

Nadia MARTIN. “Cuerpo y agencia material en Perpetuum Golem de Juan Pablo Ferlat”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* - N° 38, NE N°13- febrero-junio – 2021 - ISSN: 0070-1688 - ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 45-80.

***Cuerpo y agencia material en Perpetuum Golem de
Juan Pablo Ferlat***

***Body and material agency in Perpetuum Golem
by Juan Pablo Ferlat***

***Corpo e agência material em Perpetuum Golem
de Juan Pablo Ferlat***

***Corps et agence matérielle dans Perpetuum
Golem de Juan Pablo Ferlat***

***Агентство тела и материалов в perpetuum
golem хуана пабло ферлата***

Nadia Martin¹

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas,
Universidad Nacional de Tres de Febrero
Buenos Aires - Argentina
martin.nadia@gmail.com*

*Fecha de recepción: 10/3/22
Fecha de aceptación: 18/6/22*



Resumen

Perpetuum Golem (2008-actualidad), de Juan Pablo Ferlat, es una serie de autorretratos en cera virgen de abejas y petróleo crudo

¹ Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Realizó el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) en el marco de una Beca Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es profesora de grado y posgrado en UNTREF y FILO-UBA. Se desempeña como curadora y gestora cultural independiente.

realizadas a partir del modelo escaneado de la cabeza del propio artista y construidas mediante tecnologías de impresión 3D y de fresado desarrolladas *ad hoc*. Este trabajo se interesa por dicha obra en tanto dispositivo configurador de una relacionalidad entre agentes no-humanos (la instrucción informática, la máquina ejecutante, las propiedades de la cera y el petróleo y las condiciones del ambiente) que imponen sus propiedades expresivas para colaborar en la emisión de imágenes. Desde una perspectiva materialista y posthumana, se piensa cómo la procesualidad artefactual y las agencias no-humanas desconfiguran la rostridad, para crear -en una tensión entre cuerpo de la imagen e imagen del cuerpo- el rostro como fenómeno, como acontecimiento. Así pues, cada pieza de la serie pone en juego una performatividad posthumana que, lejos de limitarse a la mera reproducción en imagen del modelo corporal, genera desbordes de la figura antropomórfica por medio de una colisión con el género del autorretrato.

Palabras clave

Cuerpo, nuevos materialismos, posthumanismo, artes tecnológicas latinoamericanas

Abstract

Perpetuum Golem (2008-present), by Juan Pablo Ferlat, is a series of self-portraits in virgin beeswax and crude oil made from the scanned model of the artist's own head and constructed using 3D printing and milling technologies developed ad hoc. This paper is interested in that artwork as a configuring apparatus of relationality between non-human agents (the computer instruction, the executing machine, the properties of the wax and the oil and the environmental conditions) that impose their own expressive properties to collaborate in the emission of images. From a materialist and posthuman perspective, it is thought how artifactual processuality and non-human agencies deconfigure faciality, to create - in a tension between body of the image and image of the body - the face as a phenomenon, as an event. Thus, each piece in the series brings into play a posthuman performativity that, far from being limited to the mere reproduction in image of the body model, generates

Nadia MARTIN. *Cuerpo y agencia material en Perpetuum Golem de Juan Pablo Ferlat*, pp. 45-80.

overflows of the anthropomorphic figure through a collision with the genre of the self-portrait.

Key words

Body, new materialisms, posthumanism, latin american technological arts

Resumo

Neste artigo se reconstrói e interpreta a produção de imagens *Perpetuum Golem* (2008-atualidade), de Juan Pablo Ferlat, é uma série de autorretratos em cera virgem de abelhas e petróleo cru realizadas a partir do modelo escaneado da cabeça do próprio artista e construídas por meio de tecnologias de impressão 3D e de fresado desenvolvidas ad hoc. Este trabalho se interessa por dita obra entretanto o dispositivo configurador de uma realidade entre agentes não-humanos (a instrução informática, a máquina executante, as propriedades da cera e o petróleo e as condições do ambiente) que impõem as suas propriedades expressivas para colaborar na emissão de imagens. Desde uma perspectiva materialista e pós-humana, se pensa como o processo artificial e as agências não-humanas desconfiguram o rosto, para criar -em uma tensão entre corpo da imagem e imagem do corpo- o rosto como fenômeno, como acontecimento. Assim como cada peça da série põe em jogo uma performatividade pós-humana que, longe de se limitar à mera reprodução em imagem modelo corporal, gera desbordes da figura antropomórfica por meio de uma colisão com o gênero do autorretrato.

Palavras chaves

Corpo, novos materialismos, pós-humanismo, artes tecnológicas latino-americanas

Résumé

Perpetuum Golem (2008-actualité), de Juan Pablo Ferlat, est une série d'autoportraits en cire vierge d'abeille et de pétrole brut

réalisés à partir du modèle scanné de la tête de l'artiste et construits à l'aide de technologies d'impression 3D et de fraisage développées ad hoc. Ce travail s'intéresse à cette œuvre en tant que dispositif configurateur d'une relativité entre acteurs non-humains (l'instruction informatique, la machine exécutante, les propriétés de la cire et du pétrole et les conditions ambiantes) qui imposent leurs propriétés expressives pour collaborer à la diffusion d'images. D'un point de vue matérialiste et posthumain, on pense que la processionnalité artificielle et les agences non-humaines déconcertent la rostrité, pour créer -dans une tension entre corps de l'image et image du corps- le visage comme phénomène, comme événement. Ainsi, chaque pièce de la série met en jeu une performativité posthumaine qui, loin de se limiter à la simple reproduction à l'image du modèle corporel, engendre des débordements de la figure anthropomorphique au moyen d'une collision avec le genre de l'autportrait.

Mots clés

Corps, nouveaux matérialismes, posthumanisme, arts technologiques latino-américains

Резюме

Perpetuum Golem (2008-настоящее время) Хуана Пабло Ферлата представляет собой серию автопортретов из девственного пчелиного воска и неочищенного масла, сделанных из отсканированной модели собственной головы художника и построенных с использованием специально разработанных технологий 3D-печати и фрезерования. Эта работа интересуется этой работой как устройством, которое настраивает отношения между нечеловеческими агентами (компьютерная инструкция, исполняющая машина, свойства воска и масла и условия окружающей среды), которые навязывают свои выразительные свойства совместному излучению образов. материалистической и постчеловеческой точки зрения, считается, как артефактная процессуальность и нечеловеческие факторы деконфигурируют лицо, чтобы создать — в напряжении между телом образа и образом тела

Nadia MARTIN. *Cuerpo y agencia material en Perpetuum Golem de Juan Pablo Ferlat*, pp. 45-80.

