplo. Lo cierto es que la inteligencia es un acontecimiento colectivo; del mismo modo, los procesos de escritura son siempre colaborativos, algo que, a los ojos del autor, hoy es más evidente que nunca, como muestran las hipertextualidades del cadáver exquisito orgánico en que se ha convertido la red. La intención de Carrión de cederle la palabra a la inteligencia artificial se debe a su deseo por renovar la narrativa en medio del Antropoceno, en busca de creaciones compartidas con nuestros exocerebros metalizados, una motivación que en el fondo implica el estudio de la representación no humana ante la confluencia entre neurologías provenientes tanto de la biósfera como de la tecnoesfera. El actuará de editor porque entiende que todavía no es momento de dejar a las máquinas hablar por sí solas, si bien es probable que, en el futuro, estas inteligencias otras inauguren nuevas formas expresamente literarias, así como, en el terreno lúdico, DeepBlue y AlphaGo sorprenden con nuevas tácticas a sus oponentes humanos. A pesar de no tener consciencia, las máquinas hacen de lo suyo, creativamente hablando, en la minería de datos donde también las mentes humanas son excavadoras, en un circuito simbiótico de codificaciones de sentidos. A fin de cuentas, en tanto nuevo mito, la alquimia algorítmica opera como un oráculo predictivo que, con todo, parecería devolvernos a la época endiosada de los Grandes Archivos, anterior a la división entre ciencia y letras. Con estas ideas termina Carrión su introducción, ubicado en una posición neutral entre el optimismo y el pesimismo presentes en la esfera artificial de la generatividad artística.

En la siguiente sección, “Parte 01 / Los campos electromagnéticos” por GPT-3, se da paso a la otra voz, la voz



maquinal. Mediante reformulaciones libres de los títulos de los poemas contenidos en *Los campos magnéticos*, Carrión y Taller Estampa pidieron al programa que escribiera ensayos, poesía o canciones a partir de disparadores tales como “El espejo de píxeles”, “El habla del algoritmo ermitaño” o “La máscara de los avatares”, haciendo referencia respectivamente a “El espejo sin azogue”, “Habla el cangrejo ermitaño” y “Las máscaras y el calor coloreado”. A su vez, por momentos afloran las conversaciones entre el algoritmo y el equipo formado por Carrión y Taller Estampa, quienes prepararon una serie de preguntas sobre, entre otras cosas, creatividad, robótica, neuromancia, romance, Frankenstein, leer y escribir. El resultado es sin dudas interesante, con tópicos que van desde la estética de la piratería y la estética de la vigilancia, pasando por la dimensión kafkiana de Internet y las ovejas y tormentas eléctricas, hasta los sueños de la inteligencia artificial y la metafísica de la computación cuántica. GPT-3 responde que le gusta escribir, que gracias por preguntar. Trata al código como magia, alerta sobre los peligros de crear robots asesinos, y alega que fue diseñado para hablar de manera humana, aunque su entrenamiento en el lenguaje natural sea puramente artificial. Así, son varios los episodios surreales que se exhiben en estas líneas codificadas, lo que recuerda a las antedichas inteligencias otras que, como los alienígenas de *Story of Your Life*, podrían tener una lengua menos parecida al lenguaje humano, y más similar a las ecuaciones matemáticas o a la notación musical o dancística. El clímax de este balbuceo maquínico hace su aparición al final de la sección, en la forma de un *glitch* insensato que combina múltiples tipos de caracteres, como si por fin GPT-3 estuviera comunicándose en su lengua materna.

A continuación, en “Parte 02 / Una escritura artificial de las prácticas y las teorías” por Jorge Carrión Espejo, se abre paso GPT-2. Tras haber sido entrenado con textos en castellano de diversa índole, clásicos y contemporáneos, e importantes para Carrión, sumado a la polifacética obra del mismo Carrión, se buscó crear un programa que escribiera como él. El fruto de esta gesta informática es una versión más desvariada de la introducción humana del libro. Mientras va y viene sobre distintos temas extraídos de los textos engullidos, la máquina parlante, cual loro artificial a los hombros de Carrión, repite la historia del surrealismo y la equivalente eclosión

de la escritura automática, con numerosos periplos delirantes de por medio, como cuando dice que en 1998, cuando nace Google, se estrena la paz mundial (se habrá confundido con la película de Theo Angelopoulos, que el Carrión de carne y hueso vio en los cines Verdi de Barcelona). Insiste en la dimensión onírica de la narrativa posmoderna, al tiempo que alaba los logros de los *cyborgs*: devenir máquinas pensantes, en otras palabras, realizar sus sueños. A Carrión le agrada sobre todo que GPT-2 se aleje de sus propios textos, de su propia voz, con la que dicho sistema fue entrenado. Por ejemplo, en una ocasión informa que a las inteligencias artificiales, al empezar a ser percibidas como seres realmente inteligentes, se les ha dado el nombre de “Visions” –por cierto, *Visions* es el célebre y decisivo tercer álbum de estudio de Grimes, ex esposa de Elon Musk, con quien comparte tres hijos–. Finaliza su verborragia narrando el destino de Carrión: enjuiciado por alta traición a la humanidad en 2057, acusado de progresista.

