

ARTÍCULO

Imaginación en época de cenizas: figuraciones posthumanas en las obras de Adriana Miranda, Claudia Pérez De Sanctis y Paula Gaetano Adi

| 1

MARIANA YANINA OLIVARES | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

marianaolivarespedrozo@gmail.com | ORCID: 0009-0004-2792-9132

Recepción: 31/12/23. Aceptación: 9/4/23. Publicación: 28/6/24.

Resumen

El pensamiento occidental, arraigado en el humanismo y antropocentrismo, ha situado al hombre noreuropeo en el centro del universo, fomentando la idea de superioridad que justifica la dominación y colonización. Este paradigma, evidente desde la antigüedad hasta la Era Moderna con el cogito cartesiano, ha generado el control del sujeto moderno sobre todo lo que difiere de sí mismo. Dicha visión ha conllevado a la crisis climática actual, denominada como Antropoceno o Capitaloceno.

En el presente artículo el arte se plantea como un dispositivo estético-crítico que configura esquemas de hacer-saber otros, ampliando el campo de lo imaginable y, por ende, de lo posible. Las obras de Adriana Miranda, Claudia Pérez De Sanctis y Paula Gaetano Adi se abordan como prácticas imaginativas que, mediante figuraciones de razas caninas locales, ent(r)es injertados y robots, intervienen en los regímenes de verdad dominante, abriendo camino a mundos más habitables. La imaginación es entonces concebida como una práctica situada que actúa sobre la realidad, transformando la sociedad y creando nuevas ficciones que contribuyen a la construcción de futuros más deseables.

Palabras clave: imaginación, posthumanismo, artes visuales

Imagination in a time of ashes. Posthuman figurations in the works of Adriana Miranda, Claudia Pérez de Sanctis and Paula Gaetano Adi

Abstract

Western thought, deeply-based in humanism and anthropocentrism, has placed North-European man at the center of the universe, promoting the idea of superiority that justifies domination and colonization. This paradigm, present since Antiquity until the Modern Era with the Cartesian cogito, has generated the control of the modern subject over everything that differs from itself. This vision has led us to the current climate crisis, called the Anthropocene or Capitalocene.

In this article, art is presented as an aesthetic-critical device that configures different schemes of making-knowing, expanding the field of what is imaginable and, therefore, of what is possible. The works of Adriana Miranda, Claudia Pérez De Sanctis and Paula Gaetano Adi are approached as imaginative practices that, through figurations of local canine breeds, grafted (inter)entities and robots, intervene in the regimes of dominant truth, leading to more habitable worlds. Imagination is then conceived as a situated practice that acts on reality, transforming society and creating new fictions that contribute to the construction of more desirable futures.

Keywords: imagination, posthumanism, visual art

¿Cómo activar nuestra imaginación en esta época de cenizas de las promesas incumplidas? ¿Cómo soplar los vestigios de nuestro presente para que vuelva a arder su peligro?

(Andrea Soto Calderón, 2022, p.11)

La lucha por la supervivencia no puede realmente separarse de la vida cultural o de la fantasía, y la supresión de la fantasía —a través de la censura, la degradación u otros medios— es una estrategia para procurar la muerte social de las personas. La fantasía no es lo opuesto de la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad, constituyendo así su exterior constitutivo. La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar.

(Judith Butler, 2006, p. 51).

El pensamiento occidental, constituido a partir del humanismo y del antropocentrismo, posicionó al hombre europeo (el género aquí es intencional) y a su cultura como el centro del universo creando una idea de superioridad que justificó la dominación, apropiación y colonización de otros humanos y no-humanos. Esta concepción, como afirma Braidotti (2015, p. 25), puede ya apreciarse en la antigüedad clásica, en la sentencia de Protágoras que determina que el hombre es «la medida de todas las cosas», y visualizarse en el hombre de Vitruvio del pintor renacentista Leonardo da Vinci, cuyo modelo universal será escindido, en la Era Moderna, en mente y cuerpo. Por supuesto que aquí, nos remitimos a la famosa frase de Descartes *cogito ergo sum* que marca el valor de la sustancia inmaterial (pensamiento) por sobre la sustancia material (cuerpo). A partir de aquí el cogito cartesiano (que es también el *cogito conquiro* al que hace referencia Enrique Dussel, 1992), se vinculará con el mundo desde una posición externa, instrumental y extractivista.

De este modo, el sujeto moderno —que no es cualquier sujeto, sino un varón, blanco, noroccidental, heterocis, colonial— mira, nombra, clasifica, domina, controla y consume la naturaleza en toda su extensión. Aquello que no responde a su parámetro de humanidad —animales, vegetales, insectos, microbios, etc. pero también personas— es reducido a puro cuerpo y «transformado en fuerza productiva, obediente, rentable al máximo e instrumento de consumo» (García Cortés, 1996, p. 33). En otras palabras, todo lo que no se corresponde con la representación del humano-hombre es convertido en lo otro y sus vidas son representadas como superfluas, abandonables e, incluso, eliminables. O como afirma Braidotti, lo que difiere del *antrophos* es sensualizado,

racializado, naturalizado y «reducidos al estado no humano de cuerpos de usar y tirar» (Braidotti, 2015, p. 27).

