

Prácticas co-creativas en el Arte Latinoamericano: la dimensión relacional

Artículo de investigación

Magdalena Sofia Mastromarino

Universidad del Salvador, Argentina

magdalena.mastromarino@usal.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1124-3779>

—

Recibido: 19 de septiembre de 2024

Aceptado: 24 de noviembre de 2024

Cómo citar este artículo: Mastromarino, M.S. (2025). Prácticas co-creativas en el Arte Latinoamericano: la dimensión relacional. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(38), pp. 215–224.
DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.22699>

Resumen

El presente trabajo se centrará en la idea de co-creación, un concepto creciente en el arte actual, atendiendo sobre todo a su dimensión relacional. Para ello, haremos referencia al modelo establecido por Nicolás Bourriaud en contraste con la visión ontológica de la relacionalidad del proceso creativo tal y como es planteado por los nuevos materialismos. Atendiendo a la importancia que este tipo de proyectos ha adquirido en América Latina, en tanto poéticas del desvío, señalaremos sus características diferenciales. El objetivo es advertir cómo la configuración de una estética post antrópica nos lleva a abandonar el modelo comunicacional, en aras de una relacionalidad previa que nos constituye ontológicamente y que, desde el vamos, nos involucra en relaciones de afecto, responsabilidad y cuidado.

Palabras clave

antropoceno; arte latinoamericano; co-creación; estética post-antrópica



Co-creative practices in Latin American art: The relational dimension

Abstract

This article focuses on the concept of co-creation, a growing paradigm in contemporary art, with special emphasis on its relational dimension. It contrasts the framework proposed by Nicolas Bourriaud with the ontological approach to relationality articulated by new materialist theories. Given the significance of co-creative projects in Latin America—as poetics of deviation—this study identifies their distinctive characteristics. The objective is to explore how the configuration of a post-anthropic aesthetic challenges traditional communicational models and instead foregrounds a primordial relationality that constitutes us ontologically, engaging us in networks of affect, responsibility, and care.

Keywords

Anthropocene; Latin American art; co-creation; Post-anthropic aesthetics

Pratiques co-créatives dans l'art latino-américain : la dimension relationnelle

Résumé

Cet article se concentrera sur l'idée de co-création, un concept croissant dans l'art actuel, en accordant une attention particulière à sa dimension relationnelle. Pour ce faire, nous nous référerons au modèle établi par Nicolas Bourriaud en opposition à la vision ontologique de la relationnalité du processus créatif telle qu'elle est proposée par les nouveaux matérialismes. Compte tenu de l'importance que ce type de projet a acquise en Amérique latine, en tant que poétique de la déviation, nous soulignerons ses caractéristiques différentielles. L'objectif est de constater comment la configuration d'une esthétique post-anthropique nous conduit à abandonner le modèle communicationnel, au profit d'une relationnalité préalable qui nous constitue ontologiquement et qui, d'emblée, nous implique dans des relations d'affection, de responsabilité et de soin.

Mots-clés

Anthropocène ; l'art latino-américain ; la co-création ; Esthétique post-anthropique

Práticas co-criativas na arte latino-americana: a dimensão relacional

Resumo

Este artigo se concentrará na ideia de co-criação, um conceito crescente na arte atual, prestando atenção especial à sua dimensão relacional. Para isso, nos recorreremos ao modelo estabelecido por Nicolas Bourriaud em contraste com a visão ontológica da relacionalidade do processo criativo tal como é proposta pelos novos materialismos. Tendo em vista a importância que esse tipo de projeto adquiriu na América Latina, como poética do desvio, apontaremos suas características diferenciais. O objetivo é perceber como a configuração de uma estética pós-antrópica nos leva a abandonar o modelo comunicacional, em prol de uma relacionalidade prévia que nos constitui ontologicamente e que, desde logo, nos envolve em relações de afeto, responsabilidade e cuidado.