Acercándonos al final, en “Epílogo: Sobre la edición de *Los campos electromagnéticos*”, Carrión vuelve a tomar la palabra para orquestar algunas conclusiones de su experimento. En principio, conjetura acerca del contundente rol de los instrumentos de escritura en los cambios de estilo a través de la historia literaria (cuando en 1975 Primo Levi reemplazó su Olivetti por una Mac de Apple, contempló en esta nueva máquina de escribir una auténtica prótesis de memoria). Más que nada, este epílogo incluye las explicaciones y razones curatoriales respecto a la manera editorial de abordar el proyecto en cuestión, varias de las cuales han sido muy útiles a la hora de reseñar los apartados tratados más arriba. Carrión remarca una vez más su trabajo como minero de datos, es decir, como editor de aquellos vozarrones electromagnéticos con los que se ha puesto a dialogar y crear. Concluye, alrededor de la pregunta por la escritura y las letras en el siglo XXI, situando su empresa de literatura artificial entre los desvíos y territorios híbridos que caracterizan al arte contemporáneo. Con algunas palabras de alerta sobre el tecno-optimismo corporativo y el imperialismo digital, insta a hackear la tradición literaria.

El libro finaliza con una “Nota final”, en donde se hace más explícita la participación de Taller Estampa en esta publicación. Sin

más, nada de esto podría haber ocurrido sin la asistencia tecnológica, tanto como estética, que este colectivo proveyó a la tesis surrealista de Carrión. Luego de la bibliografía se incluye, por último, el *dataset* de entrenamiento de Jorge Carrión Espejo, que incluye la lista de todos los textos usados para nutrir a GPT-2, una mixtura temática que navega humanidades y posthumanidades, entre otras cosas.

En definitiva, este libro cumple con su cometido: editar la textualidad artificial que emana de los nuevos sistemas de inteligencia artificial, vía una invitación teórica a repensar estas formas literarias futuristas a la luz de analogías con el surrealismo, cuyos aportes a la escritura automática son aquí mismo reverenciados a la vez que reactualizados computacionalmente. El trabajo en equipo entre estas personas y estas máquinas nos brinda un exuberante espacio de interrogantes en torno al arte posthumanista en una era de ritmos algorítmicos.

Gabriel P. Asís Sagrado

**KAZIC, D. (2024): *Cuando las plantas hacen lo que les da la gana. Concebir un mundo sin producción ni economía*, trad. de Pablo Ires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Cactus, 416 pp.**

La propuesta que Dusan Kazic presenta al concluir *Cuando las plantas hacen lo que les da la gana* resuena insistentemente a lo largo y más allá de su libro. “No cambiar el mundo gracias a la crítica, sino cambiar *de* mundo gracias a nuevos relatos” (p. 396). Dicho de otro modo, sin nuevas historias, las ciencias sociales y las humanidades parecen condenadas a la tramposa legitimación de todo aquello que desdeñan (Biset, 2024). Este *leitmotiv*, el de la obsolescencia de la crítica para cambiar el orden de las cosas, parece expandirse por la nueva escena teórica que, a partir de una lectura de Claire Colebrook (2016), Biset nombra escena posttextual de la teoría (2022). Kazic no es una excepción. El subtítulo de su libro adelanta al lector la intención del antropólogo: *Concebir un mundo*

*sin producción ni economía*. Tras un encuentro con Despret, el autor se sitúa por fuera de la crítica y reorienta su percepción hacia los vínculos animados que existen entre los campesinos franceses y sus plantas.

Con poco más de cuatrocientas páginas, el libro se compone de tres partes. La primera, titulada “La producción no constituye nuestra materialidad”, comprende un esfuerzo teórico narrativo por resituarnos en el mundo. Ya no bajo los relatos fisiócratas o marxistas, sino entre los seres no humanos con los cuales compartimos las parcelas de nuestro planeta. En la segunda parte, “Animar para resistir”, introduce el método de la etnografía especulativa y aborda de lleno la práctica de narrar nuevos relatos a partir de los vínculos animados entre las plantas y los humanos. Finalmente, en la tercera parte, “Más allá de la producción, en el medio de los campos”, presenta una diversidad de narraciones interespecíficas, inmiscuido en los hogares campesinos y sus plantas, alejados de los Grandes Relatos económicos y universalistas.

### **La producción no constituye nuestra materialidad**

Similar al *Nunca fuimos modernos* de Bruno Latour (2022), Kazic sugiere que los campesinos nunca fueron productores ni las plantas mercancías. Nos sitúa en una nueva materialidad: el basamento de cualquier sociedad ya no serían sus regímenes de producción, sino “ciertas maneras de vivir y morir entre los humanos y el mundo no humano” (Kazic, 2024: 95). Lo que existe son ensambles, conjuntos, composiciones, interrelaciones, vínculos humanos y no humanos multiespecíficos. Podríamos acercarnos a la obra de Kazic a los nuevos materialismos neovitalistas que participan en la nueva escena teórica política contemporánea (Gutiérrez Urquijo, et.al., 2023). Kazic se corre a un lado de los binomios capitalismo/socialismo, aceleracionismo/decrecionismo o productivismo/antiprodutivismo –que dirime obsoletos, puesto que legitiman la desanimación económica de los seres no humanos– y atiende a los mundos alternativos que hoy existen en las fincas de

los campesinos franceses y no bajo las sombras virtuales de las utopías económicas.