Dicha cosmovisión nos ha conducido a la era geológica actual marcada por la crisis climática, las extinciones masivas de especies, las deforestaciones y desertificaciones, la desposesión de grandes poblaciones humanas y no humanas, entre otras catástrofes que hacen peligrar la existencia misma del planeta. Este periodo ha recibido una multiplicidad de nombres de acuerdo al aspecto que se considera que es responsable del cambio geológico: el Antropoceno señala a la actividad humana como fuerza destructora, mientras que, el Capitaloceno, un poco menos antropocéntrico, sitúa al capital como el responsable. Como menciona Torrano (2021, p. 45) otras denominaciones propuestas son el Necroceno que señala la extinción de especies, culturas y lenguas, el Plantacionoceno que refiere al modo de producción de los alimentos, y el Tecnoceno que alude a la aceleración del desarrollo tecnológico. Por otro lado, Haraway propone el término Chthuluceno para referirse a la configuración de los espacios-tiempos, pasado y presente, pero marcando siempre la apuesta a un mundo por-venir, en donde la unión de las diferentes entidades terranas podría ser la clave para «hacer posible una parcial y sólida recuperación y recomposición-biológica-cultural-política-tecnológica que debe incluir el luto por las pérdidas irreversibles» (Haraway, 2016, p. 20).

En este contexto es que los estudios posthumanos han ganado visibilidad ya que nos incitan a pensar por fuera de la centralidad de lo humano (como hombre y como antropos). De allí que el *continuum* entre naturaleza, cultura y tecnología, propuesto por el posthumanismo, no solo contraría la idea de un individuo autocentrado, sino que disuelve las fronteras entre humanos y no humanos, generando un «lazo afirmativo que sitúa al sujeto en el flujo de las relaciones con los múltiples otros» (Braidotti, 2015, p. 65). Es por ello que Haraway propone las figuras del *cyborg* y las especies de compañía para desmantelar la noción de una naturaleza humana inmutable y esencial, y con ello alejarse del enfoque antropocéntrico a la par que desbaratar los binarismos tradicionales (Haraway, 2017, p. 4).

El posthumanismo, dice Braidotti, es un proyecto político afirmativo, crítico al tiempo que creativo, que incentiva «la búsqueda de esquemas de pensamiento, de saber y de autorrepresentación alternativos respecto de aquellos dominantes» (2015, p. 23). En consonancia con esto Haraway (2019) propone generar otros imaginarios o fabulaciones especulativas que nos inviten a configurar nuevos mundos (*worlding*). Pues las narraciones y las teorías no son solo conceptos abstractos sino prácticas semiótico-materiales con las que se moldean los ensamblajes de tiempos-espacios y la multiplicidad de las entidades. Es por ello que proponemos el arte como un *dispositivo estético-crítico*,¹ que configura esquemas de hacer-saber otros, con los que se amplían el campo de la fantasía y de lo imaginable, y con ello el campo de lo posible. Como afirma

Soto Calderón (2022) la imagen permite conocer, sentir, comprender y producir la realidad. De allí que la acción imaginativa es referida por la misma autora, como un hacer que «[c]rea, regula y transforma la sociedad, levanta figuraciones, interferencias, restos que introducen umbrales de variación no como imagen de algo existente, sino que instituye su ser-ahí» (p. 55). En consecuencia, concebimos la imaginación como una práctica semiótico material situada, que al generar nuevas ficciones y nuevas figuras del discurso actúa sobre la realidad (Haraway, 2004). A partir de esto, abordaremos las obras de Adriana Miranda, Claudia Pérez De Sanctis y Paula Gaetano Adi como prácticas imaginativas y situadas que valiéndose de figuraciones de razas caninas locales (Miranda), ent(r)es injertados (Pérez De Sanctis) y robots (Gaetano Adi) intervienen los regímenes de verdad de la ficción dominante y dan cauce así a mundos más habitables².

| 5

FIGURACIONES ANIMALES EN EL *ESPACIO DE ACÁ* (2011) DE ADRIANA MIRANDA

Siguiendo con Haraway, la autora propone generar relaciones de parentescos, no basadas en lo genético o genealógico, que permitan superar las fronteras entre especies. Desde esta perspectiva hacer parientes significa «componer-con» la multiplicidad de entes con quienes co-evolucionamos y co-habitamos (Haraway 2016 y 2019). De allí que Torrano (2021) denomine a esta proposición vincular como «ontología relacional», ya que los seres no son independientes, no preexisten a las relaciones, sino que acontecen en ella. Este planteo se vuelve aun más patente cuando nos referimos a la figura de los perros, pues la historia de la evolución de los mismos, desde un punto de vista antropocéntrico, narra cómo ellos fueron domesticados: «el hombre tomó al lobo (libre) y lo convirtió en perro (servil) y aquello hizo la civilización posible» (Haraway, 2017, p. 27). Este tipo de narraciones quita toda agencia a dichos animales y niega que tanto el perro como el humano son el resultado de un *devenir-con*.

La artista Adriana Miranda con su obra *Espacio de acá* (2011) señala y problematiza las vinculaciones co-constitutivas entre humanos, canes y entorno, y a la par, establece conexiones con las relaciones colonialistas y de clase. Es importante marcar que el título hace referencia al libro de igual nombre del teórico y artista chileno Ronald Kay. En este texto (2005) Kay afirma que el paisaje latinoamericano es el resultado de la fotografía estadounidense, es decir que, el imaginario construido por el imperio para América Latina da forma y regula lo real latinoamericano. Lo que está en juego aquí es la producción de visualidad, es decir, de una: «práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos» (Mirzoeff, 2016, p. 34). Basándose en la idea de que la conquista del imaginario es una conquista de lo real,

Miranda formula su obra a partir de dos proposiciones. Por un lado, la arquitectura local, a la que denomina «rústico-rococó», y, por otro lado, los perros mestizos sanjuaninos. Mientras la primera, en su combinación del gusto oligárquico y aristocrático ignora el paisaje desértico local, la segunda figura co-evoluciona y co-habita en y con él.