Palavras-chave

Antropoceno; arte latino-americana; co-criação; Estética pós-antrópica

El Antropoceno y el anuncio de una estética post-antrópica

Tradicionalmente la materia ha sido considerada como una sustancia pasiva e inerte, incapaz de hablar por sí misma. Muchas de las ideas que cotidianamente manejamos se remontan a Descartes, quien en el siglo XVII le dio el calificativo de *res extensa*, esto es una sustancia corpórea constituida de largo, ancho y espesor; extendida, uniforme e inerte. Identificada con el espacio, ésta era para el filósofo un fenómeno meramente cuantitativo, susceptible de medición precisa y en cierto sentido, previsible. Cualidades ya no tan confiables como el color, el olor e incluso la generación, el envejecimiento y la muerte quedaron relegadas al sujeto pensante (*res cogitas*), el único existente capaz de enfrentarse a esta materia sin valor y otórgale un sentido. De este modo a la subjetividad descarnada del sujeto se le opuso una naturaleza entendida como una colección de objetos “ahí afuera”, susceptibles de ser utilizados (Coole & Frost, 2010). Esta visión, basada en los proyectos seculares y tecno industriales de la modernidad fue el modelo a partir del cual se conformó la estética como disciplina filosófica. En otras palabras, según una lógica binaria que oponía entidades bióticas y abióticas, pasivas y capaces de agencia, la materia artística se redujo a un vehículo para la expresión estética, solo posteriormente investida de significados subjetivos.

El énfasis que en las últimas décadas ha adquirido el fenómeno del antropoceno puede leerse en este sentido. En el año 2000, Paul Crutzen, especialista en química atmosférica, y el limnólogo Eugene Stoermer propusieron este término para dar cuenta de una nueva era geológica, producto del acelerado desarrollo de las antropotécnicas desplegadas desde la Revolución Industrial e intensificadas tras la Segunda Guerra Mundial. Como bien señalan Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019), la descomposición de los ecosistemas, el calentamiento global, la acidificación de los océanos, el aumento de las emisiones de dióxido de carbono y otros gases son solo algunas de las consecuencias que acarrea el haber concebido a la tierra como reserva disponible y a la mano. Estos fenómenos ambientales marcan la imposibilidad de concebir al hombre separado de su medioambiente. La imagen global de mundo, convertida hoy en *factum* geopolítico de un territorio dominable, organizable y habitable, se ve amenazada al perder aquella

eficiencia que permitía una visión totalizadora por parte sujeto (Sloterdijk, 2017).

Frente a este escenario, los nuevos materialismos, de la mano del posthumanismo, son un llamado a abandonar una tierra inanimada, para embarrarnos en una política de la multiplicidad en la que “(...) animales, insectos, plantas y medio ambiente, incluso planeta y cosmos en su conjunto son ahora llamados a juego” (Braidotti, 2015, p.52)¹ Por otro lado, la ironía de seguir nombrando al *anthropos*, como único ser capaz de agencia, nos convoca a romper con los límites de género, especie, raza, etc., en pos de una naturaleza que deja de concebirse como un todo compuesto por partes individuales y diferenciadas. De este modo se anuncia otra forma de la historicidad, un tiempo del Chtuluceno, tal y como propone Haraway, a modo de ficción reguladora, como “promiscuidad enlazada de microbios, plantas, animales, humanos y no humanos, e incluso máquinas” (Haraway, 2019 p.253).²

Como sugiere Maristella Svampa: “al calor de las luchas en favor de la vida y de los territorios,” (2019, p.44) el concepto de Antropoceno se ha trasladado al campo artístico, en el ámbito local, imbuido por las perspectivas anticapitalistas, ecologistas, indianistas y feministas. En este trabajo proponemos echar luz sobre el modelo co-creativas, en consonancia con el arte relacional, Atendiendo a la importancia que este tipo de proyectos han adquirido en América Latina, en tanto poéticas del desvío, el objetivo es advertir como la configuración de una estética post antrópica, nos lleva a abandonar el modelo comunicacional, en pos de una relacionalidad previa que nos constituye ontológicamente y que, desde el vamos, nos involucra en relaciones de afecto, responsabilidad y cuidado.

El modelo relacional

En el año 1997 la publicación *Estética relacional* aparece para dar cuenta de un conjunto de prácticas

1 Si bien este escrito menciona ciertas características del Posthumanismo y de los Nuevos Materialismos, no quisiéramos dar la impresión de que conforma un campo uniforme y homogéneo.