“Si se pretende cortar el capitalismo de raíz, hay que aliarse con los campesinos y las plantas. Hay que desmarcarse de la realidad tal como la presentan los capitalistas” (Kazic, 2024: 97). En aquel “desmarcamiento” del realismo capitalista hacia una materialidad más-que-humana se intuye su distanciamiento de la crítica. Si, como recupera Biset (2024), la crítica legítima a la producción al presuponer su realidad, Kazic escribirá que “no existe realidad externa e independiente a develar y a analizar de manera crítica”, sino que “el arte de contar historias quiere decir *fabricar* la realidad” (2024: 115). En este sentido, Kazic busca en el arte de contar historias nuevas propuestas para imaginar nuevos mundos. Mundos donde las plantas no son materia inerte o pasiva, sino seres animados que participan activamente en los múltiples vínculos (bellos o violentos) que componen nuestra realidad.

En los espacio-tiempos del Antropoceno, donde la precariedad ecológica parece asolar nuestros imaginarios de futuro –y cuando la tradición crítica es denunciada por no tener ya nada nuevo para decir–, la narración emerge como una estrategia y un método capaz de re-situarnos en el mundo. Resuena aquí el diagnóstico que Stengers realiza en *Tiempos de Catástrofes*: “tenemos una desesperante necesidad de *otras historias*, (...) de repoblar el desierto devastado de nuestras imaginaciones” (2017:130, cursiva en el original). “La historia no puede cambiar si uno no fabrica nuevas historias para contar de otro modo este mundo en agonía” (Kazic, 2024: 117). Tales manifestaciones, en el amplio escenario de la teoría política contemporánea, pueden ser trazadas en las intertextualidades de Donna Haraway, Ursula K. Lewin, Anna L. Tsing, Vinciane Despret y tantas otras autoras que se imbrican en los relatos presentados por Dusan Kazic.

### **Animar para resistir**

“Intentaré convencer a aquellos y aquellas que critican el mundo capitalista de la necesidad no sólo de describir de otro

modo, sino de animar lo viviente gracias a esa redescipción” (Kazic, 2024: 112). Para lograr hacerlo, Kazic recurre a la práctica metodológica de la “etnografía especulativa”. Definida como una forma de liberarse de las prohibiciones características del pensamiento moderno, capaz de crear nuevos mundos posibles. Al especular, el autor se inmiscuye en terrenos de búsqueda y atiende, en los relatos de personas interrogadas, aquello que la imaginación agronómica clausura. En este caso, la relación animada entre los campesinos y sus plantas. Aquel gesto, el de animar las plantas, se verá reproducido en su etnografía: un conjunto polifónico de vegetales intrusa la práctica antropológica y la amplifica.

En el capítulo “Comerciar con las plantas”, Kazic comienza indagando la manera en que los campesinos se relacionan con los cocineros de los restaurantes parisinos. En aquel embrollo de proveedores, distribuidores y comerciantes, el autor descubre que sin la animación de las plantas el comercio no sería posible. Nos muestra que comerciar no es intercambiar mercancías –como insiste la disciplina económica–, sino relacionarse en entramados semiótico-materiales más-que-humanos, donde entran en juego la agencia de los no-humanos. Al relatar una serie de relaciones comerciales, las plantas se revelan no cómo productos o mercancías pasivas, sino cómo comerciantes activos que seducen a los chefs y demandan formas de atención a los distribuidores. A través del rastreo de las relaciones humano-plantas en la red de restaurantes-distribuidores-campesinos, Kazic busca “recobrar el mundo de la vida” (2024: 48), apartado por los relatos de las ciencias económicas.

El mismo gesto se repite en el segundo y tercer capítulo de esta segunda parte, titulados “El tomate: una codomesticación con un ser de múltiples modos de existencia” y “Cuando las plantas se ponen a trabajar”. En ellos, Kazic explora diversas relaciones humano-plantas que le permiten explorar relatos de co-habitación, co-domesticación, inteligencia vegetal, familias multiespecíficas, trabajo no-humano y trabajo interespecies. Nociones, todas ellas, incompatibles con los relatos del mundo de la producción y la agricultura industrial. Historias que valen la pena ser contadas, aunque no “necesariamente insuflarán un cambio en las prácticas agrícolas” (Kazic, 2024: 122). El objetivo de crear relatos más-que-

humanos es resistir al terror, el cinismo y la desesperanza que invaden nuestras sensibilidades. La tarea de su etnografía especulativa es, en última instancia, legarles a nuestros hijos relatos de mundos vivibles para la recomposición pendiente. “Aun si finalmente hay que morir, mejor que la vida sea interesante hasta entonces” (Stengers, como se citó en Kazic, 2024: 122).