La obra fue construida por la artista a lo largo de cuatro años, en los cuales Miranda, partiendo de la idea darwiniana de evolución, siguió a diferentes jaurías de la provincia de San Juan y registró el proceso en notas, dibujos y fotografías. A partir de ello propuso la existencia de dos especies locales: el Delmer andino y el Delafer andino. Posteriormente difundió dichos datos en los medios masivos de comunicación, principalmente los programas más famosos de la televisión del momento. A su vez organizó el Primer Congreso de Perros Delmer Andinos en una de las plazas locales, cuya invitación en una de sus partes anunciaba:

Trayendo a su perro mestizo ayudará a que la información que nos aporte sobre él se organice en una base de datos a la que todo interesado podrá acceder y así preservar este grupo canino que, tras muchos años de evolución sin intervención humana, se ha convertido en una raza esencialmente virtuosa. Su diversidad genética hace a estos perros fuertes, longevos, muy inteligentes y afines a las condiciones de San Juan. (Miranda, 2023)

De dicha manera, la obra se desobjetificaba y adquiría la forma del medio que la contenía. Ello le permitía a la artista preservar el contenido y, a la vez, disputar los sentidos que construían los medios de comunicación, para así combatir sus efectos materiales en el seno de la vida social sanjuanina (A. Miranda, comunicación personal, 1 de diciembre de 2022).

En su investigación Miranda postula que el Delmer Andino pesa entre 5 y 12 kilos, y posee un pelaje corto, mientras que el Delafer Andino, pesa entre 12 y 35 y su pelaje es un poco más largo. Las denominaciones de estas figuras emulan burlonamente los nombres de las mascotas domésticas de pedigrí, pero en realidad hacen referencia en el primer caso a los perros provenientes del mercado y en el segundo a los de la feria. Este juego irónico con los nombres de las razas caninas da cuenta del cruel antropocentrismo y clasismo que durante la época victoriana comienza a crear linajes perrunos para la estetización de la vida humana. Incluso se fundaron en ese periodo asociaciones de razas caninas, como la *Kennel Club* (1873), en cuyo registro era esencial que el perro estuviera consignado para considerarse miembro de una raza. De hecho, sus dos antecesores también debían estarlo (Ritvo, 1986). De este modo los canes que hasta ese momento habían cooperado con los hombres fueron desagenciados y transformados en una referencia de status y objeto de consumo.

Otro de los ejes que problematiza la obra es el *colonialismo interno*³, es decir la continuidad de la dominación colonial en la contemporaneidad, que lleva a los sanjuaninos y las sanjuaninas a adoptar especímenes de «raza» —cuya expectativa y calidad de vida se ve disminuida por las características desérticas de la provincia— y a ignorar, cuando no eliminar, las formas de vida caninas locales. Por lo tanto, la obra de Adriana Miranda, que figura los Delmer y Delafer andinos, señala cómo la creación de las razas de perros en Europa produjo una reorganización de los cuerpos caninos, que, basándose en un principio estético, jerarquiza sus vidas. A la vez, la obra marca, que tal valoración estética, importada e impuesta, es tan fuerte que la aceleración de la caducidad del objeto-animal, por el influjo del contexto, no es tenida en cuenta.

Volviendo a la relación con aquel primer elemento que mencionamos, la arquitectura rústico-rococó, la misma fue construida combinando el gusto oligárquico y aristocrático con el imperialista. Las referencias eran tanto la casa de campo de familia oligárquica argentina que poseía grandes cortinados y muebles Luis xv, como el chalet californiano con sus techos a dos agua y tejas. Si los estilos arquitectónicos configuran estilos de vida, entonces el rústico-rococó construía un modo de vida muy alejado de las necesidades de un contexto árido. Es decir que los techos de dichas viviendas nunca sostuvieron nieve, mientras que sus paredes de ladrillo (no de adobe) sí mantuvieron el calor desértico. Calor que a su vez aumenta año a año y demanda mayor gasto energético. De allí la contraposición que la artista establece con la forma de habitar de los Delmer y Delafer, quienes, sin ignorar el entorno, aprovechan la gigantesca red de acequias, los rayos ultravioletas (por su asepsia), la sombra de los árboles, los diferentes lugares estratégicos para alimentarse y la colaboración mutua⁴, logrando de dicho modo sobrevivir con prosperidad y sin injerencia humana. En otras palabras, Miranda compone una antítesis con la cual señala, por un lado, cómo aquel tipo de edificación, ajena a la vida local, responde a un espacio *imaginario de allá*, y por el otro cómo el perro mestizo y callejero, que aprendió a *vivir-con y morir-con* de manera recíproca, *deviene-con el espacio de acá*. De este modo, la obra adquiere tanto un carácter crítico como propositivo, des-figura y con-figura la mirada de los y las espectadoras, proponiendo otros modos de habitar más cercanos a lo animal no-humano, más alejados del animal humano, y más situado aquí que allá.