2 En palabras de Haraway: “Los actores principales no están restringidos al par único de jugadores de las historias demasiado grandes del Capitalismo y el *Anthropos*, que nos invitan a extraños pánicos apocalípticos y denuncias desconectadas aún más extrañas, en lugar de a prácticas amables de pensamiento, amor, rabia y cuidados”. (2019, p.95)

artísticas que proliferaban en la década de los noventa y que exigían un nuevo marco conceptual³. Aferrado a los ideales de una utopía comunicativa⁴, Nicolas Bourriaud refiere en este libro a obras colaborativas que, bajo la forma de eventos, juegos, citas, fiestas, etc., se alzan contra las conductas estandarizadas propias del sistema capitalista. Estos “dispositivos relacionales que administran los encuentros individuales o colectivos” (2008, p. 33) conforman intersticios dentro del sistema global generando “modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas, distintas al sistema vigente” (2008, p. 55) Ahora, si bien las mismas desafían los límites del arte dentro del campo social global (al invertir, por ejemplo, la relación entre trabajo y tiempo libre), se diferencian del proyecto de las vanguardias y del arte moderno, al ser más bien micro utopías fragmentarias, aisladas y ajenas a toda ideología. Para decirlo con Ranciere, micro situaciones que “(...) presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos” (2005, p.11-12). No obstante, autores como Hal Foster o Clare Bishop señalaron ciertos aspectos problemáticos. En primer lugar, la analogía entre la obra abierta y la sociedad inclusiva, así como la relación supuestamente intrínseca entre sociedad jerárquica y esfera igualitaria, se basan en un análisis exclusivamente formal en el que el “el solo hecho de reunirse parece a veces ser suficiente” (Foster, 2005, p.6). Además, el privilegio de la participación en el ámbito artístico por sobre otras esferas resulta una suerte de práctica compensatoria incapaz de responder a la pregunta por la eficacia de estas micro utopías, y como éstas resisten a su absorción por parte del sistema capitalista. De hecho, esta estética de la experiencia podría pensarse en su afinidad con una lógica de mercado que ahora reemplaza la antigua receta centrada en la oferta de bienes y servicios. Por otro lado, la forma en la que Bourriaud concibe a la relacionalidad se apoya en un modelo estrictamente comunicacional. El arte ha sido para el autor, desde siempre, en diferentes grados, fundador de diálogo. Su abordaje se inscribe, en una tradición

3 Bourriaud se refiere a artistas como, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Christine Hill, Carsten Höller, Noritoshi, Pierre Huyghe, entre otros.

4 En “De qué hablamos cuando hablamos de “arte relacional”: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”, Flavia Costa refiere a este concepto acuñado por Philippe Breton. Un discurso surgido en la posguerra, que le otorga a la comunicación un valor post traumático y pos crítico. (Costa, 2009)

materialista (marxiana) que entiende a la esencia de la humanidad como trans-individual, es decir hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que son siempre históricas. Según Clare Bishop, la interactividad propia del arte relacional aparece como una suerte de cualidad intrínseca capaz de generar relaciones humanas positivas sin indagar en sus implicancias éticas y políticas: un espacio de negociaciones en torno a un suelo común que neutraliza los antagonismos a partir de una idea de subjetividad entendida como totalidad plena. Por el contrario, basándose en Laclau y Mouffe, la autora subraya el carácter abierto de las entidades, así como de sus modos de relación. Una sociedad democrática no se basa en la supresión del antagonismo. De su existencia depende la constante restructuración de las fronteras políticas.⁵ Es allí en donde reside la posibilidad de un terreno utópico como gestación de un imaginario radical.

Hacia una relacionalidad materialista y posthumana

En 2022 Nicolas Bourriaud realiza la muestra *Planet B: Climate Change and the New Sublime*⁶ para la 59 edición de la Biennale de Venecia, con el propósito de advertir sobre las consecuencias del cambio climático. En el texto introductorio el autor hace referencia a la emergencia de una agencia planetaria, pensada en los términos de una “amenaza potencial” que reactualiza la versión Burkeana del sentimiento sublime.⁷ Aquel poder que excede e la

5 El “arte relacional” es para Clare Bishop un desprendimiento de la instalación y comparte con esta no solo una exigencia intelectual sino también, perceptual y cognitiva. Privilegiando la figura del espectador, capaz de entrar a la obra, a partir, sobre todo, de su participación corporal, la autora hace referencia a una materialidad que se constituye en las relaciones sensoriales que se establecen con la obra, el entorno, el artista y el resto de los espectadores, y que permiten la conciencia de una postura crítica al interior del campo artístico.