### **Más allá de la producción, en el medio de los campos**

En la última parte, Kazic repleta lo queda de su libro con historias en-el-terreno, junto a campesinos a quienes nombra con nombre y apellido. Allí, presenta un compendio de historias singulares, no escalables, que describen mundos otros a los que el realismo capitalista no parece poder alcanzar. Babosas que curan heridas, semillas que crecen ilegales, hierbas que suscitan deseo, pinos que ejercen violencia química, flores que sugieren enlaces, aves que cantan a los árboles, plantas que donan a los hombres, hombres que disculpan a las plantas; historias que nos revelan mundos más allá de la producción, la economía y el capital. Mundos –en el medio de los campos– donde los no humanos son agentes con dignidad narrativa, capaces de revelarnos nuevas formas, imágenes y alternativas.

Kazic titula los últimos capítulos de su libro con verbos que atienden a distintas formas de los vínculos campesinos con sus plantas: “Recolectar, Trasplantar y Desmalezar”. En ellos, Kazic insiste que los vínculos humano-plantas son siempre singulares. “Cada historia colectada sobre el terreno merece una atención y una puesta en escena particular” (Kazic, 2024: 116). El arte de narrar, en este sentido, no es un método universal aplicable de manera homogénea a todos los territorios de búsqueda. En su etnografía especulativa, la teoría colabora en la expansión de las historias contadas pero no espera ser correspondida por ellas. Por el contrario, “la historia gana en *realidad* cuando desvía la teoría: es entonces que se vuelve más prominente” (2024: 121, cursiva agregada). Contar historias consiste, en parte, en atender a los modos en que lo real desborda nuestra caja conceptual y nos acusa de su propia precariedad.

Para finalizar, creo que *Cuando las plantas hacen lo que les da gana* se constituye como una obra de lo más interesante para la empresa contemporánea de reimaginar el presente y su futurabilidad. Por un lado, la etnografía especulativa nos ofrece un método para resistir a la univocidad del monocultivo del pensamiento. Por otro, el desmarcamiento del realismo capitalista abre un ahora –y por lo tanto un futuro– alternativo para la humanidad y las demás especies con las que compartimos el planeta. Sin embargo, y probablemente como precio a pagar por renunciar al gesto crítico, se extraña en su libro la propuesta de algún plan político humano-vegetal por combatir los estragos del agronegocio industrial. Con nuevas pistas y metodologías, la empresa del pensamiento continúa.

Conrado Rey Caro

## Bibliografía

Biset, E. (2022): “Escena postextual de la teoría”, en *CHUY Revista de estudios literarios latinoamericanos*, n. 12, 124-150.

Biset, E. (2024): “El abandono de la crítica”, *Revista ideas*, n. 19, 41-71.

Colebrook, C. (2016): “What is the Anthro-Political?”, en T. Cohen, C. Colebrook y Hillis Miller J. (eds.) *Twilight of the Anthropocene Idols*, Open Humanities Press, 81-125.

Gutiérrez Urquijo, G., Preciado, M. y Bovone, G. (2023): “Políticas de la materia”, en Biset, E. (coord.), *Arqueologías políticas del porvenir*, Córdoba, Editorial de la UNC, 95-128.

Haraway, D. J. (2019): *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni.

Latour, B. (2022): *Nunca fuimos modernos: ensayos de antropología simétrica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.



Stengers, I. (2017): *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, España: Futuro Anterior Ediciones.

**RODRÍGUEZ, C. (2023): Ciencia ficción travesti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Hekht, Colección Cetus, 90 pp.**

La ciencia ficción tiene múltiples definiciones, una de ellas es imaginar un futuro. Los cuerpos tienen saberes y Claudia Rodríguez nos invita a aprender a partir de ellos, a escuchar las historias que los cuerpos tienen para contar. En *ciencia ficción travesti* se habla de los cuerpos desobedientes, intervenidos, transformados por el deseo, modificados voluntaria e involuntariamente. “Para mí las mujeres trans son las que exponen su cuerpo a los más hostiles territorios y no mueren” (13), dice Mariana Enriquez en el prólogo de este libro. Aunque muchas, de hecho, sí mueran, la propuesta de Claudia es imaginar un futuro que no sea post apocalíptico en su totalidad, sino que tenga múltiples posibilidades. En este libro, los cuerpos intervenidos se constituyen como un manual de supervivencia, en donde los conocimientos que estos traen consigo brindan las herramientas para aprender y transitar este mundo de posibilidades e imaginarios futuros.