FIGURACIONES DE ENT(R)ES E INJERTOS EN EL LIBRO DE LOS EXPERIMENTOS (2018) DE CLAUDIA PÉREZ DE SANCTIS

Como plantea Foucault se puede utilizar la ficción para provocar efectos de verdad, es decir ficcionalizar lo que todavía no es para que sea. Escribe el autor: «Se "ficcionaliza" historia a partir de una realidad política que se hace verdadera, se "ficcionaliza" una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica»

(Foucault, 1972, p. 172). De igual forma val flores⁵, en su texto *Industrias del cuerpo* (2011), plantea que la realidad es una fabulación moldeada por diversas ficciones, ficciones entre las cuales se encuentra la teoría. Afirmar flores:

La teoría también es una ficción que se convierte, por efecto performativo, en normativa. Son ficciones armadas sobre o contra otras ficciones, que proveen los presupuestos epistemológicos e iconográficos para pensar los cuerpos, las sexualidades y los deseos, al amparo de las regulaciones del poder estatal, religioso y del mercado. (flores, 2011, p. 4)

| 8

Nos interesa la dicotomía ficción/realidad, o también podríamos nombrarla como ficción/verdad o ficción/teoría, para acercarnos a una de las problemáticas abordadas por la obra que en este apartado nos compete. *El libro de los Experimentos* (2018) es una bitácora ficcional de Vicente López, un bioquímico italiano, que a comienzos del siglo xx migra a Argentina y desarrolla investigaciones, botánicas y genéticas, en las que produce ent(r)es híbridos a partir de injertos que combinan el cabello de su difunta esposa, partes humanas, vegetales y organicismos varios. Pérez De Sanctis plantea en su libro-obra que los registros y archivos de dichas experimentaciones llegaron a ella, después de haber permanecido guardados durante casi un siglo, de manos del sobrino de uno de los mejores amigos del susodicho científico, quien a la par sería su bisabuelo.

A partir de lo dicho, y retornando al campo de las artes visuales, podemos afirmar que la obra está inscrita en el género de arte contemporáneo denominado *fake* (palabra anglosajona que se traduce como falso, falsificación o engaño). El mismo refiere a un tipo de producción artística que emplea los códigos propios de una institución, o discurso legitimado socialmente, para cuestionar sus estándares de veracidad y con ello su legitimidad. En relación a ello, el historiador de arte Jorge Luis Marzo (2020) afirma que el término *fake* es ambiguo, ya que abarca tanto un artificio creativo como un engaño con fines económicos, por ello propone la denominación «veroficción». Dicho término, según el autor, refiere expresamente a los discursos artísticos que mediante el camuflaje de su procedencia problematizan los parámetros actuales de veridicción (2020, p. 31)⁶. Por tanto, a partir del contenido de *El libro de los experimentos*, y del cómo se construye ese contenido, podemos afirmar que la obra, por un lado se vale de la «veroficción» para problematizar el régimen político de producción de verdad, y por el otro, se vale de las figuraciones de ent(r)es para desafiar la concepción monolítica de identidad.

En relación a la problemática alrededor de la dupla ficción/verdad, la artista problematiza dos tipos de discursos que pertenecen a los saberes dominantes, tanto el de las ciencias sociales como en de las ciencias llamadas exactas. Con respecto al primer campo, Pérez De Sanctis encuadra su relato bajo

un marco histórico, inventando una genealogía para su personaje. Genealogía que es tanto social, porque apela a la historia de las inmigraciones de europeos y europeas a la Argentina del siglo xx, como personal, pues se vincula con su propia historia de vida y la de sus antepasados. En el prólogo del libro-obra se describe:

La parva, como la había bautizado Julio [el nieto del amigo de López] en aquel mail, es un compendio de documentos que a simple vista parecen de una naturaleza de más heterodoxa. Cartas de amor escritas en italiano antiguo, poemas, páginas sueltas de libros y revistas de ciencia, dibujos, cintas super 8 mm y material ligado a lo que parecía algún tipo de investigación científica con extrañas intenciones. Los papeles, estaban muy degradados y costaba mucho entender los textos, ya que todos estaban escritos a mano.

Me llamó la atención una serie de hojas que permanecían atadas con un cordel. El paso del tiempo las había tornado ilegibles. Durante un buen lapso he intentado transcribirlas, aunque solo lo he logrado con unas pocas. Esos escritos, titulados como *Archivos: de imposibilidades; de incertidumbres; de cosas que no pasaron o de curiosidades* eran las memorias que escribía mi bisabuelo. Según lo que he podido investigar el material estaría producido entre 1925 y 1935. (Pérez De Sanctis, 2018, pp. 5-6)

La artista parece valerse, para otorgarle veridicción a su discurso, de lo que de Certeau (1993) denominaría una «operación historiográfica». La misma está compuesta por tres fases que se manifiestan en el relato que conforma la bitácora: la *fase documental de los archivos*, expuestos en el libro con ilustraciones y fotografías aparentemente antiguas, y las *fases explicativa/comprendiva y literaria escritural* que aparecen tanto en las reflexiones y apuntes de Vicente López como en la voz de la misma artista que se muestra en el prólogo. De este modo, el trabajo artístico revela la historia como un «artefacto literario» (White, 2003), cuyos recursos retóricos construyen su veridicción.