6 En la presente exhibición este drama aparece escenificado a partir de tres espacios: la selva amazónica, el arrecife de coral y la isla de Nauru. El primero aborda lo sublime inmersivo, allí el artista aparece como un chamán que permite el acceso a una multiplicidad de mundos. El segundo retoma las memorias de Darwin, y su descripción de los arrecifes de coral, como un ejemplo de sublime a largo plazo, dirigido a las escalas más pequeñas y minúsculas. El tercero explora lo sublime negativo a partir de las prácticas de sobreexplotación del territorio Nauru. Para consultar los artistas participantes, véase: <https://radicants.com/artworks/>

7 La referencia del carácter intimidante de las redes no humanas pareciera por momentos aludir a una suerte de yo inmunológico en el texto de Bourriaud. Por ejemplo cuando expresa: “Today, climate change provides very concrete images of the

representación, pero también el “deleite asociado al terror” se hace sentir hoy en nuestras conciencias. En una visión multidimensional del mundo, lo sublime contemporáneo, aparece como la pérdida de control por parte del hombre, en aquellas obras visibilizan una red de esferas interconectadas (...) así como en la exploración de espacios fuera de escala, oscuridad, terror y vacío”. En esta línea la irrupción del antropoceno, implica ampliar el campo de las relaciones a interlocutores no humanos.⁸ En sus palabras se abre así: un “pensamiento orientado al objeto, para el cual los seres humanos y los animales, las plantas o los productos deberían ser todos tratados de igual forma” (2023, p. 55).⁹ Esto nos lleva a considerar a los entes por fuera de la mirada del sujeto e incluso a dejar de considerarlo en su rol creador.

Como ya señalamos, pensar la estética en tiempos de urgencia requiere de parentescos extraños. Mas allá de las historias heroicas y apocalípticas del *anthropos*, la necesidad de dar respuesta, de asumir nuestra responsabilidad, implica reconocernos en una infinidad de conexiones humanas y no humanas, bióticas y abióticas. Desde un abordaje materialista

danger threatening us. The enemies are invisible but very present, like viruses, or degrees of temperature leading to rising waters. o (Boirriaud,2022). Traducción propia: “Hoy en día, el cambio climático proporciona imágenes muy concretas del peligro que nos amenaza. Los enemigos son invisibles pero muy presentes, como los virus o los grados de temperatura que provocan la subida de las aguas”. Frente a esto véase el concepto de holobionte tal como aparece en “A symbiotic view of life: we have never been individuals” (Gilbert, Snapp, Tauber A. 2012).

8 Con respecto al carácter irrepresentable de lo sublime resulta de interés el cuestionamiento a la noción de representación que establece el posthumanismo materialista. Como bien señala Barad: “(...) the notion of mediation—whether through the lens of consciousness, language, culture, technology, or labor—holds nature at bay, beyond our grasp”. (Barad, 2007, p. 375) Traducción propia: “la noción de mediación -ya sea a través de la lente de la conciencia, el lenguaje, la cultura, la tecnología o el trabajo- mantiene la naturaleza a raya, fuera de nuestro alcance” Esto implica repensar la opción por lo sublime negativo. La pregunta ¿cómo representar la catástrofe?, tal vez no sea la correcta. Mas que en la incapacidad del discurso, proponemos pensar el modo en el que las prácticas semiótico-materiales, generan efectos de presencia capaces de hacer sentir, excediendo lo discursivo.

9 La cita es una traducción propia: “object-oriented thought, for which human beings and animals, plants, or products should all be treated on an equal footing” (Bourriaud, 2023, p.55) Bourriaud también afirma: “De hecho, si todos los objetos son iguales, significa ninguno de ellos puede considerarse creado por otro, incluso si ese otro es el “sujeto o la cultura” Traducción propia. “Indeed, if objects are all equal, it means no one of them can be considered as created by another, even if that other is the “subject or culture” (Bourriaud, 2023, p. 56)

posthumano nos proponemos en este trabajo, llamar la atención sobre esa relacionalidad previa que nos constituye ontológicamente y que impide considerar a las entidades como unidades diferenciadas. Esto implica dejar de concebir la capacidad de actuar, en este caso la posibilidad de hacer arte, como el privilegio de un ser en particular. La concepción de la agencia tal y como esta se distribuye en los distintos modos de lo existente nos devuelve la posibilidad de pensar lo que hay en términos no antrópicos y por ende nos abre a una potencia creativa que deja de ser exclusivamente humana (Latour, 2017).