— *лицо как явление, как событие. Таким образом, каждое произведение в этой серии вводит в игру постчеловеческую перформативность, которая далеко не ограничивается простым воспроизведением в изображение модели тела, порождает переливы антропоморфной фигуры через столкновение с жанром автопортрета*

Слова

Тело, новые материализмы, постгуманизм, латиноамериканское технологическое искусство

Un proyecto de impresión 3D y expresividad posthumana

En 2008, en el marco del taller “Interactivos” que Rodrigo Alonso y Mariano Sardón coordinaban por entonces en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, Juan Pablo Ferlat² inicia la labor proyectual de una serie de trabajos titulada *Perpetuum Golem*, cuyo proceso de desarrollo sigue en curso.³ Según refiere el artista, la obra

² Juan Pablo Ferlat (Buenos Aires, 1979) es un joven artista formado en Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, que luego realiza un posgrado en Programación para el Arte Interactivo en el por entonces Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires (IUNA). Continúa su formación mediante estudios, clínicas y trabajos en colaboración con Rodrigo Alonso, Charly Nijensohn, Mariano Sardón, Carlos Trilnick, Silvia Rivas y Gabriel Valansi, entre otros. Entre 2005 y 2008 se desempeña como coordinador artístico del Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano (CheLA), perteneciente al Programa de Culturas Digitales de la Universidad de California, Los Angeles. Actualmente es docente en la Maestría en diseño interactivo de la FADU-UBA. En su trabajo creativo cruza materiales ancestrales (fibras vegetales, petróleo crudo, cera virgen de abejas, hielo glaciar, etc.) y sistemas vivos (abejas, hongos, etc.) con nuevas tecnologías, con frecuencia desarrolladas *ad hoc*, en composiciones que tensionan las nociones de artefacto y naturaleza, comportamiento social e individual, arte y ciencia, etc.

³ Una primera pieza de esta serie se expone en *Visceral*, muestra curada por Jazmín Adler y Silvana Spadaccini que tuvo lugar en el espacio de arte Panal 361 en la Ciudad de Buenos Aires durante 2015 y en el Museo de Bellas Artes y Arte Contemporáneo de Bahía Blanca durante 2017. El artista exhibió en esta ocasión una fotografía de 150x225cm de una primera cabeza de cera realizada en un molde impreso 3D, acompañada de otra cabeza -en este caso, de la serie “Crudo”- de 10x7x10cm, realizada con una impresora 3D de alta precisión y pintada con petróleo crudo, que fue emplazada con un sistema de levitación sobre el pedestal. Será a inicios de 2020, en el marco de la exposición *Dinámicas para la existencia* realizada en el

se inspira en una intuición que se le había presentado poco tiempo antes en el marco de un retiro de meditación Vipassana, acerca de que la identidad es una virtualidad, de que los seres son entidades emergentes de la interacción entre un conjunto de elementos.⁴ Así pues, en el marco de formación anteriormente referido, germina la idea de generar un sistema de impresión 3D de retratos con cera virgen de abejas que funcionara mediante un ciclo continuo de construcción, derretimiento y reciclaje del material. Cuatro años después, en 2012, presenta el proyecto a este mismo espacio para hacer el seguimiento de los prototipos que conducirán a la realización efectiva, como también al programa de promoción cultural “Mecenazgo” del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para obtener los fondos con los que, finalmente, avanzará en los ajustes de diseño y concreción de la máquina.

Este proceso productivo implicó una tarea doble. Por un lado, el artista incursionó en la apicultura mediante una investigación sobre las abejas, sus sistemas de comunicación y de percepción sensorial y su comprensión como sistema vivo, como organismo colectivo. A diferencia del ojo humano que posee células

CCK, donde Ferlat desplegará toda una instalación en la que aparecerá la máquina, un conjunto de cabezas impresas 3D, piezas realizadas mediante frezado y goteo de cera, unos mandalas que visualizan los datos de control de la máquina impresora (temperatura del material, velocidad de los motores, etc) grabados durante la impresión de cada cabeza, como también registros del proceso de trabajo.

⁴ Juan Pablo Ferlat, segunda entrevista de Nadia Martin al artista, realizada online por videoconferencia, enero de 2021.

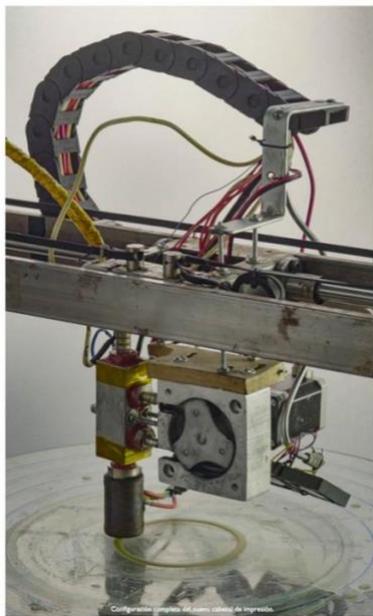
fotoreceptores conos para la visión central, para percibir los colores y los grados de valores de grises, y bastoncillos para la visión periférica, para la percepción de la luz y el movimiento, estos pequeños insectos de cinco ojos peludos tienen una comprensión del espacio en coordenadas polares: su aparato visual (además de una gama de colores diferente a la humana, carente de los infrarojos y sensible los ultravioleta) percibe la luz en términos de su intensidad y dirección, es decir, distingue dónde está la fuente lumínica y hacia dónde irradia. Asimismo, en base a esta percepción polar (y más allá de la segregación de feromonas), las abejas se comunican entre ellas realizando una suerte de baile con la forma del ocho o del infinito, para señalar, tomando como referente el techo de la colmena, la dirección donde está el alimento en relación al ángulo del sol. A su vez, esa danza tiene una frecuencia, una velocidad en la que menean su vientre, y con la que también señalan las distancias. Es así como, en base a la observación atenta de las particularidades de las pecoreadoras y su modo de trabajo colectivo, el artista toma la decisión de desarrollar una impresora 3D que, en vez de funcionar con ejes cartesianos X-Y como todas las estructuras de representación en cuadrado, opere en coordenadas polares como el aparato perceptivo de estas obreras. De este modo, la segunda tarea, desarrollada en paralelo a su rol como apicultor, consistió en el trabajo con un equipo de dos ingenieros industriales en el diseño de la máquina, como también con dos ingenieros en software para resolver cómo re-mapear el espacio tridimensional mediante coordenadas cilíndricas.⁵ El

