

## Cuerpos robóticos, "más acá" de las herencias humanistas. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo.

### Robotic bodies, closer to "this side" than humanist inheritance Reflections arising from our contemporary technological art.

#### Resumen:

En este trabajo abordo tres obras de arte robótico desarrolladas por artistas latinoamericanas: *ENT-e* (2012) de Gabriela Munguía, *TZ'IJK* (2013/4) de Paula Gaetano-Adi y Gustavo Cremlin, y *Cartografías invisibles* (2018) de Ana Laura Cantera y Demian Ferrari. Ensayo una perspectiva decolonial, dirigida a comprender la autonomía de sus programas materiales, estéticos y conceptuales. El objetivo es analizar las estrategias con las que estas producciones modulan imaginarios del cuerpo alternativos al modelo antropomórfico, maquinico e hiperinteligente del humanismo moderno. Concluyo que estas criaturas robóticas no sólo desafían la oposición mente-cuerpo extendida a la de *software-hardware*, sino que, mediante la introducción de materialidades como barro, vegetales u hongos y la generación de comportamientos fundamentados en lo sensible y lo somático, exploran un *continuum* natural-artificial en el que se sugieren intercambios afectivos y vinculaciones colaborativas con el entorno. Nos sitúan, así, en un "más acá" de los órdenes sensibles de la modernidad occidental.

**Palabras claves:** Arte robótico; arte latinoamericano; decolonialidad; imaginarios corporales; nuevas materialidades; posthumanismo.

**Sumario:** 1. Propuesta de abordaje 2. El modelo del cuerpo-máquina 3. Robots alternativos 3.1 Robot Mestizo 3.2 Fitorobot 3.3 Fungirobot 4. Reflexiones finales

**Como citar:** Martin, N. (2021). Cuerpos robóticos, "más acá" de las herencias humanistas. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo., *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, Núm. 2, 65-83.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/823>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a4](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a4)

#### Abstract:

In this work I address three works of robotic art developed by Latin American artists: *ENT-e* (2012) by Gabriela Munguía, *TZ'IJK* (2013/4) by Paula Gaetano-Adi and Gustavo Cremlin, and *Cartografías invisibles* (2018) by Ana Laura Cantera and Demian Ferrari. I assay a de-colonial perspective, aimed at understanding the autonomy of their material, aesthetic and conceptual programs. I analyse the strategies by which these productions modulate alternative body imaginaries to those of the anthropomorphic, machinic and hyper intelligent model of modern humanism. I conclude that these robotic creatures not only challenge the mind-body opposition widespread to the one of software-hardware, but also, by means of materiality introductions such as mud, vegetables or fungi, as well as the raising of behaviors based on what is sensitive and somatic, they explore a natural-artificial *continuum* in which affective exchanges and collaborative relations with the environment are suggested. They, thus, set us closer to "this side" regarding sensitive western modernity orders.

#### Keywords:

Bolivia; history; institutionality; Latin American videographics experiences, network.

#### Nadia Martin

Universidad Nacional de Tres de  
Febrero-CONICET-IIAC  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,  
Argentina

[martin.nadia@gmail.com](mailto:martin.nadia@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9650-9976>

Enviado: 14/09/2020

Aceptado: 9/04/2021

Publicado: 9/07/2021



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Propuesta de abordaje

En este trabajo, abordo un conjunto de obras de arte robótico desarrolladas por artistas latinoamericanas. Mi intención es analizar los modos en que modulan imaginarios<sup>1</sup> del cuerpo alternativos al modelo a la vez antropomórfico, maquínico e hiperinteligente del humanismo moderno que –según propongo– se reactualiza en la escena del arte tecnológico contemporáneo mediante un uso determinado y ya instituido de la figura del *cyborg*. Obras como *ENT-e* (2012) de Gabriela Munguía, *TZ'IJK* del proyecto *Robots mestizos* (2014) impulsado por Paula Gaetano-Adi o *Cartografías invisibles* (2018) de Ana Laura Cantera y Demian Ferrari, cuyo análisis comparto, consisten en criaturas robóticas que no solo desafían la oposición mente-cuerpo extendida a la de *software-hardware*, sino que mediante la introducción de materialidades como barro, vegetales u hongos y la generación de comportamientos fundamentados en lo sensible y lo somático, nos acercan a un *continuum* natural-artificial en el que se sugieren intercambios afectivos y vinculaciones colaborativas.

Se trata de trabajos de reconocido prestigio que, por sus dinámicas productivas a través de residencias o por su inscripción institucional en premios, certámenes y exposiciones, participan del sistema global del arte. Es preciso, en este sentido, recordar que las estéticas del Sur –aun aquellas marcadas por las inflexiones del denominado giro decolonial y los feminismos de la tercera ola– han ganado terreno en este escenario; y allí asumen el riesgo de ser utilizadas para confirmar la cuota políticamente correcta de multiculturalismo (Speranza, 2015, 12) y de ser percibidas según una lógica de asimetrías en la que aún se fijan las reglas de la diversidad cultural acordada según la representación hegemónica (Escobar, 2014, 28-31). En consecuencia, asumo aquí el desafío de no limitar la perspectiva hermenéutica a un paradigma *high-tech* en arte robótico, que reservaría para nuestras producciones un carácter imitativo o marginal respecto de los cánones globales. Tampoco pretendo centrarme en la mera desviación táctica<sup>2</sup> que estas producciones podrían realizar respecto de las tecnopoéticas<sup>3</sup> canónicas. Más bien pretendo reconsiderar los andamios teórico-metodológicos que habitualmente estructuran los abordajes de este tipo de producciones, para ajustar su comprensión de acuerdo a un análisis situado, que atienda a la autonomía de sus programas materiales, estéticos y conceptuales.

---

1 Excede los fines de este trabajo definir la noción de “imaginario”. Cabe destacar, no obstante, que me baso en los conceptos de “imaginario” e “institución” que Cornelius Castoriadis (1993 [1975]) desarrolla en los tomos 1 y 2 de *La institución imaginaria de la sociedad*.