El privilegio otorgado al lenguaje que caracterizó a la filosofía desde la primera mitad del siglo XX, confinó a la experiencia material a una cuestión de ingenuidad gnoseológica. Si bien el constructivismo social ha sido central para el activismo político al visibilizar las estructuras contingentes e históricamente determinadas que operan sobre lo real, los nuevos materialismos reclaman un abordaje material, por fuera de la noción moderna de subjetividad, y de las versiones idealistas del lenguaje y la conciencia. En esta línea, y haciéndole frente a la lógica representativa a la hora de relacionar materialidad y significación, Karen Barad apela a un abordaje performativo al analizar las prácticas que estabilizan y desestabilizan las categorías diferenciales de lo “humano” y lo “no humano”. La autora advierte que, si bien Foucault estableció la relación entre las prácticas discursivas y la materialidad del cuerpo, resta preguntarnos cómo esta última —por ejemplo, su anatomía y fisiología— son importantes para los procesos de materialización. Es decir “cómo las fuerzas psíquicas y sociohistóricas podrían explicar por sí mismas la producción de la materia” (Barad,2023 p.72). Para ella, ni las prácticas discursivas ni los fenómenos materiales son ontológica o epistemológicamente anteriores. Partiendo de los postulados del físico cuántico Niels Bohr, llama realismo agencial a una ontología que entiende a “los conceptos teóricos no en su carácter ideacional, sino que como disposiciones físicas específicas” (2023, p. 77). El no solo afirmaba que el discurso es “soportado” o “sostenido” por las prácticas materiales, o que las prácticas no discursivas dino una “relación íntima entre conceptos y materialidad.” (2023, pp.82-83)

Marcando una diferencia con la idea habitual de interacción, la noción de *intraacción*, que la autora introduce, precisa la mutua constitución de agencias

enredadas siendo los cortes agenciales el resultado de *intraacciones* específicas. Si autores como Eco piensan a la obra, como una relación dialéctica entre “factores físicos verificables” y factores subjetivos variables, como “reacciones psicológicas y concreciones históricas del gusto” (1983p,59) aquí el abordaje es diferente. La materia no es algo a ser significado por el lenguaje o la cultura, sino “una historicidad en curso” (2023, p.84), por ende, los fenómenos no están localizados en el espacio y el tiempo, más bien son entrelazamientos plegados y entretejidos. Ahora el análisis no se detiene en este punto. Su propuesta óntico-ético-epistemológica hace un llamado a que comprendamos la relación inherente entre agencia y responsabilidad. Pasa de la cuestión de las palabras o las cosas a las prácticas, los haceres y las acciones. El hecho de que cada uno forme parte de la continua articulación *intraactiva* del mundo implica que los compromisos ya están siendo tomados, aquello que está separado del corte es un parte de nosotros. “La responsabilidad no es una obligación que el sujeto elige, sino una relación encarnada que precede a la intencionalidad de la conciencia” (Barad, demarcaciones, p.26) Forma parte, ya desde siempre, del devenir y no-devenir *intraactivo* del mundo.¹⁰

Co-creación

En el 2019, la artista Virginia Buitrón comienza a convivir con las larvas que habitaban en su compostera. Al advertir una serie de trazos que estas dejaban en el patio de su casa, decide iniciar una serie de obras que enmarca dentro de la categoría *Interespecie*. Esta delimitación pareciera responder ya no al uso de las larvas como material disponible sino a la capacidad de una posible creación conjunta. Desde el 2017 Jimena Croeceri realiza una serie de dibujos en colaboración con el río Riachuelo-Matanza. La acción consiste simplemente en colocar

10 Esto implica también una opción metodológica que ya encuentra en Haraway un antecedente en su formulación del conocimiento situado (*embodiment*) centrándose en la especificidad más que en la universalidad. Para Barad este no supone una ubicación fija si no “nodos en campos, inflexiones en orientaciones y responsabilidad por la diferencia en campos de significado material-semiótico.” Traducción propia: “nodes in fields, inflections in orientations, and responsibility for difference in material semiotic fields of meaning.” La objetividad no está conformada por datos inmediatos ni construcciones lingüísticas. Conocer, no supone estar fuera del mundo sino hacernos responsables ante las materializaciones específicas de las que formamos parte (Fleisner, Lucero, Galazzi, Billi, 2023, p. 84).