Por otro lado, con respecto a las ciencias exactas, la obra combina diversos registros de pruebas de laboratorio, como ilustraciones, fotografías, esquemas y notas. Esta heterogénea, e incluso disparatada, documentación está constituida a partir de la representación de ciencia que está enraizada en el sentido común. Es decir, la ciencia como un conocimiento metódico, racional, objetivo, preciso, verificable y totalmente alejado del conocimiento «vulgar» (Bunge, 2001, p. 11). Por lo tanto, otras de las operaciones que construye el efecto de verdad de este proyecto artístico son: el bosquejo de un tipo de discurso valorado: el científico; el esbozo de técnicas y procedimientos socialmente ponderados para la obtención de la verdad: el método científico; el delineado de sujetos

del enunciado «autorizados» para formular la verdad: doctores/científicos/investigadores de las ciencias «duras» (el género aquí otra vez es intencional); y también por cierta estética de la razón (Olivares, 2021). Sin embargo, todo ello es intercalado con reflexiones de tono poético, como puede apreciarse en los títulos de los diversos apartados: *Archivo de imposibilidades*, *Archivo de incertidumbres*, *Archivo de curiosidades*, *Catálogo de cosas que no pasaron*, etc. Estos nombres, y sus narraciones divagantes en primera persona, contrarían el ideal de científico como «testigo modesto», ya que rompen con la búsqueda de la verdad científica mediante una posición descorporalizada y libre de emociones subjetivas asociadas a lo femenino (Bunge, 2001).

Dicha contradicción, la ciencia dura «ablandada», señala el carácter ficcional del dispositivo creado por Pérez De Sanctis. Si bien la obra juega con los elementos referidos y construye un artefacto artificioso, no es de ninguna manera solo un juego o un artificio, sino que todos estos componentes nos sitúan en el centro mismo del problema, como diría Foucault (2000): el combate por la verdad⁷. De este modo, la artista, señala cómo la ciencia moderna, producida por el Occidente patriarcal, imperialista y colonial, se autoidentifica como el único modo válido de obtener conocimiento universalmente verdadero. Esta concepción jerarquizada y jerarquizante designa quién es un sujeto de conocimiento y qué es un objeto de conocimiento, a la vez que niega y desvaloriza otros modos del conocer (Sousa Santos, 2010). La literatura científica y su doctrina de la objetividad crea un efecto de poder tras lo cual oculta su especificidad histórica y parcialidad, este paradigma es contra lo que crea sus figuras Claudia Pérez De Sanctis.

Por otro lado, los ent(r)es creados en aquel laboratorio de Vicente Santos son producto de la práctica del injerto, en el sentido del jardín de la abuela con sus rosales, cactus y frutales. El injerto es una técnica de reproducción vegetal en la que se promueve la propagación asexual de las plantas mediante la unión de una porción de tejido de una planta existente con otra ya establecida, de tal modo que la conjunción de ambas crece como un solo organismo. Este «vivir con» del injerto, que puede contener incluso vegetales de diferentes familias, es un «hacer parientes» (Haraway, 2019) y a la par un deshacer fronteras. Los ent(r)es injertados, quiméricos, frankensteinianos, de Vicente López (o tal vez debiéramos decir de Pérez De Sanctis) desafían los límites tan claros que el lenguaje logofalocéntrico, exacto y lineal nos ha heredado. Muchachitas con cabeza y pies humanos unidas por un solo cuerpo plantoide, plantas de diferentes especies con tres pies humanos y artefactos de laboratorio, animales diversos con un cuerpo de doce patas y varios ojos. La operación del injerto, que genera ent(r)es que son una especie y dos (o más) al mismo tiempo, nos permite apreciar otros saberes que nos develan que los sujetos no son un ente cerrado siempre igual a sí mismo, y que la realidad es un fenómeno múltiple, contradictorio y no sintetizable (Anzaldúa, 2016: p. 136 y Rivera Cusicanqui, 2015, p. 295).

De este modo, la obra de Pérez De Sanctis, nos insta a criticar la lógicas monolítica e instrumental del pensamiento patriarcal, colonialista y capitalista, y a la par a imaginar, como menciona la misma artista, «un futuro en el que el con-tacto, la mutación e incluso la simbiosis entre las diversas especies puedan hacer prosperar nuevas formas de habitar» (C. Pérez De Sanctis, comunicación personal, 29 de noviembre de 2023). Formas de habitar los unos con los otros, los unos en los otros, los otros en uno, o finalmente devenir ent(r)e todo eso.

| 11

FIGURACIONES ROBÓTICAS EN EL MANIFIESTO ROBOCALÍPTICO (2020) DE PAULA GAETANO ADI

En el video ensayo *Manifiesto Robocalíptico* (2020), de aproximadamente 11 minutos, Paula Gaetano Adi figura el robot como un potencial aliado en la liberación de la opresión y la desigualdad. La obra, construida a partir del collage de diferentes *found footage* y producciones de la artista, está dividida en tres actos o capítulos. En el primero titulado «Robots en huelga: robo-calípsis reinterpretado», la artista se concentra en imágenes hollywoodenses para dar cuenta de la construcción de un imaginario apocalíptico en donde las máquinas toman el control. El segundo episodio, «Robots más allá de la instrumentalización: la humanidad reconquistada», está enfocado con imágenes provenientes de laboratorios tecnológicos que muestran cómo la racionalidad instrumental ha construido los robots a imagen y semejanza de la humanidad, incluso en el diseño de su esclavitud. Por último, en «Robots en el pluriverso: animismo recargado» Gaetano Adi trabaja con audiovisuales propios en donde se visualizan quimeras robóticas frutos de un hacer-pensar mestizo y ch'ixi⁸.