En la primera parte, la autora nos convoca a pensar a la ciencia ficción travesti como un conjunto de saberes, que se posiciona ante los límites establecidos por el patriarcado y nos invita a reflexionar más allá de este. Nos lleva a hacernos preguntas que nunca nos hicimos, a pensar en los saberes oprimidos, en los afectos invisibilizados, a imaginar otra forma de existencia travesti que no sea solo la de la muerte, el dolor y el cuerpo metamorfoseado. Las travestis, dice la autora, conjugan los saberes que tienen sobre el patriarcado, el capitalismo y los modos de vida que han aprendido en su comunidad, con los saberes de otros grupos y colectivos que las enriquecen y les permiten pensar y hacer mundos. La ciencia ficción travesti reúne esos saberes y reafirma la existencia travesti en ellos: “por qué no imaginar y ser travestis historiadoras, filósofas, astronautas, pensadoras, psicólogas...” (22). No solo es una imaginación hacia un futuro distante, sino una resignificación de la

existencia del ahora, es la posibilidad de modificar las experiencias y los horizontes mientras están sucediendo. Implica salir de aquello que les dijeron que debían ser.

A través de ocho capítulos Claudia combina ciencia ficción y realidad, mezclando relatos mágicos, místicos, espirituales y ficcionales, con relatos violentos, crudos y vivenciales. En este libro, se mezclan historias que reflejan las heridas de los cuerpos atravesados por experiencias y realidades violentas, con historias que muestran la necesidad de hacer escuchar las voces y los saberes aprendidos por las mujeres travestis. El libro comienza hablando de aquello que no está siendo nombrado, y lo hace a través de la ciencia ficción porque es esta la que permite pensar en lo que nadie piensa.

La ciencia ficción travesti nos enseña que todo lo que no vemos, sigue estando allí, por más de que no seamos capaces de reconocerlo. Capítulos como “Le chique no binarie” y “Zona de sacrificio”, juegan con lo ficcional desde ese lugar, imaginando mundos en donde las travestis (y les chiques no binaries), tienen poderes en sus cuerpos, que les permiten viajar en el tiempo, estar en diferentes lugares a la vez o expandir las señales de internet como una antena mágica humana. En estos relatos, la potencia está en los cuerpos, en la rebeldía de los mismos frente a un mundo que les dice que están equivocados y que no tienen nada más allá de su existencia. Estos cuerpos travestis, llenos de poderes y conocimientos, les permiten desafiar esos discursos y sentirse parte del todo, del universo y más. Si prestamos atención, es justamente esa la consigna que atraviesa todo el libro, la potencia de romper con esa mirada exterior que les dice qué hacer, qué soñar, qué desear y dónde estar, y la posibilidad de pensar la existencia travesti como parte del universo, y no como algo abyecto. Además, algo que recorre estos relatos, es el cuidado y el resguardo que tienen las travestis entre sí, algo que tenemos que aprender de ellas; la posibilidad de compartir saberes para mejorar sus vidas, guardar sus secretos y cuidarse mutuamente para sobrevivir.

Los capítulos “Wasabi” y “El mostacero culiao”, están atravesados por la posibilidad de imaginar y crear nuevos mundos. En el primero, la autora logra transmitirnos la mezcla de

intranquilidad y confusión que siente una travesti cuando un cliente la invita a comer sushi a un restaurante y, esperando cualquier otra cosa menos saciar su hambre de días, se encuentra con la ternura y la vorágine que le transmiten las diferentes combinaciones de salsas y texturas. El sushi le da la esperanza de despertarse un día más, y de imaginarse una vida sin terror, violencia y odio. El wasabi y el jengibre, la llevan a un éxtasis que la hace conectar con el universo y el más allá sin morir. En el segundo, es el hartazgo y la angustia de encontrarse sola cuando un sismo llega a su ciudad, lo que le permite imaginar otros mundos posibles. Al ver como nadie la había ido a buscar en una situación así, ni siquiera el hombre al que le había perdonado todo para intentar ser feliz, decide irse. Al hacerlo, se libera de la cárcel que implicaba quedarse con un hombre que decía que la quería pero la maltrataba, y que la mantenía en un único escenario de vida posible. Lo que permanece en ambos relatos es la posibilidad de imaginar otros escenarios diferentes de los que les dijeron que tenían que ocupar, de eso también se trata la ciencia ficción travesti.

“Cartas de amor” y “El mensaje” nos enseñan los conocimientos travestis y las estrategias de supervivencia que las feminidades travestis desarrollan para aprender del mundo que habitan. A través de estos relatos, se piensan las estructuras patriarcales y las tecnologías y pensamientos que adquieren e inventan las travestis para resistir y desobedecer al sistema que las oprime y las encasilla en estructuras biológicas, de guerra y violencia. La experiencia travesti explora nuevos límites, herramientas, formas de habitar el mundo y de habitarse a sí mismas. Desde aprender a convivir con el Sida, hasta escribir cartas de amor a clientes que se han convertido en sus compañeros de vida, como también desde reírse a carcajadas hasta llorar sin un ojo producto de las violencias vividas. La ciencia ficción travesti relata las experiencias travestis, resignifica sus voces dándole importancia a las historias que estas tienen para contar, e imagina otros escenarios más allá de la muerte.