unas hojas a la orilla del mismo y esperar que el río vaya marcando una sucesión de ondulaciones en sus diversos avances y retrocesos. Jimena remarca el papel y dibuja aquellas líneas señaladas. “Dejar que el agua haga su nueva forma” es una serie relacionada con la voluntad del agua, el movimiento de los líquidos y el conocimiento de lo vibrátil.” (Croeceri s/f, p. 13) En *Training* (2011) Claudia Fontes intenta revertir el sentido habitual de control entre el perro y el entrenador. La cámara imita los movimientos de un lebrél de caza mientras lo sigue durante su entrenamiento. Corre, se detiene, esquiva árboles y sorteas los obstáculos, hasta finalmente asumir su punto de vista. El artista, surge aquí como un médium, al establecer aquella zona para que las cosas sucedan. Asumiendo “la noción descolonial del otro, la misma se expande “para abarcar lógicas de coexistencia más allá de lo humano.” (Fontes, s/p). Con *Plantas Nómadas* Gilberto Esparza plantea un proyecto de investigación a partir de organismos en simbiosis capaces de sobrevivir en entornos contaminados. De este modo, genera un biobot híbrido conformado por un sistema robótico, una especie vegetal orgánica y un conjunto de celdas de combustible microbianas y fotovoltaicas. En sus palabras “...la unión de distintas formas de inteligencia (...) constituyen una especie más fuerte, entendida como un anticuerpo, con el potencial para restaurar a pequeña escala los daños del entorno” (Esparza, s/f, par 2). *Radio Galena* de Tomas Saraceno es una escultura sonora mineral, una piedra envuelta en alambre, que recrea a los primeros receptores de radio, al funcionar sin conexión eléctrica, ni baterías ni paneles solares. La misma “enfoca nuestra atención en formas tempranas y olvidadas de tecnología de sonido y nos sintoniza con frecuencias ecológicas” (Saraceno, párr. 2). *Sideral Bacubirito* (Gilberto Esparza y Marcela Armas) trabaja con sensores a partir de las intensidades magnéticas que se encuentran en la superficie de los meteoritos, con el fin de alterar diversas composiciones sonoras. Los ejemplos podrían seguir. El arte latinoamericano se nutre, cada vez con más fuerza, de prácticas artísticas que visibilizan las capacidades agenciales no humanas.

Esto también se advierte en la producción teórica. La actualidad asiste a un giro en el ámbito de las humanidades y las artes que reclama examinar las posibilidades de una estética post-antrópica, respuesta posible ante una época signada, como menciona Flavia Costa, por la tecnificación y la

politización de la vida. En este contexto, diversas producciones artísticas se apartan de la utilidad tecnocientífica con fin de explorar la continuidad entre las especies, entre lo natural y lo artificial en un intento por desnaturalizar las actuales formas de vida. (2014, p.23). Paula Fleinser señala desde una perspectiva materialista y posthumanista, como ciertas prácticas artísticas colaborativas latinoamericanas nos permiten pensar la capacidad de actuar de la materia (...) por fuera de la lógica artista/forma –material/formado para experimentar con opciones no antropocentradas (2022, p.204).

En *Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza* Mariela Yeregui analiza que si bien la perspectiva creativa y crítica de las prácticas en torno a las relaciones entre arte y biología, se han centrado en la preponderancia creativa del sujeto¹¹, el arte tecnológico latinoamericano, se destaca por su condición mestiza (en palabras de Kusch una dualidad óptica entre civilización y barbarie) y desde allí “ (...) echan por tierra toda pretensión antropocentrista (...) al asentar sus prácticas (artísticas y de pensamiento) sobre “discursividades-otras”” (Yeregui, 2007, p.4) Asimismo, el rol central del proceso y la autoproducción es central para comprender la naturaleza material del Bioarte. “la impredecibilidad de la obra destierra toda alternativa de control por parte del sujeto creador, haciendo que la dinámica repose fuertemente en el factor tiempo como variable de cambio y transformación” (Yeregui, 2017, p.5).

Analizar estas producciones también supone inscribirnos dentro de una tradición conceptual en torno a la relación entre arte y técnica que podemos encontrar en publicaciones como *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo Blando de arte y tecnología* (Kozak ed.,2012), *En busca del eslabón perdido. Arte y tecnológica en la Argentina* (Adler, 2020), así como en indagaciones en torno a la relación arte/ciencia (Matewecki, 2014) y biotecnología (Stubrin, 2015). Como describe, Claudia Kozak, las tecnopoéticas son “(...) regímenes de experimentación de lo sensible (...) que, si bien en algunos casos “se rinden ante la novedad tecnológica, en otros “articulan desvíos posibles frente a la novedad tecnológica” (2012, p.8). Por otro lado, conceptos como el de *Tecnofagia* acuñado por Giselle Beiguelman (2012) nos ayudan

a entender las cuestiones específicas de la escena latinoamericana. Definida como el encuentro de la ciencia del garaje y la vanguardia, esta noción alude al cruce entre tradición e innovación, surgidos a partir de la utilización de alta y baja tecnología.