2 Existen valiosos aportes orientados a comprender los modos en que la producción artístico-tecnológica latinoamericana ha trabajado críticamente las fricciones con los cánones globales, superadoras de la noción de imitación o marginalidad. Vale mencionar las “políticas del desvío” (Kozak, 2014), las estéticas “low-tech” (Alonso, 2015), las “prácticas que desmantelan” (Donoso & Montero Peña, 2014) o las “soluciones creativas” (Adler, 2015). Aun así, es preciso señalar el carácter eminentemente desviacional de tales conceptos, y su centramiento en un concepto de diferencia estética marcada por la intención de encontrar alternativas críticas a la falta de acceso.

3 Tomo en consideración la noción de tecnopoética propuesta por el *Exploratorio Ludión* coordinado por Claudia Kozak (2012), basada en una relectura de la noción de poéticas tecnológicas de Arlindo Machado (2000) y acuñada para designar a aquellas poéticas que asumen el fenómeno tecnológico y su sentido histórico, político y social.

En suma, ensayo aquí un acercamiento fundamentado en algunos aportes de pensadorxs heterodoxos para el campo, como Gloria Anzaldúa (2018 [1987]), Silvia Rivera Cusicanqui (2015), Ticio Escobar (2014) y Rodolfo Kusch (1976)<sup>4</sup>, con el fin de destacar en estas obras sus imaginarios alternativos del cuerpo y la tecnología y su exploración de un "más acá" de los órdenes sensibles de la modernidad occidental; posición que implica la construcción de formas-otras de existencia en el entorno. Cabe destacar, entonces, que sostengo el análisis en una idea de lo contemporáneo como tiempo de simultaneidades, de convivencias de líneas creativas, en el que alternativas presentes (a las herencias de la colonialidad) se fundan y otros "por-venires" (descentrados) se imaginan.

## 2. El modelo del cuerpo-máquina

Un talentoso artista electrónico argentino, Leo Nuñez, suele iniciar sus talleres de robótica con un juego: propone al auditorio que imagine un robot. Luego, indaga: ¿tiene cabeza? ¿torso? ¿brazos? ¿es metálico? ¿está articulado y se mueve? Con esto, confirma de forma práctica y experimental una hipótesis que comparto y que, luego de todas las comprobaciones que ya tiene en su haber, resulta difícil rebatir: el imaginario visual instituido de lo que reconocemos como "robot", responde a parámetros antropomórficos, combinados con la presencia de componentes metálicos (Nuñez, 2019, 13)<sup>5</sup>. Me atrevo a agregar: este modelo se completa con el de la potencia física y el de una inteligencia definida en términos de capacidad de realizar operaciones racionales en base al cómputo (que se impondrían sobre la experiencia somática y sensible).

Numerosos son los trabajos que refieren a las analogías y referencias mutuas entre el individuo moderno y la máquina. Este no es el espacio para extenderme en ello, pero vale remitir a trabajos emblemáticos como *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002 [1990]) de David Le Breton o al capítulo "Los cuerpos dóciles" de *Vigilar y Castigar* (2003 [1975]) de Michel Foucault. Según reconstruyen, mediante la escisión del cuerpo individual respecto del cuerpo social, y mediante la separación mente-cuerpo en clave cartesiana, el cuerpo en occidente se convierte progresivamente en una suerte de residuo a la vez que en el soporte de la perla humana, es decir, del *logos*. A la vez, los saberes bio-tecno-médicos lo tomarán como objeto de conocimiento e intervención. La aparición del telescopio, del microscopio y de otras mediaciones técnicas, por su parte, irán confirmando las insuficiencias del cuerpo humano, extendiendo la idea de la tecnología como prótesis. De esta forma, a la vez que el hombre –escindido de su cuerpo e identificado con el *cogito*– irá desplazando a Dios en su capacidad creadora, el cuerpo irá conformándose según la metáfora de la máquina perfectible. Objeto

---

4 Laura Nieves (2020), en su tesis de maestría, produce acercamientos heterodoxos a las producciones de arte tecnológico latinoamericano desde la noción de lo *Ch'ixi* con la que Rivera Cusicanqui propone pensar el mestizaje; marco conceptual cuya sensibilidad comparto.

5 En su tesis de maestría, Nuñez (2019) no solo discute el discurso antropomórfico y el automatismo mecánico en robótica, sino que además aporta una definición –en clave cibernética– de arte robótico, como aquel cuyas "qualias" sensibles son el comportamiento y la comunicación (más allá de otras características de color, movimiento, etcétera, que adopte la obra).

de conocimiento y objetivo del poder, será disciplinado de acuerdo a una obediencia tendencialmente ininterrumpida al imperativo de la eficiencia<sup>6</sup>. En este sentido, una idea específica de lo humano se organizaría como *continuum* en el que robot y *anthropos*, mecanismo y anatomía, automatismo e inteligencia, deslizarían mutuamente sus cualidades.

En este punto, no puedo dejar de remitir a Hans Belting (2010 [2002]), quien propone que toda representación del ser humano, en tanto representación del cuerpo, muestra en una imagen que escenifica al cuerpo lo que el humano es para su tiempo histórico. Esta imagen del cuerpo tendría, por su parte, una fuerza productiva (a la vez, dada de antemano por su representación histórica) en la que su relación referencial con la imagen se revisaría según una adecuación a su época. En este sentido, lejos de abandonar la figura modélica del robot antropomórfico e hiperinteligente, los *cyborgs*<sup>7</sup> que abundan en la escena del arte tecno-científico contemporáneo<sup>8</sup>, parecieran renovar las herencias humanistas de la modernidad mediante un *upgrade* del cuerpo que lo volvería más eficiente y útil por vía tecnológica.