El primer acto comienza con una imagen del gigante robot alienígena del film *El día que la tierra se detuvo* (Wise, 1951). Esta película, producida en medio de la guerra fría, narra la historia de Klaatu, un extraterrestre de fisonomía humana, quien llega a la tierra acompañado de un enorme robot, para solicitarle a los humanos que pongan fin a su estilo de vida destructivo, ya que el mismo amenaza tanto a la existencia humana como a la de otras especies. Este film del 50, del que se apropia la artista, ya advierte como el capitaloceno es tanto un modo de producción como un modo de destrucción. En la escena referida se nos muestra al robot disparando, por sus ojos, rayos que deshacen las armas de los militares allí dispuestos: tecnología que deshace otra tecnología: un llamado al (des)arme material, conceptual y espiritual. Esta primera escena pareciera plantear el eje que atraviesa toda la obra: un estallar, un desaprender y desmontar para confeccionar nuevos imaginarios y con ello potenciales futuros.

En una entrevista Gaetano Adi afirma que «si el apocalipsis robótico, tan tematizado por Hollywood, acaba con la humanidad como la conocemos, entonces hay que abrazar esa destrucción» (Gaetano Adi, 2022). A partir de esto

Olivares y Torrano (2023) proponen interpretar la obra en la intersección entre lo apocalíptico y el apocalipsis que como declara Héctor Schmucler en *Elogio del apocalipsis* no denominan lo mismo. El autor asevera que el adjetivo «apocalíptico» ha impuesto su significado catastrófico al término «apocalipsis», que en su origen griego significa revelación y «anuncia la más alta esperanza imaginable: el triunfo para siempre de la justicia, el final de los tiempos de desamparo» (Schmucler, 2019, p. 439). De modo que lo que las autoras, Olivares y Torrano (2023), sostienen es que el video-ensayo trabaja con y desde ambos sentidos, señalando los efectos catastróficos del capitaloceno y a su vez conjurando revelaciones que promuevan la unión de las diferentes entidades, humanas y no humanas, para levantar figuraciones que apuesten a un mundo por-venir.

| 12

Como más arriba afirmamos, el humanismo y el antropocentrismo pautaron las características que definen la humanidad. El humano, dentro de este paradigma, es un varón eurooccidental, blanco, hetero-cis sujeto a la racionalidad instrumental, extractivista, colonial y capitalista. Todo lo que no cumple con dicho modelo es convertido en lo otro y minorizado: las feminidades son convertidas en minoría de género, las personas de color en minoría de raza, el proletariado en minoría de clase, los no humanos en minorías de especie, etc. De allí que el *Manifiesto robocalíptico* equipara los robots, cuya función es servir al hombre, a las subjetividades subalternizadas: la racionalidad instrumental explota a ambos y los convierte en esclavos del sistema. Es así que, a la lucha, en una de las escenas del audiovisual, entre humanos y robots, la artista superpone la imagen de los cuerpos geometrizados de los y las obreros de *Metrópolis* (Lang, 1972), quienes avanzan con movimientos casi robóticos hacia la fábrica. Bajo el paradigma antropocéntrico, humanos (no el Hombre como medida de todas las cosas) y robots son considerados, como asevera la voz en off del video ensayo, «no humanos, menos que humanos, inhumanos, infra-humanos» y por tanto son transformados en objetos disponibles y desechables.

Ante ello, la obra nos invita a asumir nuestro parentesco y generar alianzas que imaginen potenciales futuros por fuera del mito moderno. En este sentido, Gaetano Adi llama a un alzamiento de las máquinas, una huelga que detenga todo tipo de producción hasta que se le devuelva «la capacidad de agencia a todos los no-humanos y cosas» (2023). A la par, propone liberar las entidades robóticas de los propósitos con las que fueron programadas, desactivar así su función utilitaria, volverlas inoperantes e ineficaces. «En otras palabras, abrir sus códigos y dejarlos en disponibilidad como potencia no de ser una sola cosa sino múltiples cosas» (Olivares y Torrano, 2023, p. 11). En este sentido, afirmamos que el uso de materiales descartables y precarios, con los que la artista construye sus propios robots (en el tercer acto), es una proposición desobediente y creativa, que no busca ser una práctica neoliberal para extender

la productividad de las cosas, sino una estrategia para destrabar las fijezas y generar nuevos usos.