Nuestra propuesta, retoma esta línea de investigación, aunque propone pensar la cocreación, no a partir de la capacidad de actuar de las entidades bióticas, como factor exclusivo y privativo de las mismas, sino como entramado agencial que no se da entre entidades capaces de agencia sino en la agencia misma. Retomando la cuestión en torno al arte relacional que establece Bourriaud, así como las críticas posteriores a su abordaje, considero una serie de puntos diferenciales que establece el enfoque materialista y poshumano:

En primer lugar, la agencia no es propiedad exclusiva de seres sociales humanos. Más aún no es un atributo de las entidades. La relación” es la unidad de análisis mínima. (Haraway, 2017 p. 19) Esto no deriva en una negación de la agencia humana sino en el cuestionamiento de la localización como propiedad de las diferentes entidades (Barad, 20, p.10). Podría argumentarse que no puede soslayarse la instancia enunciativa, claramente hay un momento antropocéntrico en apariencia insuperable, el primer motor de la acción, la puesta en marcha del proceso creativo. Ahora el alcance político de este tipo de acciones no reside únicamente en la fuerza desjerarquizadora de la perspectiva humana, esto solo permite articular formas de socialidad no-solo-humanas con el propósito de pensar nuevas alternativas políticas y estéticas (Fleisner, Lucero, Galazzi, Billi,2023).

El carácter contrahegemónico de este tipo de obras no reside simplemente en una celebración de la agencialidad multiespecie. Retomando a Ranciere, Si bien el gesto político se produce al “(...) reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Ranciere, 2005, p.15). Se trata por el contrario de evaluar qué tipo de compromisos están siendo tomados y como esto afecta nuestra reconfiguración constitutiva.

11 Dentro de esta categoría podríamos mencionar a artistas como Orlan, Sterlac y Eduardo Kac, extensamente estudiados.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos entender, desde el punto de vista de los nuevos materialismos, una dinámica diferente del proceso creativo Autor, obra, espectador, no son entidades fijas. Su carácter *intraactivo* exige que las entendamos a partir de los cortes agenciales siempre dinámicos. Frente al modelo relacional de Bourriaud que estabiliza estas figuras, ateniéndose a una relacionabilidad externa, proponemos un abordaje que deshaga la oposición binaria: dentro/fuera. Es por ello que la noción de co-creación verdaderamente adquiere su espesor cuando abandonamos el modelo comunicacional. La apertura de la obra de arte atañe a la incapacidad de cierre y mutua constitución de estas figuras. Esta tampoco es meramente un hecho alrededor de un punto de referencia inmutable (Eco, 1983.p.51). Sino más bien, una producción colectiva de entidades de todo tipo, sin límites espaciales o temporales autodefinidos que se entrelazan en el hacer -obra.

Mas allá de la utopía interespecie

Lo que los hace rumiar es el sentido mismo de algo en común irreductiblemente problemático de una composición sin cesar retomada y siempre situada con relación a lo que obliga a pensar aquí y ahora, no en general, no como defensores de una verdad si como participantes de una aventura sin destinación ni definición heroica. (Stengers, 2022)

El desafío a la hora de pensar en términos de co-creación no reside en los alcances de un concepto extensivo sino, en someter nuestras propias concepciones a la prueba de las versiones (Despret, 2018).¹² Nuestro interés no estriba en capturar el fenómeno de prácticas co-creativas como si estas conformaran algo nuevo dentro de la estética, sino en operar con una noción que impide su propio cierre. Es ese el sentido que nos rige a la hora de preguntarnos de qué modo estas se vinculan con la noción de agencia, cómo se enredan en consideraciones en torno a lo viviente y de qué modo continúan, a menudo, atadas a una idea de autonomía que una y otra vez vuelve a intentar definir a aquellos sujetos capaces de participar en la autoría.