En cambio, las obras en las que a continuación indago, proponen versiones alternativas del cuerpo y del robot, así como de sus vinculaciones con el entorno. Permitirían así dar cuenta de una tecno-creatividad situada “más acá” de aquellos imaginarios, en términos *aesthéticos*<sup>9</sup> y políticos.

---

6 En la contemporaneidad, el cuerpo irá concibiéndose como un aliado o alterego, como un capital sobre el que se trabaja para obtener “una nueva plusvalía: ‘la buena presencia’, la habilidad performativa-expositiva del nuevo proletariado posfordista” (Costa y Rodríguez, 2010, 9). Lejos de distanciarse del modelo maquínico, esto pareciera reactualizarlo.

7 Si bien tiene una historia previa, el término fue popularizado por Donna Haraway (1995) en su célebre manifiesto de 1985, en el que auguraba utopías de liberación en clave feminista desde la reinención de mitologías de creación identitaria a través de las tecnologías digitales. No obstante, la potencia emancipadora que tal figura portaba entonces, pareciera haber sido reterritorializada.

8 La producción de artistas que se han convertido en referentes del trabajo con el cuerpo tecnológicamente mediado, como Roy Ascott, Stelarc o Marcel-li Antunez Roca, entre otros, consuman, en el campo del arte, una renovación de tales imaginarios, que los metadiscursos teóricos suelen llamar “transhumanistas”.

9 Walter Mignolo (2010) ha recurrido a la palabra *aesthesis*, del griego antiguo, para recuperar su sentido global de “sensación” o “proceso de percepción” común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, y diferenciarlo de la estética como relato específico (que asocia la *aesthesis* a lo bello) creado en el siglo XVIII europeo y con pretensiones universales. Si bien me interesa recurrir al término para dar cuenta de un espacio ampliado de lo sensible que excede el campo de lo artístico, no dejaré por ello de utilizar el término estética tal y como lo toma Escobar (2014): como trabajo de síntesis y armonía en el plano de las formas, presente también en las manifestaciones de las culturas populares.

### 3. Robots alternativos

#### 3.1 Robot mestizo

Porque yo, una mestiza,  
salgo continuamente de una cultura  
para entrar en otra,  
como estoy en todas las culturas a la vez,  
*alma entre dos mundos, tres, cuatro,*  
*me zumba la cabeza con lo contradictorio.*  
*Estoy norteeda por todas las voces que me hablan*  
*simultáneamente.*  
Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera*.

Paula Gaetano Adi (San Juan, 1981) es una artista, docente e investigadora en artes electrónicas argentina que reside y trabaja en Estados Unidos<sup>10</sup>. En 2012, junto a Gustavo Crebil<sup>11</sup>, obtiene el premio *Incentivos a la producción* del certamen VIDA 14.0 de Fundación Telefónica de España. Con dichos fondos, costean una residencia en San Roque de Cumbaza, un pueblo de la selva amazónica peruana, donde desarrollan *TZ'JK*<sup>12</sup>, la pieza con la que la artista da comienzo al proyecto *Robots mestizos*<sup>13</sup>.

---

10 Formada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Blas Pascal de Córdoba y Master en Fine Arts por el programa de Arte & Tecnología de la Ohio State University, actualmente inscribe su actividad en la Rhode Island School of Design (RISD), Estados Unidos. Un eje que atraviesa sus trabajos es la exploración de los efectos y afectos que los discursos tecnocientíficos generan en los espacios de encuentro entre lo humano y lo maquínico. La pregunta por el cuerpo es una constante en sus indagaciones.

11 Arquitecto por la Universidad Nacional de Córdoba y Master of Architecture de la Cranbrook Academy of Art, EEUU. Se conoce con Gaetano-Adi en la Universidad Blas Pascal, donde era director académico del programa de Nuevos Medios y profesor, mientras Paula estudiaba. Actualmente es profesor en el Rensselaer Polytechnic Institute de New York.

12 Registro de la obra: <https://vimeo.com/101404347>

13 *Robots mestizos* es un proyecto impulsado por Paula Gaetano-Adi con el objetivo de conformar una suerte de instalación continental colectiva y colaborativa. Desde 2014, en la web <https://www.mestizorobotics.org/> existe una convocatoria abierta para que equipos interdisciplinarios de artistas y técnicos realicen su propios robots, con interpretación libre de la consigna de integrar distintas tecnologías y recursos locales. Es un programa general para decolonizar la robótica mediante el ejercicio de la diferencia creativa. Esta red reunió hasta el momento equipos de la universidad norteamericana de Rhode Island School of Design (RISD), del Rensselaer Polytechnic Institute de Nueva York, del Núcleo de Arte e Novos Organismos (Nano) de la Escola de Belas Artes de la Universidade Federal do Rio de Janeiro y del Laboratorio de Arte Electrónico e Inteligencia Artificial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina.



**Figura 1.** TZ'IK (*Agente robótico*, 2013/4), Paula Gaetano Adi y Gustavo Crembil.

Imagen: generosidad de la artista.

Se trata de un robot esférico de grandes dimensiones (1,20 cm. de diámetro aproximadamente) confeccionado con una estructura de quincha<sup>14</sup> y acrílico, recubierto de barro y hierbas. En su interior, un motor con 3 ruedas y electrónica *ad hoc* provocará su movimiento tembloroso. La obra mezcla así materiales tecnológicos industriales con otros elementos naturales, incorporando asimismo un saber tradicional de la comunidad en la que se efectúa la residencia: la cestería peruana y un sistema de construcción basado en estructuras en angarilla de caña cubiertas de lodo. Un primer nivel de mestizaje se encuentra, así, a nivel material. Sin embargo, la artista aclara respecto de su robot: “no es meramente un híbrido, que sería una operación más material y descriptiva de juntar dos cosas; es mestizo, que ya es una posición política que implica lo racial y lo identitario”<sup>15</sup>.