⁵ El artista compartió estas tareas de desarrollo de la máquina

funcionamiento de las tecnologías de impresión 3D consiste en la generación de objetos sólidos tridimensionales por adición de material, a partir de un archivo digital. Para ello, toman el modelo matematizado de un objeto al cual diseccionan en “fetas” o “capas”, cada una de las cuales señala un recorrido del cabezal de la impresora por el espacio X-Y (de modo que, a su paso, agregue material), cuya trayectoria se encuentra, por su parte, “rota” en innumerables rectas. Para “traducir” esa concepción cartesiana del espacio tridimensional a un esquema de coordenadas polares, el artista y sus compañeros de trabajo tuvieron que resolver complejidades matemáticas y maquímicas: desarrollar una tecnología *ad hoc* que permitiera al sistema de motores, de correas y regulación, interpretar la información y efectuar correctamente la instrucción. Según sostiene el artista en una entrevista realizada personalmente, resolver el diseño y la ejecución de la máquina, gestionar su complejidad técnica, es la obra en sí misma o, al menos, parte estructural de ella. En este sentido, su proceso creativo se interesa principalmente por una pregunta por el uso y creación de técnicas y tecnologías de generación de imágenes, por un lado, y por la capacidad agencial y expresiva de los materiales, por el otro. En sus propias palabras: “el trabajo con los materiales y el desarrollo de la técnica trasunta en la obra. Por ejemplo, así como sucedía en el arte de los ‘90 que salía un filtro nuevo de

impresora con Alejandro Fernández Benages y Norberto Kueffner, y el desarrollo informático del mapeo espacial y traducción a coordenadas polares con Pablo Di Sabato y Damián Pirlo. Alejandro Fernández Benages también colaborará en la intervención de la máquina de fresado a la que referiré más adelante.

Photoshop y todos lo usaban, hoy pasa lo mismo con Arduino y un montón de herramientas más. Si usás un dispositivo y lo aplicás tal cual es en un trabajo, eso trasunta en la obra incluso si la tecnología está oculta”.⁶



Detalle del brazo de la impresora, de una prueba de impresión y de la escultura derritiéndose.

Perpetuum Golem (2008-actualidad), de Juan Pablo Ferlat. Imagen: cortesía del artista

Es así como, con este proyecto, Ferlat iniciará una frecuentación en el género del autorretrato que

⁶ Juan Pablo Ferlat, primera entrevista realizada personalmente por Nadia Martín en Buenos Aires, julio de 2019.

caracterizará (principalmente, aunque no de forma exclusiva) sus recorridos creativos. Ahora bien, el proceso escultórico implicado en este ciclo generativo de su propia imagen corporal, impondrá cualidades técnicas, matéricas y conceptuales que desarticularán la lógica de la semejanza con el modelo vivo propia del género retratístico. Y ello, principalmente y como desarrollaré a continuación, por las dinámicas -en palabras de Karen Barad- intra-activas⁷ de los elementos involucrados en el dispositivo constructivo/destructivo de la escultura en tanto imagen-cuerpo. Es, así, la agencialidad material de la cera de abeja en relación con las instrucciones del programa informático, con el roce con el circuito maquínico de la impresora y con las condiciones del ambiente, la que hace de cada pieza de la serie -lejos de una mera reproducción en imagen del modelo corporal- un acontecimiento singular y situado de generación de encuerpamientos.⁸

⁷ Karen Barad, “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 3 (2003): 801-831; y Karen Barad, “Interview with Karen Barad”. En *New Materialism: Interviews & Cartographies*, ed. por Rick Dolphijn & Iris Van Der Tuin (Michigan: MPublishing – University of Michigan Library, Open Humanity Press, 2012): 48-70. http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin_2013_New-Materialism.pdf

⁸ He venido trabajando en la noción de encuerpamientos a lo largo de mi investigación doctoral, como categoría analítica, de corte materialista y posthumana, que permite captar una serie de desajustes en las iconografías corporales (no imaginarios instituidos, sino potencias instituyentes de lo imaginario), para cuya comprensión el concepto tradicional de “cuerpo” resulta inadecuado. Vale decir, es un

Agencia material y performatividad posthumana

El “objeto” digital que es impreso en este ciclo sustentable de construcción, derretimiento y reciclaje, es la imagen de la propia cabeza del artista, escaneada. Ella resulta el prototipo informático que guiará al brazo de la impresora con el fin de reproducirse en una serie de esculturas en cera de abeja.

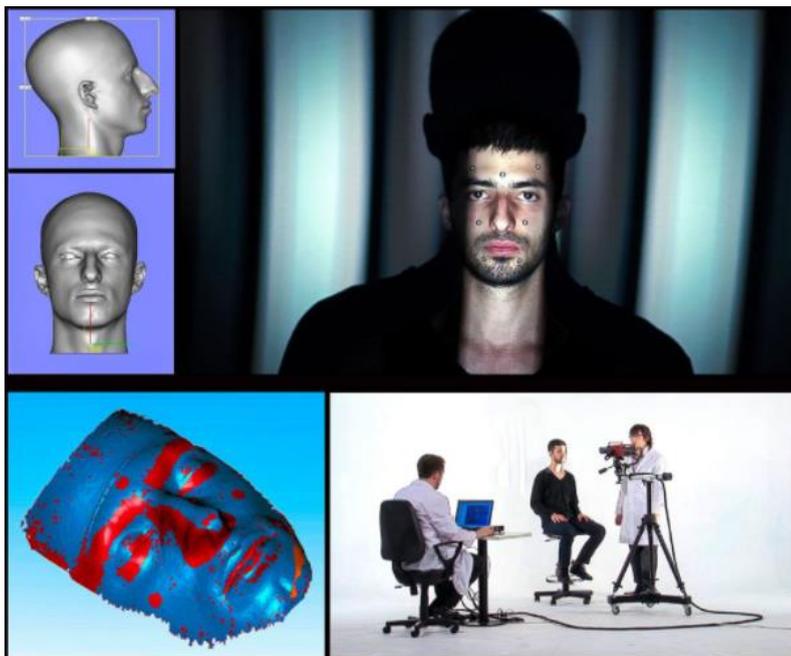
Ahora bien, las impresoras 3D FDM (modelado por deposición fundida) que se popularizaron en los últimos años, trabajan con filamentos de un material termoplástico en los que el cambio de fase entre el estado viscoso y sólido -ayudado por efecto de enfriamiento por medio de *coolers*- es muy breve. En cambio, en este caso, el dispositivo suma una complejidad material: debe procurar la temperatura exacta para que la cera recorra todo el

concepto que permite detectar un proceso contemporáneo de producción semiótico-material de corporeidades no estabilizadas ni esencializadas, sino móviles, porosas, abiertas a una dinámica de devinires-con otrxs (humanxs y no humanxs, materialidades vivas e inertes), en el que cuajan los encuerpamientos (siempre de forma contingente y específica). Así, cada encuerpamiento es una formación semiótico-material en la que se (re)presenta el cuerpo y su imagen por medio no de abstractos universales o referentes presupuestos -como el cuerpo antropomórfico del humanismo moderno- sino de ejemplos concretos, reales, tangibles en los que el mismo imaginario del cuerpo se modula. Es preciso mencionar que los encuerpamientos permiten reflexionar sobre lo humano desde un espacio donde éste quede descentrado: dar cuenta de dinámicas que trascienden su escala y que, incluso escapando de su aparato sensorceptivo, no dejan de influir e interactuar en él. He publicado una primera versión de tales desarrollos en Nadia Martín, "Encuerpamientos. Una propuesta de abordaje posthumano de las relaciones entre cuerpo e imagen", *CALLE 14. Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 17 (2022): 160-176.