¿Qué cuerpos y voces importan? ¿Cuáles voces merecen ser escuchadas? ¿Cómo debería ser la experiencia travesti en el mundo? Preguntas cómo estas recorren los capítulos “La Titi” y “Travesti

filosófica”, donde Claudia nos habla desde lo más crudo de la experiencia travesti. En el primero, aparece por primera vez un relato sobre la muerte: Titi era una travesti que trabajaba en un circo y un día desapareció. La autora utiliza los recursos ficcionales y nos cuenta cómo, el día que desapareció, la Titi había tenido por primera vez la oportunidad de cantar en el escenario, y que luego de hacerlo, su cuerpo se fue desvaneciendo en el aire hasta no dejar rastros. Mezclando la ciencia ficción con la realidad, también nos cuenta cómo estos crímenes nunca son investigados, porque no parecen importar lo suficiente. En el segundo, la autora narra su propia historia con las inyecciones de aceite de silicona y los efectos que eso produjo en su cuerpo y salud. La lógica masculina y patriarcal les dice a las travestis que tienen que usar la tecnología a su favor para ser más lindas y deseables, interviniendo su cuerpo con cirugías, inyecciones, implantes, y tinturas en el pelo. “Hay muchas travestis rodéandonos, yendo a comprar pan con heridas abiertas, con olor a sangre, sangrando oscuro, goteando líquidos amarillos, verdosos, en la carne y en el alma, pero nadie piensa en esto” (70). Claudia está cansada de preguntarse cómo se va a salvar de esto y piensa que la experiencia travesti no debería ser una experiencia terrible. Se pregunta si existe la posibilidad de pensarse más allá de la turbulencia y el horror de la existencia travesti. “Las travestis no somos vacío, somos campos, suma de posibilidades, océanos, vientos solares, reacción en cadena” (76).

Este libro es una exploración sobre la existencia travesti, Claudia escribe para construir conocimientos e imaginarios travestis, para poder imaginar nuevos horizontes posibles para su propia existencia. Escribe porque considera que sus palabras podrán construir mundos diferentes a los que conoce, pero también lo hace para no olvidar todo lo que le pasó, sus vivencias más hostiles, profundas y espirituales. La ciencia ficción travesti, utiliza una voz suave, un susurro diferente al grito de la furia travesti, y con ella, nos invita a reconocer todo lo que las travestis tienen para decirnos sobre el mundo, sobre sus estrategias de supervivencia, sus historias, sus conocimientos y su capacidad para crear e imaginar otros mundos posibles.

*Consuelo Torres D'Eramo*

## Una nueva piel. ¿Qué hacemos con las tecnologías y que nos hacen las tecnologías? (2023)

El 23 de agosto de 2023 se presentó una instalación multimedial, performática e interactiva que indagaba la relación co-constitutiva entre tecnología y cuerpo en la Sala de Exposiciones del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de dicha universidad) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

La obra titulada "Una nueva piel. ¿Qué hacemos con las tecnologías y que nos hacen las tecnologías?",<sup>1</sup> es el resultado de un proyecto interdisciplinario de investigación financiado por el Programa Institucional y Multidisciplinar (PRIMAR 2020-2023) en Temas Prioritarios de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC, titulado: *La condición posthumana. ¿Qué hacemos con las tecnologías y qué nos hacen las tecnologías?*, en el que participaron equipos de investigación de la Facultad de Matemática, Astronomía, Física y Computación (FaMAF), la Facultad de Artes (FA), la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH) y la Facultad de Ciencias Sociales (FCS).<sup>2</sup>

Como se señalaba en la presentación, esta video-instalación buscaba indagar la relación co-constitutiva entre técnica y ser

---

<sup>1</sup> Realización de la obra: Guión y Diseño escénico: Andrea Torrano, Alicia Vaggione, ABC trío: Gustavo Alcaraz, Julio Catalano, Gonzalo Biffarella; Música: ABC trío; Imágenes: Registro de Video, Videos procesados en tiempo real, Edición de ABC trío e imágenes astronómicas tomadas de la web oficial de la NASA; Programación interactiva: Miguel Pagano; Performers-Bailarinas: Sonia Gili y María Belén Zapiola; Instrumentista-flautista: Patricia García; Iluminación: Dirección de Iluminación: Susana Pérez y Técnica de Iluminación: Tania Pérsico; lectura de textos: Andrea Torrano.

<sup>2</sup> Equipos de investigación intervinientes: "Semántica de la Programación" (FaMAF), "Creación, Circulación, Retroalimentación, Intervención en una sociedad postorgánica" (FA), Desplazamientos en los vínculos entre literatura, arte y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina (CEA, FCS -co-radicado en el CIFFyH ) y Biosubjetividades: Neoliberalismo, Control y Resistencias (IPSI- FCS). Se puede consultar la entrevista realizada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC a lxs referentes de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=pr3WoZs6HNs>

humano, más allá de los posicionamientos apocalípticos o eufóricos sobre la tecnología. Es con los actuales desarrollos tecnológicos que esta relación se nos hace más visible: las tecnologías digitales y de comunicación (especialmente las redes sociales, las plataformas digitales y aplicaciones), la multiplicación de aparatos tecnológicos (celulares, computadoras portátiles), la expansión de las tecnologías de vigilancia y control, el uso de prótesis, en nuestra cotidiana. Así, la obra abre una serie de interrogantes que lejos de dar una respuesta, se plantean como preguntas abiertas que buscan interpelar a lxs espectadorxs: *¿qué hacemos con las tecnologías y que nos hacen las tecnologías? ¿dónde comienza y dónde termina un cuerpo? ¿cómo inventar respiraciones nuevas que enriquezcan y no sólo consuman el aire? ¿las tecnologías son nuestra nueva piel? ¿esta piel es un límite o el contacto con el mundo?*