La pieza se inspira en la mitología creacionista maya narrada en el *Popol Vuh*, en la que los dioses tienen una serie de intentos fracasados de generación del ser humano en base al barro y, luego, en madera, para finalmente lograrlo a partir del maíz. Recupera así relatos indígenas acerca del origen de la humanidad, para modelar una criatura frágil e inestable que desatiende a la normatividad instituida en las fantasías creacionistas de la contemporaneidad occidental tecno-científicamente mediadas. Según Paula Sibia (2005, 44-52) –quien, por su parte, retoma a Hermínio Martins (1996)–, estas últimas serían de corte fáustico, y se caracterizarían por poseer una voluntad de superación y control infinito y por una vocación ontológica de crear vida y modificarla ilimitadamente.

En efecto, la cultura visual contemporánea está plagada de humanoides hiperinteligentes. Sin

---

<sup>14</sup> La quincha es un sistema de construcción tradicional en algunas zonas de Latinoamérica, basado en estructuras verticales de madera y un entramado de caña que se rellena y recubre con barro y paja. Por su poco peso y flexibilidad, tiene una gran eficacia antisísmica, además de alta respirabilidad e inercia térmica elevada.

<sup>15</sup> Entrevista realizada personalmente a la artista en Buenos Aires, en noviembre de 2018.



**Imagen:** Noé Mayorga Ortiz

embargo, lejos de las promesas de superación de las limitaciones del cuerpo por medio de la tecnociencia, Paula Gaetano-Adi indica en una entrevista que le hice personalmente que sus robots “son muy humildes en su uso tecnológico, no tienen pretensiones de sofisticación”. Generalmente, no poseen un procesador central que controle todas las partes, sino que asume una predominancia del comportamiento somático. Ya desde sus primeras obras –*Abjectio* (2006/6), *Alexitimia* (2006/7) o *Ánima* (2009)– la artista critica el sueño de la máquina moderna antropomórfica e hiperinteligente, rompiendo con sus robots el espejo del ideal humano como individuo racional autocentrado. Sin embargo, con la introducción de la materialidad opaca del barro y su textura rústica, emerge “otra corporalidad oscura. Empieza a aparecer el terracota, el marrón, el rojizo [...] que es mi color”, indica. Se distancia así de una composición eminentemente blanca y metálica, embarrando la robótica, literal y literariamente. Según percibo, la pieza se alinea a las enseñanzas de Gloria Anzaldúa:

Es difícil distinguir entre *lo heredado*, *lo adquirido* y *lo impuesto*. [...] vota lo que no vale [...]. Este paso es una ruptura consciente con todas las tradiciones opresoras de todas las culturas y todas las religiones. Comunica esa ruptura, documenta la lucha. Reinterpreta la historia y, usando nuevos símbolos, crea nuevos mitos (2016, 140).

Paula Gaetano-Adi compone un cuerpo fronterizo en términos epistémicos y ontológicos; vale decir, impuro, complejo, atravesado por simultaneidades (imaginarios y materiales locales y globales, “*hi*” y “*low*”, artificiales y naturales) que expone, provocando la tensión entre paradigmas. No se ubica al margen del canon globalizado en arte robótico, sino que en el centro mismo de la escena expone la frontera que la atraviesa. Gloria Anzaldúa (2016, 60) sostenía a este respecto:

Por lo que sufrimos es por una dualidad absolutamente despótica que asegura que sólo podemos ser una cosa o la otra. Afirma que la naturaleza humana es limitada y no puede evolucionar hacia algo mejor. Pero yo, como otras personas *queer*, soy dos personas en un cuerpo, masculino y femenino. Yo soy la encarnación del *hieros gamos*: la reunión en una sola entidad de atributos opuestos.

En efecto, *TZ'IK* vive en la dualidad, habita en dos culturas al mismo tiempo y practica el “salto de códigos” que ello implica. El proyecto *Robots mestizos* y su plataforma *online*, se desarrolla de forma bilingüe, al igual que el programa poético-político de Gloria Anzaldúa. Y en línea con la escritora chicana, Paula Gaetano-Adi transgrede las fronteras disciplinarias y geográficas, privilegiando tanto un programa poético-político local, como el ejercicio de una pertenencia transnacional e intercultural (en las dinámicas globales del arte y la industria); pero no al modo de la fusión o la síntesis, sino de la tensión propia del cruce. Tal vez sea fricción de fuerzas simbólicas y matéricas, las que se manifiestan en su comportamiento: el vibrar, el tiritar, el cuerpo mestizo tensado en su mero estar.



### 3.2. Fitorobot

Gabriela Munguía<sup>16</sup> es una joven artista mexicana que reside en Buenos Aires, Argentina. Desarrolla su trabajo en el campo de las artes electrónicas, el arte robótico y el bioarte, desde donde produce acercamientos a la naturaleza mediante una pregunta por los espacios de interpenetración y continuidad con lo cultural o artificial, así como por la comunicación interespecies.

*ENT-e*<sup>17</sup> es un proyecto en el que la artista empieza a trabajar en 2012 durante el tramo final de sus estudios de maestría en Artes Electrónicas de la UNTREF, y que a lo largo de su desarrollo hasta 2016 encarna en diversos prototipos. Se trata de un agente robótico de cerca de medio metro de alto y generalmente de cuatro patas que, sin cabeza, sin manos y tardo, también se distancia del modelo antropomórfico. Pero además, su particularidad consiste en que está recubierto de plantas, tomando la apariencia de una criatura vegetal. Cabe recordar que el filósofo griego Aristóteles no pudo definir las formas de vida vegetales más que por la ausencia de las funciones superiores de la vida animal (sensación, percepción, locomoción) y humana (cognición). En esta línea, las plantas operaron en las ontologías occidentales como el "otro" de la animalidad, como una vida sin calificaciones<sup>18</sup>. Sin embargo, esta planta se sirve de una capacidad propia de lo animal, presente en el robot: el desplazamiento.