sistema de mangueras en estado líquido, para solidificar en el último momento de composición de la cabeza como objeto. Según indica Ferlat: “con la cera tengo un margen muy pequeño de grados, y debo controlarlo a través de un censado a lo largo de una trayectoria muy larga (...). El tipo de errores que genera, las chorreaduras, me resultaban interesantes (...).”⁹

A partir de esta cita, es posible advertir que, si existe una voluntad de control, en este proceso, es limitada: el artista -lejos de erigirse como sujeto soberano en la creación perfecta de un producto acabado- pareciera atenerse solamente a procurar las condiciones necesarias para que un encuentro entre máquina y materia suceda, para impulsar una dinámica del devenir, una procesualidad continua y abierta a los accidentes. Ese es el momento posthumano de su gesto: el proponer un dispositivo configurador de una relacionalidad agencial entre la instrucción informática, la máquina ejecutante, las propiedades de la cera y las condiciones del ambiente, es decir, entre agentes no-humanos, que imponen sus propias lógicas de afectación mutua, lo que redundará en una expresividad material que escapa a la instrucción dada para la construcción del objeto.

⁹ Juan Pablo Ferlat, primera entrevista realizada personalmente por Nadia Martin al artista en Buenos Aires, en julio de 2019.



Registro del escaneo de la cabeza del artista. Imagen: cortesía del artista.

Graham Harman¹⁰ ha propuesto, retomándolo de los desarrollos del filósofo y matemático Alfred North Whitehead, el concepto de “prehensión” para considerar los modos en que los objetos se encuentran con otros objetos según la estructura del “como”. Vale recordar que su ontología orientada a objetos, enmarcada en el programa teórico del realismo especulativo,¹¹ se empeña

¹⁰ Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015), 30-38.

¹¹ Este es un movimiento filosófico reunido en torno al repudio al correlacionismo post-kantiano y en *pos* de una reconsideración del realismo en términos metafísicos y “no-ingenuos”. El mismo toma su

por distinguir en el seno mismo de todo objeto (cuyas cualidades tienen una estructura paradójica) su condición de entidad actual o real respecto de su condición de entidad sensible o intencional. Los objetos reales serían inaccesibles, intraducibles, apartados de toda relación. Serían toda entidad realmente existente, en sí misma, en “ejecución” de su *ser* autónomo, tal y como *es* según su esencia, en su interioridad propia. Los objetos intencionales, en cambio, estarían “incrustados” de otros objetos y de sus propiedades: serían la forma en la que se dan, siempre parcialmente, a la vincularidad con otras entidades, en su presentarse en tanto imagen (o cualidad emanada). Así, según el autor, todas las entidades afectan a otras entidades, en el marco de una “realidad plena”. Ahora bien, para Harman, la noción de ejecución (tomada, por su parte, de Ortega y Gasset) señala la realidad interna de la objetualidad de los objetos, alude a “una esencia oscura y tormentosa que *excede* cualquier lista de propiedades”.¹² Así, este término le permite discutir el de performatividad que, según procede, es “un concepto inventado para pelear con cualquier idea de una esencia

nombre, realismo especulativo, de una conferencia que Graham Harman brinda en 2007 en Goldsmiths, Universidad de Londres, junto a sus colegas Iain Hamilton Grant, Ray Brassier y Quentin Meillassoux, con quienes comparte sus principios teóricos fundamentales. Algunos desarrollos sobre ontología orientada a objetos y realismo especulativo traducidos al español se encuentran en: Quentin Meillassoux, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, (Buenos Aires: Caja negra, 2015) y en Timothy Morton, *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019).

¹² Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, op. cit., 110.

oculta, reemplazada por una esencia nominalista fabricada desde el exterior por una serie de acciones públicas”.¹³ El autor reniega de toda la filosofía post kantiana en tanto, según él, la misma estaría basada en la idea de que todo conocimiento posible de lo objetual, de lo real en sí, se encuentra mediado por y limitado al “acceso humano”.

Me parece oportuno al respecto señalar que la crítica al concepto de performatividad realizado por Harman apunta a una concepción específica del término, presente en las teorías/políticas de la deconstrucción antiesencialista, cuya aplicación se encuentra ejemplarmente desarrollada por Judith Butler.¹⁴ Me refiero a una concepción profundamente discursiva de la performatividad. Más allá de que esto pueda efectivamente atribuirse a la conceptualización de Butler,¹⁵ el autor desarrolla un

¹³ Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias, op. cit.*, 110.

¹⁴Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 7-44, 48-50, 107-114, 253-276; y *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 17-54, 143-205, 267-312.

¹⁵ En términos estrictos, la concepción meramente “discursiva” de Judith Butler es discutible. Los autores del realismo especulativo suelen desplegar cursos argumentativos algo jactanciosos, encontrando fácilmente enemigxs teóricxs ante lxs cuales contraponer sus propias tesis. Si bien es destacable su intento de arrancar el concepto de performatividad del campo del lenguaje y de lo humano para ampliarlo hacia lo no discursivo y lo no humano, también es cierto que, para ello, realizan una lectura algo rígida o esquemática de Butler, atribuyéndole críticas que, según entiendo, no podrían alcanzar, por ejemplo, al concepto de precariedad que ha venido trabajado en libros como *Vida precaria. El poder del duelo y la*

interesante intento que, a los fines de este trabajo, aporta elementos para ampliar el concepto de performatividad hacia una concepción no discursiva y no humana, de modo de apartarlo de donde las lecturas marcadas por el aire de época de los 90s lo habrían fijado. Así pues, considerando que la autora ya ha sido muy recorrida en los últimos años en la academia local, no profundizaré en sus postulados. Sólo apuntaré brevemente que para su teoría de la performatividad de género, tanto la orientación como la identidad sexual son actuaciones, actos performativos que repiten, retiran, y así confirman, las modalidades estilísticas del poder hegemónico hetero-cis-normativo, su discurso creador de papeles sexuales y roles de género que, si bien son el resultado de una construcción social, histórica y cultural, se producen como si estuvieran esencial o biológicamente determinados por cierta naturaleza humana.