Los robots de este tercer acto son, como la voz en off del video anuncia, «robots barrocos, seres artificiales vernáculos, ensamblajes tecnológicos» (2023) inspirados en quienes han sido considerados y consideradas como «lo otro» desde el paradigma de la humanidad blanca, occidental, hetero-cis, propietaria y masculina; es decir aquellos y aquellas catalogadas como negros/negras, mestizos/mestizas, indígenas, ch'ix y creoles. De este modo, las entidades tecnológicas creadas por Gaetano Adi, procuran romper con los «organizadores sociales de la desigualdad» (Platero Méndez, 2014) propios del pensamiento euronoroccidental, al tiempo que buscan re-conectar con cosmogonías y epistemologías no hegemónicas. Así emergen en la pantalla ensamblajes de materias orgánicas e inorgánicas, humanas, vegetales, robóticas, cósmicas, con máscaras indígenas o sin rostros. Con esos diversos materiales la artista «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» (Martín, 2021, p. 72). A su vez, dichas quimeras, al igual que las figuraciones de Claudia Pérez De Sanctis, desbordan la concepción antropocéntrica de la identidad esencialista: ¿son humanas? ¿son animales, robots, cosas? Los y las espectadoras, acostumbradas a un régimen visual de lo uno o lo otro, procuran, desde su mirar, restablecer las fronteras físicas y conceptuales, pero estos cuerpos fantásticos que danzan en la pantalla nos presentan formas de visión y subjetivización ch'ixi y mestizas. De este modo las fabulaciones maquínicas de Gaetano Adi nos plantean ficciones, que ya no ignoran, en palabras de Jane Bennett (2022, p. 18), el poder cósmico, y a la par nos proponen alianzas con esos otros para con-figurar nuevas formas de fantasear, y por tanto de ser, estar, pensar y sentir.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La fantasía, como la práctica artística, «nos lleva más allá de lo que es meramente actual o presente hacia el reino de la posibilidad, lo que no está todavía actualizado o lo que no es actualizable» (Butler, 2006, p. 51). Es por ello que consideramos que tanto la fantasía como el arte son herramientas indispensables para encausar la reparación (por supuesto siempre parcial) de nuestro mundo dañado. En dicho sentido, afirmamos que el arte es un dispositivo estético-crítico con capacidad de con-figurar imaginarios y realidades ampliando el campo de lo posible. Por lo que, las prácticas artísticas son fundamentales para generar nuevas ficciones y figuras del discurso, que actúen sobre las realidades. A partir de lo dicho, aseveramos que las obras de Adriana Miranda, Claudia Pérez De Sanctis y Paula Gaetano Adi son prácticas imaginativas y situadas

que intervienen en los regímenes de verdad de la ficción dominante y dan lugar a mundos más habitables. Dichas producciones artísticas nos han permitido reflexionar sobre el paradigma antropro, andro y euronorcentrado, sus lógicas de separación y jerarquización, y proyectos de conocimiento, afectación y sensibilidad que ese paradigma ha instaurado.

En *Espacio de Acá* (2011), Miranda problematiza las relaciones entre humanos, canes y el entorno desértico de San Juan, evidenciando la clasificación y jerarquización de las vidas y proponiendo los perros mestizos locales como una figuración, y ejemplo, para aprender a vivir-con y morir-con el ensamblaje de espacio-tiempo en que habitamos. Por otro lado, en *Libro de los experimentos* (2018), Pérez De Sanctis utiliza la veroficción para cuestionar la legitimidad de los discursos académicos/científicos e imaginar ent(r)es, compuestos a partir de injertos, que nos permiten pasar de una mirada antropocéntrica a una multiespecie. En el *Manifiesto robocalíptico* (2020), Gaetano Adi desde una alianza imaginada entre robots y humanos, nos convoca a pensar, desde una conciencia mestiza y decolonial, sobre el *continuum* naturaleza-cultura-tecnología y las «ontologías relacionales». Por tanto, aseveramos que estas tres obras nos instantan a reflexionar sobre los vínculos constitutivos que se establecen entre la ficción y la realidad, y cómo ello configura nuestra comprensión del mundo. Pero también, y esto es lo poderoso, nos invitan a imaginar políticas afirmativas, múltiples y heterogéneas en una «época de cenizas», y así nos incitan a «soplar los vestigios de nuestro presente para que vuelva a arder su peligro» (Soto Calderón, 2022, p. 11).

Notas

1. Utilizamos el término dispositivo estético-crítico aludiendo al concepto de régimen crítico-estético del arte de Nelly Richard (2006). Este último combina críticas formales propias del campo artístico con reflexiones sobre el espacio político que rodea a la expresión artística. Escribe Richard en su artículo «El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad [...] Conciliar con esta doble necesidad supone, desde ya, rechazar el binarismo de una oposición simple entre, por un lado, la autorreferencia del arte y, por el otro, el arte socialmente comprometido [...] son aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje artístico como "forma", llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada» (2006, p. 125).

2. Las tres artistas analizadas en el presente artículo son oriundas de la provincia de San Juan, Argentina.

3. La socióloga Silvia Rivera Cusicanqui adoptó el concepto «colonialismo interno» para señalar y analizar la continuidad de la dominación colonial que configura las subjetividades del pueblo boliviano. En dicho sentido Rivera Cusicanqui afirma que: «en la contemporaneidad boliviana opera, en forma subyacente, un modo de dominación sustentado en un horizonte colonial de larga duración, al cual se han articulado, pero sin superarlo ni modificarlo completamente, los ciclos más recientes del liberalismo y el populismo. Estos horizontes recientes han conseguido tan solo refuncionalizar las estructuras coloniales de larga duración, convirtiéndolas en modalidades de colonialismo interno que continúan siendo cruciales a la hora de explicar la estratificación de la sociedad boliviana y los mecanismos específicos de constitución identitaria en el ámbito político» (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 36-38). Si bien el «colonialismo interno» es un concepto construido para analizar la sociedad boliviana, la autora aclara que puede ser aplicable a las sociedades del resto de la región.