**Figura 2.** ENT-e (*Agente robótico*, 2012), Gabriela Munguía.  
Imagen: generosidad de la artista.

<sup>16</sup> Licenciada en Arte de la Universidad del Claustro de Sor Juana de México. Instalada en Buenos Aires y en el marco de una beca FONCA-CONACYT de México, cursó sus estudios de Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Integra junto a Guadalupe Chávez el Colectivo Electrobiota. También es docente en la UNTREF y en la Universidad Maimónides. Participa de muestras, residencias, jurados de selección y concursos nacionales e internacionales.

<sup>17</sup> Registro de la obra en: <https://www.youtube.com/watch?v=uOccim6ZgKs>

<sup>18</sup> Esa herencia es aún discutida en trabajos sobre biopolítica y en el marco del "giro vegetal" del pensamiento posthumanista (Cooper, 2002; Marder, 2014; Coccia, 2017; Haraway, 2019).

La obra consta así de una serie de intervenciones de la criatura en el espacio público y de registros audiovisuales –al modo de ensayos ficcionales– de su andar a través de paisajes rurales y urbanos<sup>19</sup>. Propongo, entonces, pensarla como una *video-performance* que explora una zona limítrofe entre lo vivo y lo inerte, lo animal y lo vegetal, lo real y lo ficcional. Según indica la artista:

Una nunca pierde de ojo que es un robot, pero este hecho se queda en una latencia camuflageada. Eso pone en marcha a la imaginación de la realidad [...], y es una tecnología que hace de parteaguas, poniendo en juego la tensión de una existencia contemporánea entre lo orgánico y lo artificial y permitiendo la posibilidad lúdica de que un bicho así pueda existir<sup>20</sup>

Esta criatura fantástica, robot y planta, sugiere unos límites demasiado borrosos entre lo natural y lo artificial; interpela, así, en el *anthropos* su propia condición de artificio –de dispositivo construido históricamente–<sup>21</sup>, generando una horizontalidad que reorganiza las jerarquías ontológicas y sus interrelaciones posibles. Pero además, en sus recorridos por el territorio, esta criatura pareciera enrarecer al entorno con su presencia, animándose ella misma a la manera de un objeto-evento ritual. Como sostiene Gloria Anzaldúa (2016):

Cuando se le invoca en un ritual, el objeto-evento está ‘presente’, es decir, representado, es a la vez una cosa física y el poder que la infunde. [...] Este tipo de obra se dedica a dirigir el universo y sus energías. No estoy segura de lo que es o está en reposo (cuando no está en *performance*). Puede que entonces no sea una ‘obra’ o puede que sí. Puede que una máscara solo tenga el poder de la presencia durante una danza ritual y que durante el resto del tiempo sólo sea una cosa. [...] El arte invocado es comunal y habla de la vida cotidiana (121-122).

---

19 La obra tiene así el triple formato de objeto robótico, intervención en el espacio público y video-ensayo. Cabe mencionar que se ha expuesto como objeto robótico en la sala, video monocanal e instalación con desplazamiento del robot, entre otras. La pieza se exhibió en: *FASE 4: Post ecología, Encuentro de Arte Ciencia y Tecnología*, MAE/UNTREF, Centro Cultural Recoleta, Argentina, 2012; *Interactivos 2012*, Fundación Telefónica, Argentina, 2013; *Festival Earth&Water, Festival Mateca Arts*, Victoria College, Toronto University, Muestra colectiva “*anada*”, 2014; *Poéticas del entorno, arte, tecnología y medio ambiente*, MAE/UNTREF, Quinta Trabuco, Argentina, 2014; *Oscilaciones, prácticas, pensamientos y procesos*, MUNTREF Visuales, Caseros, Argentina, 2015; *La última frontera: la subjetividad del territorio*, Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo, Uruguay, 2015; Selección 9<sup>o</sup> *Bienal de Arte Joven*, Biblioteca Profesor Machado Vilela, Vila Verde, Portugal, 2016; *The Last Frontier: The Subjectivity of Territory*, The Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, College of the Holy Cross, Estados Unidos, 2017.

20 Entrevista *online* realizada a la artista por la autora en julio de 2020.

21 Giorgio Agamben (2006 [2002]) se ha referido a “la máquina antropológica” como aquella que, a lo largo de la historia, ha hecho emerger al humano mediante separación, operada sobre él mismo, respecto a sus “otros” (animal, vegetal, etc.) Plantea que el hombre es un producto de separaciones prácticas y políticas que se redefinen y ejecutan históricamente.

En consecuencia, más que interpretar este desplazamiento desde la notoria figura de la deriva<sup>22</sup>, quisiera apelar a la idea de caminata tal y como Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 208-211) la piensa en el contexto de las comunidades indígenas, en las que el caminar está asociado a una función distributiva. Según indica la autora, en lengua aymara el término *sarnaqaña* –vivir, desenvolverse, o caminar por la vida– podría ser pensado metafóricamente como aproximación a la idea de desarrollo o progreso (205). Y en el marco de este sistema, el caminar opera como el par complementario del trabajo, de la acción productiva. Así, entre el mundo del alma y el mundo material del cuerpo y los objetos, como así también entre el hacer sedentario y el andar distributivo, existe un dinamismo y un equilibrio. Ninguna es sin la otra ni por encima de la otra (206). Así, *ENT-e* pareciera alinearse al desafío político que Ticio Escobar (2014, 64) plantea a las identidades populares en la contemporaneidad: “el de entrecruzar sus representaciones en conjuntos que apunten a la esfera pública y, desde allí, fortalecer las posiciones de los sectores particulares”. La obra performa, entonces, un ritual que señala al mundo contemporáneo su desequilibrio interno: la preeminencia de lo racional sobre lo somático y lo sensible; y su centramiento en lo productivo (y extractivo) en desmedro de las funciones redistributivas (y de los tiempos vitales). Para ello, la pieza se enmarca en la idea de arte popular que plantea Ticio Escobar (2014, 42-45): un arte en el que el nivel estético (la maniobra formal que recae sobre el objeto, el momento sensible y perceptivo) no puede diferenciarse del poético (el de la apertura a una verdad convocada, a la intensificación de la experiencia de lo real que moviliza su sentido), afectando la configuración del todo social.