Ahora bien, aun considerando la crítica de Harman,¹⁶ lejos de seguir su camino y descartar dicho concepto, me parece

violencia (Buenos Aires: Paidós, 2006), 163-188; o en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (Ciudad de México: Paidós, 2010), 13-56.

¹⁶ Es preciso mencionar que la ontología orientada a objetos, de acuerdo a cómo la formula Harman, está interesada en reivindicar la posibilidad de una filosofía que se atreva a abordar al mundo objetual en sí mismo, más allá no sólo del paradigma de la correlación entre pensamiento y ser o representación y entidad, sino también de la idea misma de relacionalidad. Si bien no discuto la posibilidad de una existencia en sí del mundo “real” (y su potencial de demarcación de cierta idea de corte lacaniana de lo real, que permitiría otorgarle a las entidades una existencia concreta y una profundidad interior al margen de lo humano), me interesa apoyar el potencial político, afectivo e incluso estético de una ontología relacional como la de

más productivo rescatarlo en su acepción posthumana, tal y como la desarrolla la física y filósofa de la ciencia feminista Karen Barad.¹⁷

La autora también apunta contra aquellas consideraciones específicas de lo performativo que otorgan demasiado poder al lenguaje, profundizando en que el constructivismo social realiza una separación entre naturaleza y cultura, entre la realidad y su representación, entre lo dado y lo construido, como entidades preexistentes y separadas que entablan relaciones que suponen una exterioridad mutua (otorgando, por su parte, un rol preponderante cuando no determinante al segundo término).¹⁸ En cambio, propone una reconceptualización de la noción de manera no dualista, materialista y posthumana, que es la que me interesa para comprender el dispositivo intra-activo, configurador de una específica relacionalidad agencial, presente en *Perpetuum Golem*.

Barad. Así pues, aun considerando la crítica a la acepción discursiva del término por parte de Harman, no consideraré los alcances fenomenológicos de su propuesta.

¹⁷ Barad, “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *op cit.*, 801-811.

¹⁸ En última instancia, esta misma crítica podría hacerse a la ontología orientada a objetos, cuando presupone la existencia en sí de las entidades actuales.



*Detalle del proceso de impresión 3D. Perpetuum Golem (2008-actualidad), de Juan Pablo Ferlat.
Imagen: cortesía del artista.*

Para superar el hiato teórico entre las palabras y las cosas, la noción posthumana de performatividad de Barad se basa en una ontología relacional en la que no hay cuerpos preexistentes a sus relacionalidades, sino ensamblajes ontológicos que se generan mutuamente y cada vez en sistemas dinámicos, produciendo fenómenos locales, concretos. La intra-acción consiste en procesos indeterminados y siempre abiertos en los que no existen fronteras que de forma inherente marquen un adentro y un afuera a cada “objeto” o “cuerpo”, sino prácticas, *performances*, en las que los límites que distinguen las entidades (humanas y no humanas) y sus mutuas agencialidades son producidas por fuerzas semiótico-

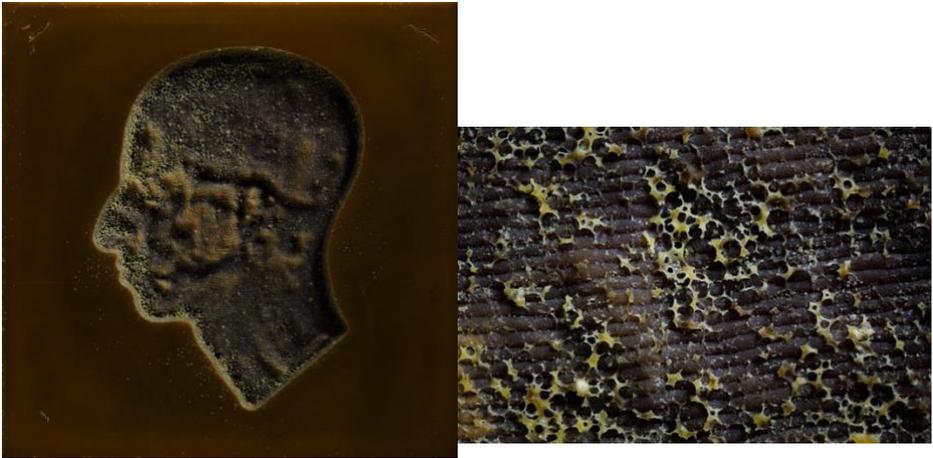
materiales. Así, para abordar el estudio de cualquier aspecto de la realidad, la autora insiste en la necesidad de tomar en cuenta la materialidad y la materialización de todos los cuerpos (humanos y no-humanos) y las prácticas específicas (discursivas y no-discursivas) a través de las cuales sus constituciones diferenciales son establecidas.

En el caso de *Perpetuum Golem*, la obra pareciera proponer formas de relacionalidad estética en las cuales se imbrican agencias humanas y no humanas, con potencias y gestualidades específicas. La cera se expone a la temperatura regulada de la máquina, se derrite, circula en las entrañas maquínicas del dispositivo creativo que -por su parte- la moldea, para finalmente entrar en contacto con el ambiente y exponerse, de a poco, a su solidificación con una forma objetual nueva, co-formada a lo largo del proceso productivo. La obra activa así una lógica no idealista de la apreciación estética, que permite estimar improntas no-humanas de expresividad material.

Desde este mismo prisma puede considerarse otra serie del trabajo que comienza en 2016. Como parte del mismo proceso de investigación y creación de autoretratos en cera de abejas, Juan Pablo Ferlat realiza, en colaboración con el ingeniero Alejandro Fernández Benages en el marco del Aynilab,¹⁹ una serie -hasta el momento- de cinco grabados

¹⁹ Aynilab es un espacio de trabajo multidisciplinario que promueve la reutilización creativa de materiales y el trabajo colaborativo en artes tecnológicas, dirigido por Silvina Freiberg (Coordinadora académica de la Especialización en Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba) y por el artista y docente Juan Rey (Gran Premio de Honor del 102o Salón Nacional de Artes Visuales, categoría Nuevos Soportes e Instalaciones).

tridimensiones con un Router CNC modificado de su perfil escaneado. La técnica del fresado 3D que emplea el artista, es utilizada normalmente en talleres e industrias para elaborar piezas de maquinaria con alta precisión y en diferentes tamaños y formas. En este caso, la herramienta le permite crear programas NC (es decir, de control numérico) de 3 ejes y 3+2 ejes para *rutear* el desbaste, acabado y mecanizado de restos de material (lo que permite evitar colisiones mediante el cálculo), sobre un soporte de poliestireno expandido de alta densidad (EPS). El fresado en cera de abejas se combina, según la pieza, con el pintado con petróleo crudo, con el desbaste químico por solvente y/o con el goteo *ruteado* de cera.