4. En una conferencia realizada el 20 de septiembre de 2023, Miranda refiere cómo los perros colaboran entre sí de diversas maneras, una de las más significativas es el reconocimiento olfativo, al que denominó «saludo protocolar». La artista afirma: «El saludo protocolar es muy importante. Se huelen los sacos perianales, que son a los perros lo mismo que las huellas digitales de las personas, en segundo lugar, se huelen los hocicos, intercambiando así cuestiones tan importantes como qué comieron y dónde. Este código de intercambio de información es más importante que las rivalidades y competencias individuales. Lo convertí en un símbolo porque lo seguí mostrando pues es el símbolo del instinto más básico para la supervivencia que es ayudarse entre ellos intercambiando información» (Miranda, 2023).

5. Respetamos la autodenominación de la autora, quien escribe su nombre con minúsculas, siguiendo el gesto ideológico de bell hooks.

6. Marzo afirma que las prácticas artísticas y activistas que trabajan desde la veroficción son aquellas que «utiliza[n] artificios de apariencia para infiltrarse bajo camuflaje en contextos determinados a fin de operar en ellos sin revelar su identidad ni su objetivo ulterior, los cuales se des-

velan al final del proceso, exponiendo la condición de los mecanismos sociales habituales en la construcción de sentido mediante el cortocircuito generado por el engaño». (2020, p. 31)

7. Afirma Foucault sobre el concepto de verdad: «por verdad no quiero decir “el conjunto de cosas verdaderas que están por descubrir o que hay que hacer aceptar”, sino “el conjunto de reglas según las cuales se distingue lo verdadero de lo falso y se aplica a lo verdadero efectos específicos de poder” (...) no se trata de un combate “a favor” de la verdad, sino acerca del estatuto de la verdad y del papel económico-político que juega» (2000, p. 144).

8. Lo «ch'ixi» refiere a algo gris jaspeado, algo que contiene infinidad de puntos negros y blancos que a la vista se unen en un gris pero que continúan siendo colores separados. Escribe Rivera Cusicanqui: «Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción» (2015, p. 295).

Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/Frontera*. Capitán Swing.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Bennett, J (2022). *Materia vibrante*. Una ecología política de las cosas. Caja Negra.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gidesa.
- Bunge, M. (2001). *La ciencia. Su método y filosofía*. Sudamericana.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana.
- Dussel, E. (1992). *1492: El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*. Antropos.
- flores, v. (junio de 2011). *Industrias del cuerpo. Ficciones feministas, fábulas epistemológicas y políticas del desacato* [Ponencia]. Tercer Circuito de Disidencia Sexual «No hay respeto». Universidad de Chile.
- Foucault, M. (1972). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2000). *Michel Foucault: un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial.
- Gaetano Adi, P. (03/04/2022). *Imagine Going on Strike: Intelligent Machines*. Verso. <https://www.verso-books.com/en-gb/blogs/news/5269-imagine-going-on-strike-intelligent-machines>
- Gaetano Adi, P. (2020). *Manifiesto Robocalíptico* [video ensayo mono canal]. Colección del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.
- García Cortés, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*. Generalitat Valenciana.
- Haraway, D. J. (2004). *Testigo Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncorotón®. Feminismo y tecnociencia*. Editorial UOC.

Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, Año III, Volumen I. <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94>

Haraway, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*. boca-vulvaria ediciones.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Edición Consonni.

Kay, R. (2005). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales pesados.

Lang, F. (Dir.). (1972). *Metropolis* [Película]. Universum Film AG.

Martín, N. (2021). Cuerpos robóticos, «más acá» de las herencias humanistas. Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo. *Nawi: arte, diseño, comunicación*, 5(2), 65-83. <https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/823>

Marzo, J. L. (2020). El fake en el arte latinoamericano. *Revista de historiografía*, 33, 29-48. DOI: <https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5483>

Miranda, A. (20 de septiembre de 2023). *El espacio de acá* [Conferencia]. En Forma y Cuerpo. Congreso de la Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina. Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

Miranda, A. (13/04/2024). *Espacio de Acá* [Archivo de obra]. Copias en posesión de Adriana Miranda.

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>

Platero Méndez, L. (2014). Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 55-72. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1219>

Pérez De Sanctis, C. (2018). *El libro de los experimentos de Vicente Santos*. Universidad de Castilla-La Mancha. https://issuu.com/cloperez/docs/el_libro_de_los_experimentos

Olivares, M. (2021). *Cabe el desierto, arte contemporáneo sanjuanino: Claudia Pérez De Sanctis por Mariana Olivares*. Les editorial.

Olivares, M., y Torrano, A. (2023). Ficciones especulativas para futuros posthumanos: El Manifiesto Robocalíptico de Paula Gaetano Adi. *Heterotopías*, 6(11), 1-17. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41639>

Richard, N. (2006). El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En: Marchán, S. (Ed.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, pp. 115-126. Paidós-Fundación Carolina.

Ritvo, H. (1986). Pride and Pedigree: The Evolution of the Victorian Dog Fancy. *Victorian Studies*, 29(2), pp. 227-253. Indiana University Press.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Piedra rota.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Schmucler, H. (2019). *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos (1972-2015)*. Clacso.

Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilce.

Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.

Torrano, A. (2021). Ontología posthumana: máquinas, humanos, perros y bacterias deviniendo con. *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, 26, ISSN 1666-2849, ISSN (en línea) 1853-2144, 43-59.

White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós.

Wise, R. (Dir.). (1951). *El día que la tierra se detuvo* [Película]. 20.th Century Studios.