Según señala Gabriela Munguía, su obra habla “del mover la mirada de estas especies que viven en otra temporalidad, más ancestral, de seres con una inteligencia milenaria [...] y de cómo el acto de movimiento resignifica a estas especies que se trasladan, generando una bisagra conceptualmente hablando, que juega con un espacio imaginario”<sup>23</sup>. Así pues, a la manera de los rituales del *yatiri* (sabios y sabias) de la cosmogonía aymara que Silvia Rivera Cusicanqui repone, esta criatura, en sus apariciones performáticas, activa también un umbral entre órdenes de realidad diversos, integrando temporalidades: la ancestral de las plantas y el ritmo motriz de los animales, el aceleradísimo tiempo de las máquinas y el tiempo fantástico de la imaginación. Sugiere, así, a lo humano, la siempre-actualidad de todo tiempo inaugural. El tiempo milenario de las plantas, expone que el tiempo lineal y monológico de Occidente y sus tecnologías es otro de los artificios en el que el cuerpo-máquina está inscripto. Y así, lo abre desde dentro, como una planta que crece, descentrándolo, exponiéndolo al universo de lo aún-no-existente, a una pura potencialidad manifestada.

---

22 En la Historia del arte contemporáneo abundan experimentos de deriva o errancia deliberada. Basta con aludir a la teoría de Guy Debord (1999 [1958]) y las derivas situacionistas o a las *performances* de artistas como Richard Long, Hamish Fulton, Sophie Calle o Francis Alÿs. Sin embargo, esta obra no sigue planes trazados, no cartografía un recorrido ni deja huellas de su paso significativo por el territorio. No es la deriva ni las reverberancias de la figura de *flâneur* (demasiado asociada al modelo masculino y europeo del *dandy*) la que la movilizan.

23 Entrevista *online* realizada a la artista por la autora en julio de 2020.

### 3.3. *Fungirobot*

Ana Laura Cantera es una artista bioelectrónica, investigadora y docente argentina<sup>24</sup>, cuyo trabajo explora los conceptos de naturaleza y territorio mediante tecnologías que permiten visualizar información imperceptible por el cuerpo humano; también indaga en procesos co-creativos con micelio y otros biomateriales cuya agencia introduce un grado de (in)determinación en la obra.

En 2018, en el marco de la residencia LAM 360° (Land Art Mongolia Biennial), desarrolla junto a su colega Demian Ferrari un robot que nombran *Life Guardian* (Guardián de la vida)<sup>25</sup>. El mismo se compone de una estructura mecánica impresa en 3D y una cápsula que contiene un hongo tomado del excremento de vacas encontrado en la estepa donde la residencia tiene lugar. Incluye, además, una estructura de sensores de color, humedad, temperatura, polución en el aire y tipo de gases en la atmósfera, que va captando los datos tanto el estado del hongo como las condiciones ambientales.



**Figura 3.** *Cartografías invisibles (Agente robótico, 2019)*, Ana Laura Cantera y Demian Ferrari.  
Imagen: generosidad de la artista.

La obra se inspira en un fenómeno de la naturaleza conocido como “la hormiga *zombie*”, en el que un hongo penetra en el exoesqueleto de una hormiga y parasita su sistema nervioso, dirigiéndola hacia

---

24 Profesora y Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes y Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde es coordinadora y docente. Es co-fundadora de *Mycocrea*, un laboratorio de creación de biomateriales y construcción y diseño de objetos mediante procesos sustentables y desechos orgánicos cotidianos, que también brinda capacitaciones en el área.

25 Registro de la obra en: <https://www.youtube.com/watch?v=yK95aQvYHnl>

La misma se expuso en 2018 en LAM 360 - 5th Land Art Mongolia Biennial, tanto en Khentii Province, donde se expone *in situ* junto a todas las obras de la residencia, como en la Mongolian National Art Gallery, Ulaanbaatar, Mongolia. En 2019, obtiene una mención y se expone en el *Concurso de Arte y Tecnología. Fondo Nacional de las Artes*, CCK, Buenos Aires.

la nervadura de una hoja donde la hace fijar sus mandíbulas y asegurar así las condiciones óptimas para distribuir sus esporas y brotar desde el interior del cadáver del insecto. Siguiendo esa línea, Ana Laura Cantera y Demian Ferrari programaron esta criatura electrónico-fúngica para que se traslade a las zonas favorables para la vida del hongo; de tal manera, la obra genera una inversión de roles que desplaza al humano en su dominio tecnológico de la naturaleza: el hongo es el que determina el comportamiento del aparato inerte buscando su propio bienestar. Según detalla la artista:

Es revertir la idea del hombre que manipula la naturaleza: en este caso, es el honguito el que va manipulando el producto del hombre para llevarlo a donde él quisiera estar. [...] también es escapar [...] a la tendencia a asociar el robot a lo antropomórfico, y es tomar un poco la morfología de [...] los híbridos que pueden surgir en la era de la biomáquina<sup>26</sup>.

Así pues, la función tradicionalmente cuantificante de los sensores se resignifica en el registro sensible de una experiencia centrada en lo vital, en la vida del hongo y sus condiciones de interacción con el entorno. La materialidad viva produce, así también, un corrimiento del rol de la misma artista:

[...] me fui metiendo en las problemáticas de esas materialidades a partir de lo que a mí, como humana, me iba generando el trabajo con ellas, que están vivas. Me empecé a encontrar con la cuestión de la agencia, de los comportamientos, de que en realidad yo sólo hacía una parte de la obra y que la otra parte no la hacía yo y era indeterminada<sup>27</sup>.