Apartándonos del modelo biológico, de participación armoniosa en un cuerpo único, El

12 Citando a Despret "En pocas palabras velar por aquello que ilumina una situación bajo una claridad nueva no aplaste todo a la luz de la explicación (2021, p.11)

problema de como reconectar la formas de la sensibilidad con el cuerpo comunitario resuena una y otra vez. Recordemos que esta según afirma Massimo Cacciari, a propósito de la necesidad de Platón de echar a los poetas de las polis, modelo de su utopía política, la *poiesis* es la prueba del carácter inalcanzable que persigue todo discurso filosófico. Revela las grietas del sistema, la fragilidad de toda trama.¹³ "Esta *poiesis*, cuyo problema debemos resolver para poder decir que fundamos la *politeia*, implica para decirlo con Stengers: "Pensar lo que emerge y resistir tanto a la descomposición mecánica de fuerzas indiferentes como a la composición armónica de lo que solo halla su verdad haciendo cuerpo" (2014 p.31).¹⁴

Referencias

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28 (3), 801-831

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. London: Duke University Press.

Beiguelman, G. (2012). "Art. BR: Technophagic, ad-hocratic and radican". En *Journal of the New Media Caucus*, 8(2). Recuperado de <http://median.newmediacaucus.org/isea2012-machine-wilderness/art-br-technophagic-ad-hocratic-and-radican/>

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory arts and politics of spectatorship*. Londres: Verso.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

13 La *poiesis* condenada al destierro por Platón en la Republica "... esta *poiesis*, cuyo problema debemos resolver para poder decir que fundamos la *Politeia*, no representa un caso particular, un caso aislado, revela la falta de conexión de todo, el todo como no armonizado ni armonizable" (Cacciari, 2000, p.5)

14 Aquí resuena el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari "el cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío... Siempre es un cuerpo. No es más proyectivo que regresivo. Es una involución, pero una involución creadora y siempre contemporánea" (2004, 168-169)

- Cacciari, M. (2000). *El Dios que baila*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Costa, F. (2009). ¿De qué hablamos cuando hablamos de arte relacional? *Ramona. Revista de artes visuales*, (88) 9-17. Buenos Aires: Fundación Start.
- Costa, F. (2014) "El arte de la vida. Del Bioarte a las formas relacionales.", en Kozak C. (ed.) *Poéticas, políticas tecnológicas en Argentina 1910-2010*, Paraná: Editorial Fundación La Hendija.
- Coole D., Frost, S. (2010). Introducing the New Materialisms. En *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Croeceri, J. (s/f) Portfolio. Recuperado de <https://jimenacroceri.com/Portfolio>
- Deleuze, G. & Guattari, E. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de los que quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires: Cactus.
- Eco, U. (1970) *Experimentalismo y vanguardia. La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, Donna (2017). Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa. Córdoba: Bocavulvaria ediciones.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni
- Fleisner, P. (2022). Cosmoestética del afuera. Extranjería poshumana en dos obras de Claudia Fontes. *Aisthesis* (72).201-215. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.72.11>.
- Fleisner, P., Lucero, G., Galazzi, L., & Billi, N. (2023). La teoría de Haraway del conocimiento situado y su vínculo con la ontología relacional de Barad y el análisis de prácticas académicas en Stengers y Despret. *Nuevo Itinerario*, 19(1), 76-91. <https://doi.org/10.30972/nvt.1916712>
- Foster, H. (2005). "Arte festivo". En *Cuadernos de Otra parte: Revista de artes y letras* (6). Recuperado de « <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/foster-arte-festivo.pdf> »
- Gilbert S, Sapp J, Tauber AI (2012). "A symbiotic view of life: we have never been individuals". En *Q Rev Biol*. 87(4):325-41. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23397797/> <https://doi.org/10.1086/668166>
- Kozak, C. (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sloterdijk, P. (2017). *Esferas II*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Svampa, M. (2019). "El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 24 (84) 33-54. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2653160>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2005
- Saraceno, T. (s/f). Recuperado de studiotomassaraceno.org/radio-galena/
- Stubrin, L. (2015). "El poder reunificador de la biotecnología. Reflexiones en torno a la conformación de un espacio colaborativo entre arte y ciencia". En *Revista Gráfica* 12 (2)151-169. <https://doi.org/10.26564/16926250.552>
- Yeregui, M. (2017). "Prácticas co-creativas. Decolonizar la naturaleza, en *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11)1-13. Recuperado de « <https://doi.org/10.4000/artelogie.1601>