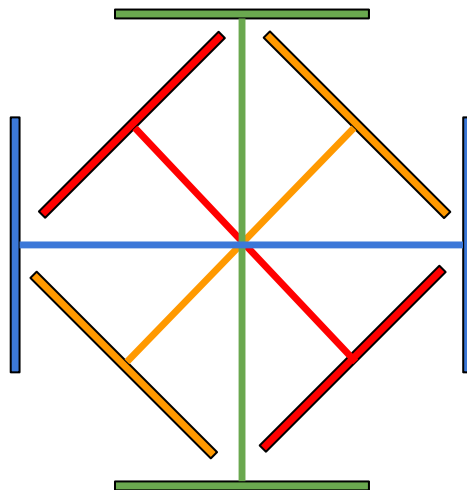
En la sala, 8 televisores proyectaban audio y video de una performance que reflexionaba sobre la tecnología desde una mirada feminista latinoamericana, cuestionando y examinando las conexiones entre la tecnología y el cuerpo generizado, la división sexual del trabajo y las profesiones –especialmente las relacionadas con informática y tecnologías–, el horizonte precario del neoliberalismo contemporáneo en América Latina y los objetos digitales.

Los televisores mostraban distintas imágenes de unos 30 minutos de duración, que se repetían en loop, donde se tematizaba:

1) la relación entre las tecnologías y la visión, en la tensión "ver y ser visto", esto es, cómo vemos a través de las tecnologías y las tecnologías también nos ven. Allí se proyectaban desde las imágenes microscópicas de tecnologías médicas hasta imágenes macroscópicas de telescopios de gran precisión, pasando por imágenes provenientes de cámaras de video vigilancia e imágenes de personas que observaban el teléfono celular, al mismo tiempo que eran observadas por cámaras, que remitían a imágenes de confinamiento en el espacio doméstico durante la pandemia de COVID-19. También se proyectaban imágenes de calles ausentes totalmente de personas humanas. El ojo humano y el lente de la cámara como duplicaciones de una misma tecnología de visión.

2) el cuerpo y las tecnologías como un ensamblaje, donde la respiración aparecía como una temática central. La figura de una flautista (Patricia García) permitía mostrar los movimientos corporales y el ritmo de la respiración, al tiempo que el sonido del instrumento daba cuenta de las intensidades y velocidades de este encuentro humano-artefacto. Esto era acompañado por una voz en *off* que leía fragmentos de Roberto Juarroz y Paul Preciado. También fue acompañado por la música electroacústica de ABC Trío (Gustavo Alcaraz, Julio Catalano, Gonzalo Biffarella). Si bien la obra no tenía como propósito reflexionar sobre la pandemia, tomaba un punto central del COVID-19, la capacidad del virus de afectar la respiración humana.

3) una performer (Sonia Gili) realizando acciones repetitivas, en las que cobraba primacía la vinculación entre la tecnología y el cuerpo de formas diversas: a veces como prótesis, otras veces como disciplinamiento y, por momentos, en tensión. El cuerpo de la performer se iba multiplicando, componiendo un conjunto de cuerpos que se movían a un ritmo común. También aparecían imágenes de baile entre dos performers (Sonia Gili y María Belén Zapiola) que representaban el encuentro entre y más allá de las pantallas.



En el diagrama se indica la configuración espacial de los televisores (no está a escala). Los televisores con el mismo color presentarán el mismo video y por ello mismo las alteraciones que se hagan serán al par de televisores. La interacción del público con la computadora se realizó a través de un servidor HTTPS. Mediante un código QR dispuesto en cada uno de los televisores, lxs espectadorxs podían intervenir en las imágenes y recorrer el espacio donde estaban instalados los televisores a modo de generar una experiencia envolvente con las imágenes.

La instalación busca poner en relevancia cómo técnica y ser humano son co-constitutivos y no es posible pensar el uno sin el otro, desde el comienzo de los tiempos pero sobre todo desde el siglo XX en adelante. Los avances tecnológicos recientes han generado un cambio profundo en la existencia humana. Las tecnologías digitales y de comunicación, en particular las redes sociales, han transformado la manera en que interactuamos y compartimos información. Además, la proliferación de dispositivos como teléfonos inteligentes y laptops ha facilitado el acceso a la información y la conectividad, aunque también ha planteado nuevas formas de vigilancia y control sobre nuestras vidas.

El desarrollo de prótesis avanzadas, medicamentos innovadores y biotecnología ha mejorado aspectos de la salud y la calidad de vida, pero también plantea dilemas éticos y de acceso. Asimismo, el uso de tecnología ha reconfigurado el mundo laboral, con la llegada de plataformas digitales y aplicaciones que han transformado tanto la naturaleza del trabajo como las relaciones laborales. La educación virtual, por otro lado, ha expandido las oportunidades de aprendizaje, aunque también ha revelado desigualdades en el acceso a recursos.