A esto se suma, nuevamente aquí, la caminata: no un plan abstracto previamente trazado, tampoco una pérdida en la deriva; más bien, una experiencia situada en el territorio y basada en una política del cuidado de la vida. Hemos referido, a través de Silvia Rivera Cusicanqui, a la caminata como algo asociado a una función distributiva. Ahora bien, ¿qué distribuye este robot?

Para responder, propongo pensar la función mediadora de la tecnología, nuevamente aquí, como una función cercana a la chamánica, a la brujeril: como una instancia mediadora en la que se da un cerrar los ojos –un distanciamiento de esa pura visualidad occidental– para entrar en otro mundo, el de las intensidades vitales. Rodolfo Kusch (1976) ha escrito acerca de cómo la cultura blanca colonizante se ha llenado de máquinas y utensilios (desde el tenedor hasta la bomba atómica) para suspender el espanto que produce una vida expuesta al despojo, a ese "estar no más", ese "estar-siendo" (153-158) en el que se evidencia que, cuando el humano no modifica al mundo, es el mundo el que modifica al humano. En línea con el autor, es posible percibir la inversión que Ana Laura Cantera y Demian Ferrari generan en la carga colonial de las tecnologías: lejos de explorar las dinámicas de acople mutuo entre cuerpo y máquina, centradas en la eficiencia productiva y la aceleración extractiva, componen una criatura robótica guiada por ritmos biológicos, por exploraciones concretas de un estar en el territorio, fundamentado en la prosperidad de la vida. ¿Qué distribuye, entonces? Distribuye sentido, sentido que, en términos Kuscheanos (1976) "gravita en la tierra": expone una significancia nutricia

---

26 Entrevista personal a la artista realizada en Buenos Aires, en diciembre de 2019.

27 Entrevista personal a la artista realizada en Buenos Aires, en diciembre de 2019.

que –domiciliada por la obra– cobra consistencia. La tecnología aquí ofrece una mediación entre vida y territorio, traduce datos imperceptibles para el aparato sensitivo humano, que quedan expresados en el *display* acoplado en el armazón del robot. La tecnología, convertida en *medium*, permite así conectar con sensibilidades y latencias que circulan al margen de lo humano y tienen gran significancia para la prosperidad de la vida. La obra expone en tiempo real y almacena en una tarjeta SD los datos recopilados junto a las coordenadas de posición, geolocalizadas por un GPS. No recorre, entonces, el territorio según un mapa. Compone, en cambio, desde la experiencia sensible con el entorno, cartografías invisibles.

#### 4. Reflexiones finales

Los estudios decoloniales, así como los feminismos (asociados a aquellos fundamentalmente desde la denominada tercera ola), han evidenciado la correspondencia de los aparatos epistémicos hegemónicos, eminentemente eurocéntricos, con las ideologías dominantes. En ocasiones, estas críticas se han llevado a cabo mediante revisiones de las categorías identitarias codificadas de modo fijo, abstracto, universal, las cuales sólo permitirían considerar las diferencias de clase, nacionalidad, étnico-raciales, sexo-genéricas, etc. en términos de relaciones binarias y jerárquicas; es decir, según un entendimiento simplificado y peyorativo de la alteridad. Según la inmensa Gayatri Chakravorty Spivak:

El ejemplo más claramente presente de tal violencia epistémica es ese proyecto de orquestación remota, de largo alcance y heterogéneo para constituir al sujeto colonial como Otro. Ese proyecto representa también la anulación asimétrica de la huella de ese Otro en su más precaria Subjetividad" (Spivak, 1998, 13).

Siguiendo esta línea, los saberes posthumanos –si bien en buena medida provenientes de la academia occidental– pueden ser asociados al pensamiento decolonial en el aspecto de su crítica al humanismo como modelo civilizatorio en el que se establecen los estándares universalizantes de la razón autoreflexiva y del cuerpo blanco y masculino, respecto de los cuales “lxs otrxs” son sensualizados, racializados, naturalizados. Desde este marco, Rossi Braidotti ha señalado:

Al principio de todo está Él: el ideal clásico del Hombre, identificado por Protágoras como 'la medida de todas las cosas', luego elevado por el Renacimiento italiano a nivel de modelo universal, representado por Leonardo da Vinci en el Hombre vitruviano. Un ideal de perfección corporal que, en línea con el dicho clásico *mens sana in corpore sano*, evoluciona hacia una serie de valores intelectuales, discursivos y espirituales. Juntos, éstos sostienen una precisa concepción de *qué es humano* a propósito de la humanidad (Braidotti, 2015, s/p).

Ya hemos visto, en este trabajo, cómo la modernidad occidental –división cartesiana entre mente y cuerpo mediante– ha ajustado el modelo corporal humano al de la máquina perfectible, cifrándolo por su parte según parámetros antropomórficos e hiperinteligentes que reactualizan los parámetros humanistas. También hemos profundizado en cómo, *ENT-e* (2012) de Gabriela Munguía, *TZ'JK* (2013/4) de Paula Gaetano-Adí y Gustavo Cremlin, y *Cartografías invisibles* (2018) de Ana Laura Cantera y Demian Ferrari parecieran plantear otros usos de la robótica, no meramente desviacionales de tal canon, sino sobre todo descentrados, moduladores de imaginarios corporales

alternativos a los provistos por las herencias, aún operantes, del humanismo moderno. Sus robots efectúan comportamientos profundamente somáticos (invirtiendo –e incluso volviendo inoperante– la jerarquía de la mente devenida *software* sobre la de cuerpo devenido *hardware*) y guiados según potencias vitales e intercambios colaborativos con el entorno. A la vez, no se vinculan necesariamente al orden de lo humano abstracto, sino más bien a los posthumanismos críticos, produciendo mestizajes y desplazamientos entre la máquina y los sistemas de construcción indígenas con cañas y barro, la vida vegetal y los hongos, haciendo presente así elementos, colores y texturas infrecuentes en la robótica.