GOLEM #3 y detalle del material. Fresado tridimensional sobre poliestireno expandido de alta densidad (EPS), colada de cera y desbaste químico por solvente. 80cm x 80cm x 14cm. Imagen: cortesía del artista.

Desde el mismo título de las series resulta clara, en efecto, la articulación que el artista realiza entre su

proceso compositivo y el mito del Golem, ese ser fabricado y animado a partir de materia inanimada. Ahora bien, el programa matérico y tecnológico de Ferlat pareciera sugerir una postura si no crítica, por lo menos tensa, con las fantasías masculinistas de poder ontogenético asociadas a las mitologías creacionistas occidentales. Esta observación puede atenerse a dos rasgos principales. El primero consiste en la temporalidad lenta (y en el caso la primera serie abordada, también cíclica) del proceso creativo: a lo largo de más de veinte años, el artista ha ido experimentando con el poder alquímico de los materiales, de su puesta en contacto, de su afectación mutua, como también así con el desarrollo de dispositivos de creación intra-activos, basados en una observación atenta y respetuosa de las características agenciales de las sustancias químicas y los fenómenos físicos. El trabajo no se dirige a generar un producto acabado, un retrato cerrado de una vez. Más bien, se interesa por la procesualidad misma del devenir, del devenir-con, de la transformación y la transmutación. El segundo rasgo se encuentra en la elección de los materiales: Ferlat contrapone la materia biodegradable, energéticamente sustentable y morfológicamente reversible de la cera virgen de abejas en tanto exponente de una inteligencia colectiva y una cultura sustentable, de un lado, con el combustible fósil, con su potencia oscura y oleaginosa acumulada por años en las rocas, en tanto fluido visceral del sistema capitalista, símbolo también de su agotamiento y pulsión extractiva, mortuoria, del otro. En su puesta en contacto, expone sus dinámicas mutuas, su colisión vibrante. Las obras,

más que un mero intento de representación de sí mismo, son un juego de artefactualidades que tensionan los límites de la forma humana, poniendo en operación un exceso formal en el espesor material de la imagen. Siguiendo a Jane Bennett,²⁰ en sus piezas se pondría en marcha un materialismo vibrante, que señalaría el continuo movimiento de sus componentes en la textura misma de cada composición.

En ambas series abordadas del proceso creativo *Perpetuum Golem*, la imagen retratística acontece como producto de un ensamblaje tan técnico y matérico como imaginario, y el trabajo imaginativo es co-generado en un entramado dispositivo de agentes naturotécnicos: la misma cera chorrea, impone su consistencia variable, su crasitud, su textura, su tonalidad específica; el petróleo agrega mutua reacción, oscurece la visualidad, suma su oleosidad, su potencia acumulada. Así, la reunión de elementos produce su propio lenguaje, consigna su impronta expresiva, haciendo de cada una de las piezas un evento único, singular: todo un acontecimiento de encuentro e intra-acción de la cera con la máquina, el ambiente, el petróleo y otros ejecutantes, según el caso. En este ciclo generativo, cada agente es convocado a participar -sumando su propia agencia- en la emisión de imágenes, a *prenderse* mutuamente, a afectarse entre sí, en un proceso colaborativo de producción corporal e imaginaria. El “material artístico” pareciera no reducirse a un mero recurso a disposición de la manipulación del

²⁰ Jane Bennet, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham-London: Duke University Press, 2010).

artista. Más bien, se muestra como una medialidad imaginativa con agencialidad en la producción material y simbólica de objetos-cuerpos, de cuerpos-imágenes.

La rostridad como acontecimiento

En base a lo anteriormente desarrollado, llegamos al punto de poder afirmar que la imagen misma es cuerpo, materia visual. El caso de *Perpetuum Golem* resulta, entonces, estratégico para pensar las relaciones entre imagen del cuerpo (cierto orden representativo de lo corporal) y cuerpo de la imagen (la materialidad misma de lo visual) desde una perspectiva posthumana y, desde ellas, los desbordes de la figura antropomórfica por medio de una colisión con el género del autorretrato.



Instalación con piezas de Perpetuum Golem (2008-actualidad), de Juan Pablo Ferlat, en la exposición “Dinámicas para la existencia”, realizada en el CCK en 20

En su estudio sobre el retrato autónomo, consagrado específicamente al soporte pictórico, Jean-Luc Nancy sostiene que éste “no es la representación de la subjetividad o del ser-sí como tal. Su autonomía debe comprenderse, más allá del sentido técnico del término, como la puesta en obra del *autos* o del sí, del ser-a-sí.”²¹ El retrato, según el autor, sólo *es* en relación con él mismo, en el sentido de que consiste en una puesta en obra de la exposición del sujeto para-sí (y no en-sí). La persona, ella misma, debe estar “en” el cuadro, presentada en el soporte, llevada a la superficie y, a la vez, todos los elementos pictóricos co-figuran un sujeto en relación de sujeto, es decir, en relación *a sí* pero también en relación a la mirada unx otrx. Todo ello, no sólo reproduciendo rasgos, sino también evocando la presencia de su “modelo” en su ausencia. El retrato efectúa, así, en toda su dimensión, la problemática ontológica del sujeto: de un lado, presencia en sí, figura soberana cerrada en la obra, glorificación del rostro y de la visión; del otro, puesta fuera de sí, gestualidad pictórica, extravío en el toque expresivo del pintar. En este juego, la mirada es aquello que sale, el punto en que el cierre de la obra coincide con su apertura: la del mundo mismo emergiendo a su propia evidencia, ante la mirada del retrato. Ahora bien, según procede, no es el ojo sólo sino la figura entera la que hace a la mirada. De tal modo, “el retrato no se inhibe de mostrar el resto del cuerpo, siempre y cuando ocupe sólo el puerto del rostro, siempre y cuando deje sin ocupar

²¹ Jean Luc Nancy, *La mirada en el retrato* (Buenos Aires: Argentina: Amorrortu, 2012), 35.

cualquier otra cosa y quede, en suma, como reserva y como acervo de la mirada”.²²

Me interesa, entonces, señalar en *Perpetuum Golem* cierta desorganización de este anclaje del retrato en la mirada (y así, cierta ruptura con una noción autónoma del género retratístico). En primera instancia, la obra parte de un prototipo, de una “instrucción” informática que - operatoria artefactual mediante- busca cierta identidad entre “su” imagen del cuerpo (el modelo visual) y el cuerpo de la imagen (la concreción fenoménica en el objeto impreso). Ahora bien, sobre el proceso (re)productivo de un mismo modelo visual escaneado de la cabeza del artista, la procesualidad constructiva involucra las dinámicas agenciales de los elementos y materias puestas en juego. De esta manera, el cuerpo del artista se ve modificado, afectado, en cada (re)producción en imagen, a través de una generatividad no del todo controlada. Una corporeidad de orden no-antropológico yuxtapone sus propias formas de imaginación y producción de cuerpos-imágenes, alejadas de las formas de simbolización humana y afirmadas, en cambio, en la reacción de las sustancias químicas y de los fenómenos físicos. Siguiendo la orden de la máquina, la cera despliega toda una gestualidad que no obedece a la lógica identitaria: talla en el retrato sus velocidades, ritmicidades, texturas e intensidades, efectuando cada vez un objeto-imagen en la que la cabeza del artista se expone como acontecimiento singular.