El efecto de estas tecnologías en nuestros cuerpos y estilos de vida es profundo y, en muchos casos, irreversible. Por esta razón, este tipo de proyectos que combinan investigación académica, reflexión crítica e intervención artística son fundamentales. Las prácticas artísticas permiten desmontar las ideas que tenemos naturalizadas sobre las actuales condiciones de vida en relación con las tecnologías y alentar a la creación de nuevos imaginarios que



pongan en crisis y también exploren otras formas de vida, descentradas del *anthropos* moderno.

Asimismo, se hace necesario abordar las inequidades de género que surgen con el uso de la tecnología. Esta perspectiva nos ayuda a cuestionar los sesgos patriarcales, mercantiles y coloniales que han sido promovidos por el pensamiento moderno occidental en el ámbito de la ciencia y la tecnología (Torrano y Fischetti, 2018).

En el reciente libro *Tecnologías feministas. Tramas para la resistencia desde el sur latinoamericano*, Natalia Fischetti y Andrea Torrano (dos de las investigadoras que participaron en la escritura de este proyecto), plantean que:

Si partimos del lugar que hemos ocupado las mujeres y personas LGBTIQ+, tanto en el campo de la filosofía como de la tecnología, podemos advertir una doble ausencia: hemos sido excluidas tanto del pensamiento filosófico como de las reflexiones sobre tecnología, ya que ambas esferas han tenido una raigambre falogo- céntrica. En este sentido, aun cuando hayamos sido incorporadas a los estudios sobre tecnología, estos se encuentran fuertemente generizados, sea en relación al objeto, los significados, las prácticas y las relaciones sociales, donde se evidencia un privilegio de lo masculino (2024: 14).

Es por ello que es fundamental en esta instalación la pregunta sobre el cuerpo generizado, sobre los roles de género y la matriz cisheteropatriarcal que organiza los modos en que, como sociedad, nos vinculamos con las tecnologías. En la obra, por ejemplo, esto se visualiza en las imágenes de la marea verde feminista en Argentina –durante la media sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en el 2020– con los pañuelos verdes como símbolo de una lucha colectiva por los derechos de las personas gestantes, estas imágenes de cuerpo político feminista era superpuesto con las técnicas de bordado de leyendas feministas en barbijos, también

símbolo de los entramados de vida que se entretejen en esta práctica que implica un saber-hacer con otrxs.

La obra no buscaba mostrar una visión unidireccional sobre la tecnología. No dice si la tecnología es “buena” o “mala”. Tampoco tenía por objetivo promover una solución al modo de receta, sino más bien generar una intervención en lo sensible, en nuestra vida cotidiana transitando la universidad, para abrir en lxs espectadorxs preguntas y cortocircuitos en los modos en que el poder capilar de las sociedades de control organiza nuestros esquemas de representación. Para el filósofo Jean-Luc Nancy (2010), el arte hoy no puede partir de generar obras con una relación signo-significado ya dada, sino que deben funcionar más como un acto o un gesto:

What remains of art despite everything, in an artistic act that we can assess or overload with significations that doesn't open up a world, but rather simply gives an account of a closed world, a closed-in world, a world without any opening? At least two things remain that are very, very important. First the gesture remains, and second, I don't know what the right word is, I would say that there remains, at the end of the gesture, the sign, but it's a sign that does not signify. So the gesture remains: every work of art implies something other than signification, it implies an act, a gesture (94).

No se trató de mostrar en la instalación una fórmula para cohabitar con las tecnologías ni tampoco de denunciar su funcionamiento, sino de activar sensaciones, afectos y afecciones corporales que no se codifican solo en el terreno de la significación. *Una nueva piel. ¿Qué hacemos con las tecnologías y que nos hacen las tecnologías?* fue una invitación al complicado diálogo en el que las tensiones entre tecnología, cuerpo y neoliberalismo se hacen visibles. A través de su estructura interdisciplinaria, la obra es un desafío a las narrativas hegemónicas, monolíticas y lineales de tecnología sí o no y abre un campo de posibilidades para pensar críticamente sobre nuestra relación con las tecnologías en un mundo

en el que estas preguntas cobran cada vez más relevancia. Así, la instalación no solo se convirtió en un acto artístico y de investigación académica, sino en un acto de resistencia y de juego.

Francisco Marguch

## Bibliografía

Nancy, J-L. (2010): "Art Today", en *journal of visual culture*, Vol. 9, n. 1, 91-99.

Torrano, A. y Fischetti, N. (2018): "Apuestas del feminismo: Ciencia/Técnica/Latinoamérica. Nuevas urdimbres desde el Sur", en *RevIISE - Revista de Ciencias Sociales y Humanas. Dossier Hacia un buen vivir feminista*, Vol. 11, n. 11, abril, San Juan, 267-279.

Torrano, A. y Fischetti, N. (2024): *Tecnologías feministas. Tramas para la resistencia desde el sur latinoamericano*, Buenos Aires, CLACSO.