En este sentido, me he guiado en este escrito no sólo por la voluntad de comprender la especificidad de sus propuestas estéticas, matéricas y conceptuales, sino también por la certeza de que para hacerlo, resulta necesario el gesto –político– de ajustar los marcos teóricos con los cuáles abordar el fenómeno. Es decir, he ensayado una posición analítica situada en Latinoamérica, que permitiera percibir sus programas artísticos también situados, comprendiéndolos de acuerdo a sus propias coordenadas poéticas y políticas concretas, no según esquemas de valor estético referidos a modelos universales y abstractos.

Vale decir que en los cánones globales del arte tecnológico contemporáneo parecen haberse instituido ciertos usos –reterritorializados en versión *high-tech*– de la figura del *cyborg*: cuerpos preocupados por ejercer su libertad –individual– de modificarse morfológicamente mediante ampliaciones y mejoramientos biotecnológicos (tal y como expresan los programas creativos de figuras emblemáticas como el australiano Stelarc o del barcelonés Marcel·lí Antúnez Roca); además de otros modos de acercamiento al cuerpo no necesariamente antropomórficos, pero atravesados por intervenciones radicales sobre lo viviente, de alta sofisticación científico-tecnológica (como dan cuenta las producciones artísticas de Tissue Culture & Art Project o de tantxs otrxs bioartistas contemporáneos).

Si se consideraran tales referentes y sus metadiscursos teóricos, no sería posible ver a nuestras producciones más que como intentos fallidos, copias mal logradas, robots atravesados por la precariedad, la falta de acceso y de sofisticación, el reciclaje, el atraso, la fealdad, la pobreza. Serían entonces fijados, por presión de la violencia epistémica de los discursos estéticos (y políticos) hegemónicos, a relaciones binarias de poder en las que se emplazarían como el término marcado, como cuerpos robóticos "otros". Son numerosxs lxs autorxs que han mostrado las relaciones entre estética y política. El *Exploratorio Ludión* coordinado por Claudia Kozak (2012) ha provisto algunas claves para pensar la dupla poética/política desde las artes tecnológicas:

[...] como el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, esto implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno tecnológico que le es contemporáneo, son también políticas (Kozak, 2012, 183).

De tal modo, "más acá" de los cánones estéticos y políticos del arte tecnológico contemporáneo, también se descubre un "más acá" de las herencias del humanismo moderno: órdenes sensibles diversos, impuros, yuxtapuestos, mestizos, pero también concretos, en los cuales se articulan alternativas *presentes* a las herencias de la colonialidad occidental. Las obras de arte tecnológico latinoamericano que he abordado en este escrito exponen, así, a la contemporaneidad como una arena de simultaneidades en disputa, en el que también otros "por-venires" más propios, no solo alternativos sino propiamente descentrados, se vuelven pensables e imaginables desde la experimentación artística.



### Referencias bibliográficas

- Adler, J. (2017). Artes electrónicas argentinas en el zaguán de la escena internacional: idearios de modernización y devenires institucionales oscilantes. *Artnodes*, (19), 37-46.
- Agamben, G. (2006 [2002]) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores.
- Anzaldúa, G. (2018 [1987]). *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Belting, H. (2010 [2002]). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires-Madrid: Katz.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Castoriadis, C. (1993 [1975]). *La institución imaginaria de la sociedad. Tomos 1 y 2*. Buenos Aires: Tusquets.
- Costa, F. & Rodríguez, P. (2010). La vida como información, el cuerpo como señal de ajuste: los deslizamientos de biopoder en el marco de la gubernamentalidad neoliberal. En V. Lemm (Ed.). *Michel Foucault: biopolítica y neoliberalismo* (pp. 151-173). Santiago de Chile: Editorial Universitaria de la Universidad Diego Portales.
- Cooper, M. (2002). The Living and the Dead: Variations on *de anima*, *ANGELAKI journal of the theoretical humanities*, (7)3, 81-104, DOI 10.1080/0969725022000032490
- Coccia, E. (2017). *Vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Debord, G. (1999 [1958]). Teoría de la deriva (15 de abril de 2020) <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>
- Donoso, P. y Montero Peña, V. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. En S. Aceti, S. Jaschko y J. Stallabrass (Eds.). *Red Art: New Utopias in Data Capitalism* (pp. 136-147). San Francisco, Estados Unidos: Leonardo/ ISAST.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.
- Foucault, M. (2003 [1975]). Los cuerpos dóciles en *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI
- Haraway D. (1991). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- (1999) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Kozak, C. (Ed.). (2012) *Tecno poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (Comp.) (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1920-2019)*. Paraná: La Hendija.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Le Breton, D. (2002 [1990]). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Marder, M. (2014). For a Phytocentrism to Come. *Environmental. Philosophy*, 11 (2). DOI: <https://doi.org/10.5840/envirophil20145110>
- Martins, H. (1996). Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social. Lisboa: Século XXI.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis Decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10-25.
- Nieves, L. (2020). *Pensar y hacer (des)colonial en el arte tecnológico latinoamericano*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Avellaneda].
- Núñez, L. (2019). *Entes Indóviles. Una aproximación a las cualidades sensibles y sistemáticas del arte robótico*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Tres de Febrero].
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Speranza, G. (2015). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. (15 de abril de 2021) [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)

### **Reseña Curricular**

Nadia Martin (Argentina) es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA) con la tesina *Concepciones del arte en la prensa: Radar, Ñ y ADN. Entre el modernismo y el posmodernismo* y Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) con la tesis *Memorias de la desaparición en el arte tecnológico (2001-2016)*. Actualmente es tesista del Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) en el marco de una Beca Doctoral Interna del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investiga imaginarios posthumanos del cuerpo en los cruces entre arte, ciencia y tecnología. Participa de dos proyectos de investigación radicados en la UNTREF y se desempeña como asistente editorial de la Revista Estudios Curatoriales. Es curadora independiente. Coordina el proyecto de arte en territorio Enroque.



**Imagen:** Noé Mayorga ortiz