²² Jean Luc Nancy, *La mirada en el retrato, op cit., 19.*

Se trata, así, no de un rostro servido a la mirada, sino de encuerpamientos, experiencias de la corporeidad que desafían todo orden jerarquizado por la organicidad: en palabras de Deleuze y Guattari, “cuerpos sin órganos”.²³ Los rostros, sostienen estos filósofos, no son individuales: son sistemas sobrecodificados de las potencias vitales de la singularidad. Superficie de rasgos, cualidades, características, el rostro es un mapa, un sistema, un dispositivo montado en la intersección entre el eje de la significancia (inseparable de la pared blanca sobre la que inscribe sus signos) y el eje de la subjetivación (inseparable del agujero negro en el que sitúa su conciencia, pasión y redundancias). Por su parte,

Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser *sobrecodificado* por algo que llamaremos Rostro—. Dicho de otro modo, la cabeza, todos los elementos volumencavidad de la cabeza, deben ser rostrificados.²⁴

²³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, (Valencia: Pre-Textos, 2004), 155-172.

²⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, *op cit.*, 176.

Si la cabeza está incluida en el cuerpo, pero no el rostro, estas cabezas escindidas hacen emerger en su rostro una rostridad sin mirada, sin sujeto: puro gesto maquínico, pura propiocepción matérica, puro devenir. Si, como afirman Deleuze y Guattari, el rostro tiene un gran futuro “a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, hacia lo asubjetivo”,²⁵ *Perpetuum Golem* juega con esa apertura. Traslada el juego visual desde el paradigma (geométrico, lacaniano o sartreano) de la mirada como reflejo, hacia el paradigma (físico o materialista) del cuerpo-imagen como difracción. La mirada se vuelve secundaria cuando no meramente insignificante: en estos rostros deformados, conformados irregularmente mediante chorreaduras, fracturas, estiramientos, torceduras y otras aventuras materiales, el ojo-puerto de la mirada no se distingue de forma precisa, ni abre en sí el agujero negro del sujeto, menos aún de la pulsión vital singular. Ojos plenos, llenos de una excedencia material sin mirada: rostridad expuesta en una cabeza sin cuerpo, en un cuerpo (de la imagen) sin órganos animado por sus propias intensidades, sedimentaciones y estratificaciones materiales en las que una rostridad, siempre coyuntural, siempre fenomémica, viene a la presencia. La expresividad se corre de la singularidad del sujeto (tanto del Ferlat-artista como del Ferlat-modelo) a la multiplicidad objetual de la materia.

Así, tanto al nivel del orden representativo como desde la corporeidad misma de los materiales, surgen formas de

²⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, *Ibidem*, 177.

rostridad que pueden ser pensadas como encuerpamientos. Una vez co-formados, la máquina destruye los retratos, las cabezas-rostro, las imágenes-cuerpo, los derrite y reinicia el ciclo constructivo, como hecho causal pero no-determinístico en el que la materia informática (la instrucción del modelo), ingresa en dinámicas intra-activas con otras materialidades, fuerzas y potencias, que iteran en una continua re-materialización diferencial de la imagen-cuerpo. Encuerpamientos: siempre contingentes, abiertos, no suturados, exponiendo no un sujeto de la mirada sino fenómenos de agencialidad re-distributiva entre cuerpo e imagen.

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo he abordado al proceso de trabajo titulado *Perpetuum Golem* (2008-actualidad) de Juan Pablo Ferlat. Del mismo, me ha interesado pensar las tensiones entre la imagen del cuerpo (los órdenes representativos e imaginarios de lo corporal) y el cuerpo de la imagen (los órdenes corporales o matéricos de lo visual), a la luz de otra tensión: la del artista como sujeto creador con respecto a las agencias no-humanas que intervienen en la obra, colaborando en la generación de las imágenes. *Perpetuum Golem* es una máquina que construye, destruye y recicla autoretratos. Sin embargo, también es un dispositivo configurador de una relacionalidad agencial, intra-activa, entre el prototipo escaneado de la cabeza del artista, la instrucción informática, la máquina ejecutora, la materia artística (cera y petróleo, principalmente) y las condiciones ambientales. Cada una de ellas, con sus propiedades vitales, sus capacidades productivas y sus gestualidades

expresivas, son convocadas a interactuar en una performance posthumana, y tal interacción no sólo provoca una desconfiguración de la rostridad del artista codificada en el modelo informático sino que, sobre todo, hace emerger de forma concreta y situada, cada vez, un rostro como acontecimiento.

En este punto, si hay una puesta en obra del *autos* en estos autorretratos, no se refiere al para sí del retratado, sino al automatismo de la máquina. El gesto principal de esta maquinaria fabricadora de autoretratos, entonces, radica en exponer la no-identidad de unx con sí mismx: toda una ruptura con la noción de sujeto puesta en juego en el retrato autónomo. La fuerza poética de la materia, imaginadora y creadora de formas, afecta la concreción en imagen del modelo visual. Así el artista aplica un control moderado, componiendo un dispositivo para el encuentro de agentes humanxs y no-humanxs en la co-producción de su “propio” retrato.

Llegadx a este punto, a modo de cierre (y tomando en cuenta el marco temático/problemático del *dossier* del que participa este trabajo), considero apropiado realizar una breve reflexión referida al carácter argentino o latinoamericano de esta obra.

En primera instancia, es preciso mencionar que, en las últimas décadas, la preocupación por las agencias no-humanas ha ganado protagonismo en la indagación artística latinoamericana, especialmente en aquellas zonas de cruce con la ciencia y la tecnología que se interesan por explorar -mediante dispositivos electrónicos y la

aplicación de protocolos y saberes derivados de la experimentación- un *sensorium* no antropocentrado. Tales procesos suelen entramarse también con aquellos debates acerca de cómo desde estas latitudes se han negociado las tensiones con los centros estéticos, políticos y tecnológicos globales. En particular, el fenómeno artístico-tecnológico latinoamericano ha recibido la atención de investigadorxs que produjeron valiosos aportes al identificar líneas de trabajo creativo enmarcadas en las “políticas del desvío”,²⁶ en las estéticas “low-tech”,²⁷ en las “prácticas que desmantelan”,²⁸ en la búsqueda de “soluciones creativas”²⁹ e inclusive en los programas decolonizadores.³⁰ Todos estos desarrollos contribuyen a

²⁶ Claudia Kozak, “Introducción. De tensiones, confrontaciones y correspondencias”. En *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1920-2019)*, comp. por Claudia Kozak (Paraná: La hendija, 2014), 5-16.

²⁷ Rodrigo Alonso. *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. (Buenos Aires: Luna Editores, 2015), 188-190.

²⁸ Pedro Donoso y Valentina Montero Peña, “Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America”. En *Red Art: New Utopias in Data Capitalism*, ed. por Lanfranco Aceti, Susanne Jaschko, Julian Stallabrass (San Francisco: Leonardo/ISAST, MIT Press, Goldsmiths and New York University, 2014), 136-147.

²⁹ Jazmín Adler. “Arte y tecnología en la argentina: confluencias disciplinares y metodológicas en la escena contemporánea”. (Actas, X Jornadas de investigación en Arte en América Latina, 2015). http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60822/Documento_completo_%20Adler_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

³⁰ Mariela Yeregui, “Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza”. *Artelogie*, n° 11 (2017): 1-13; Laura Nieves, “Pensar y hacer (des)colonial en el arte tecnológico latinoamericano” (Tesis de

una comprensión de este campo productivo, por fuera de los relatos centrados en la novedad tecnológica y en los imaginarios hegemónicos del progreso.

Ahora bien, esta obra, que no desarrolla un discurso que problematice a nivel conceptual lo vernáculo y las tensiones con los centros estéticos y tecnológicos globales, parece exigir una perspectiva de trabajo alineada con la propuesta de David Joselit de avanzar en una revisión historiográfica (y categorial) del arte latinoamericano en los términos de una redistribución cognitiva que no vea al Sur como variante, epigonal o “desvío” de un tronco de desarrollo central.³¹ En este sentido, el trabajo de Juan Pablo Ferlat es, en efecto, una obra que surge en nuestro contexto y, por lo tanto, expresa especificidades de la producción local. En esta dirección, no es posible desestimar que el proceso de diseño, desarrollo y construcción *ad hoc* de la máquina no se efectúa en el marco de institutos, laboratorios o fábricas de desarrollo tecnológico. Aún cercana a las prácticas de *garage*, del *do it yourself* y del *hacking*, el artista junto a un equipo interdisciplinario no sólo no se ve seducido por el uso y aplicación de las novedades tecnológicas del momento, sino que tampoco apela a la opción por el despliegue de estéticas “pobres” o “bajas” enmarcadas en el programa de desinstrumentalizar el fenómeno técnico occidental. En cambio, propone un programa de trabajo estético,

Maestría, Universidad Nacional de Avellaneda, 2020); Nadia Martín, “Cuerpos robóticos, “más acá” de las herencias humanistas Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo”, *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*, vol. 5 (2021), 65-83.

³¹ David Joselit, *Heritage and debt. Art in globalization* (Cambridge: The MIT Press, 2020), XVII-XXIV.

conceptual y tecnológico descentrado, a la vez que localizado en su tiempo y lugar histórico.

Siguiendo la misma percepción del artista acerca de que los materiales y tecnologías “trasuntan en la obra”, a través de la cera se intuye una consideración del trabajo colaborativo y la organización social de las abejas; a través del uso del petróleo es posible percibir una evocación a los problemas sociomedioambientales del modelo extractivista y a las lógicas mortuorias del sistema capitalista; en los procesos maquínicos y automáticos, se capta cierta ponderación de las agencias no-humanas y un corrimiento de las lógicas de control del sujeto-humano como *autos* soberano del mundo. Con su gesto posthumano, el artista no sólo explora la lógica sensible de lo no-humano, sino incluso se plantea la posibilidad de pensar e imaginar “más allá del principio antrópico”, como lo propone Fabián Ludueña Romandini, es decir, de la vida como centro y fundamento teleológico.³² La materia inanimada crea, imagina, colabora. Todo ello sucede aquí y ahora, en las coordenadas polares de una máquina que Juan Pablo Ferlat pone en marcha en Buenos Aires.

³² Fabián Ludueña Romandini, *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012), 12.

Bibliografía

- Adler, Jazmín. “Arte y tecnología en la argentina: confluencias disciplinares y metodológicas en la escena contemporánea”. Actas X Jornadas de investigación en Arte en América Latina, 2015. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60822/Documento_completo_%20Adler_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Alonso, Rodrigo. *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores, 2015.
- Barad, Karen. “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n° 3, 2003.
- Barad, Karen. “Interview with Karen Barad”. En *New Materialism: Interviews & Cartographies*, editado por Rick Dolphijn & Iris Van Der Tuin, 48-70. Michigan: MPublishing – University of Michigan Library, Open Humanity Press, 2012. http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin_2013_New-Materialism.pdf
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham-London: Duke University Press, 2010.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Butler, Judith. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Ciudad de México: Paidós, 2010.

- Deleuze, Giles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Donoso, Pedro y Montero Peña, Valentina. “Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America”. En *Red Art: New Utopias in Data Capitalism*, editado por Lanfranco Aceti, Susanne Jaschko, Julian Stallabrass, 136-147. San Francisco: Leonardo/ISAST, MIT Press, Goldsmiths and New York University, 2014.
- Harman, Graham. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Joselit, David. *Heritage and debt. Art in globalization*. Cambridge: The MIT Press, 2020.
- Kozark, Claudia. “Introducción. De tensiones, confrontaciones y correspondencias”. En *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1920-2019)*, compilado por Claudia Kozak, Paraná: La hendija, 2014.
- Ludueña Romandini, Fabián J. *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
- Martín, Nadia. “Cuerpos robóticos, "más acá" de las herencias humanistas Reflexiones situadas en nuestro arte tecnológico contemporáneo”, *ÑAWI. Arte, Diseño, Comunicación*, vol. 5, 2021
- Martín, Nadia, "Encuerpamientos. Una propuesta de abordaje posthumano de las relaciones entre cuerpo e imagen", *CALLE 14. Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 17 (2022)
- Meillassoux, Quentin. *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja negra, 2015.
- Morton, Timothy. *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019.
- Nancy, Jean Luc. *La mirada en el retrato*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2006.

- Nieves, Laura. “Pensar y hacer (des)colonial en el arte tecnológico latinoamericano”. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Avellaneda, 2020.
- Yergui, Mariela. “Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza”, *Artelogie*, n° 11 (2017)