

ARTE CÍBORG, TIERRA Y HUMEDAD

Tatiana Afanador-López*

Moon Ribas lleva el "Cybernetic Garment" una pieza de ropa tecnológica que se activa y desactiva en cualquier momento en algún lugar del planeta en tiempo real. Cada vez que hay un temblor, se mueve acuerdo a su magnitud. Así, que ahora tenemos que estar siempre esperando terremotos, Waiting for Earthquakes.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2023

Fecha de aprobación: 14 de febrero de 2024

Para citar este artículo

Afanador-López, T. (2024). Arte cibernético, Tierra y humedad. *(pensamiento), (palabra). Y obra*, (31), e20251.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num31-20251>

Resumen

En su obra *All Art is Ecological*, Timothy Morton (2021) se pregunta: ¿en qué medida el arte es crucial para nuestra coexistencia con lo no-humano? Este interrogante nos lleva a entrelazar el pensamiento de Morton con la perspectiva simbiótica del arte ciborg, en la que los órganos, las máquinas y los animales siguen trayectos paralelos de coevolución. El propósito principal de este artículo radica, entonces, en trazar un recorrido que va desde dicha simbiosis hasta las prácticas artísticas que cuestionan nuestras jerarquías sobre el valor de algunas formas de vida sobre otras. Para ello, se explora acá cómo las obras de Moon Ribas son coreografías que se centran en el movimiento de la Tierra. Posteriormente, se llevará a cabo una ecocrítica húmeda, inspirada en el colectivo Quimera Rosa y en la conversación entre Haraway y Baptiste en la ciudad de Bogotá.

Palabras clave: ciborg; órganos artificiales; simbiosis; ecomimesis; ecocrítica

Cyborg Art, Earth, and Humidity

Abstract

In his work *All Art is Ecological* (2021), Timothy Morton asks: to what extent is art crucial for our coexistence with the non-human? This question leads us to intertwine Morton's thinking with the symbiotic perspective of cyborg art, in which organs, machines, and animals follow parallel paths of co-evolution. The main purpose of this article is to trace a journey from this symbiosis to artistic practices that question our hierarchies regarding the value of some forms of life over others. To this end, it explores how the works of Moon Ribas are choreographies centered on the movement of the Earth. Subsequently, a wet ecocriticism inspired by the *Quimera Rosa* collective and the conversation between Haraway and Baptiste in the city of Bogotá will be conducted.

Keywords: cyborg; artificial organs; symbiosis; ecomimesis; ecocriticism

Arte ciborgue, Terra e umidade

Resumo

Na sua obra *All Art is Ecological* (2021), Timothy Morton questiona: até que ponto a arte é crucial para nossa coexistência com o não-humano? Esta questão nos leva a entrelaçar o pensamento de Morton com a perspectiva simbiótica da arte ciborgue, na qual órgãos, máquinas e animais seguem trajetos paralelos de coevolução. O principal objetivo deste artigo consiste, então, em traçar um percurso desde essa simbiose até as práticas artísticas que questionam as nossas hierarquias sobre o valor de algumas formas de vida em detrimento de outras. Para isso, explora-se como as obras de Moon Ribas são coreografias centradas no movimento da Terra. Posteriormente, será realizada uma ecocrítica úmida, inspirada no coletivo *Quimera Rosa* e na conversa entre Haraway e Baptiste na cidade de Bogotá.

Palavras-chave: ciborgue; órgãos artificiais; simbiose; ecomimese; ecocrítica

Al inicio de su libro *Pensamiento ecológico*, Timothy Morton (2018, p. 17) se pregunta: ¿qué tipo de arte le gustaría a una persona con conciencia ecológica? Sin embargo, lo más interesante de la propuesta de Morton no está en determinar cómo las prácticas artísticas despiertan dicha conciencia, ya que el ámbito de los seres ecológicos es ilimitado. Por ende, la conciencia ecológica rara vez puede funcionar sin la pretensión de pensar la naturaleza como una totalidad y, junto a esta, sin establecer que la especie humana es una categoría universal. Pero ambos presupuestos de la conciencia ecológica resultan bastante problemáticos, pues, por un lado, las comunidades de biólogos continúan debatiendo sobre cómo comprender la unidad y la diversidad de lo orgánico y, por otro lado, no está claro hasta qué punto el ser humano puede experimentarse en cuanto especie. Dicho esto, la cuestión más relevante planteada por Morton se encuentra en *All Art is Ecological* (2021). Allí Morton formula el siguiente interrogante: ¿en qué medida el arte es crucial o vital para nuestra coexistencia con lo no-humano? Esta pregunta permite vincular el pensamiento de Morton con el arte ciborg, entendido como la creación y diseño de órganos artificiales que agregan un nuevo sentido y amplían el rango de percepción del medio ambiente. Este vínculo obedece a que el arte ciborg hace posible desplazarse desde el punto de vista de la selección natural —marcada por una competencia entre especies y una indiferencia sobre el papel de los objetos técnicos en la adaptación— hacia la perspectiva simbiótica en la que los órganos, las máquinas y los animales no humanos siguen trayectos divergentes de evolución, pero, al final de cuentas, trayectos paralelos de mutua dependencia.

En este orden de ideas, el propósito de este artículo es trazar un recorrido que va desde la simbiosis en el arte ciborg hasta las categorías de Tierra y humedad, ya que dichas categorías ponen en evidencia cómo este arte ciborg crea obras performáticas que cuestionan nuestras jerarquías sobre el valor de algunas formas de vida sobre otras.

Simbiosis o coexistencia cibernética: la liberación del arte de las prótesis

Según Morton (2019, pp. 97-98), si vamos a pensar lo vivo desde comunidades simbióticas debemos ampliar e, incluso, incumplir la ley lógica de no contradicción. Esto se debe a que dicha ley dicta que un ser no puede ser y no ser al mismo tiempo —A y no-A no pueden co-existir—. Por ende, bajo esta ley lógica, la simbiosis es básicamente

imposible, puesto que los límites entre organismos deberían ser rígidos y sería impensable concebir, por ejemplo, que el ser humano es un ecosistema de seres no humanos o explicar, siguiendo a Margulis (2002, pp. 16-19), cómo las plantas, los animales y las bacterias coevolucionan. De acuerdo con esto, abordar la relación actual entre el arte ciborg y el pensamiento ecológico de Morton implica mostrar de qué manera dicho arte traspasa la ley de no contradicción, en cuanto tiene el poder de incluir a los artefactos técnicos, concretamente a las prótesis, entre los seres orgánicos, creando así una simbiosis o coexistencia cibernética.¹

El término “ciborg” es el acrónimo de organismo cibernético (*cybernetics organism*) y apareció por primera vez en el artículo “Cyborg and Space” (Clynes y Kline, 1960). Este artículo indaga sobre cómo los seres humanos podrían adaptarse a un medio al que no están naturalmente habituados: el espacio exterior. Al respecto, en “Cyborg and Space” se plantea que la hostilidad del espacio exterior no se superará replicando las condiciones terrestres en otros planetas, ya que la adaptación no se concibe como un proceso lento y acumulativo de evolución darwinista. Antes bien, el ciborg participa en su propia evolución, porque experimenta una simbiosis con órganos artificiales que se incorporan en la autorregulación de su organismo u homeostasis (Clynes y Kline, 1960, p. 29).²

Para ilustrar esta evolución participativa, a partir de la simbiosis con órganos artificiales, Clynes y Kline comparan al viajero espacial con animales no-humanos. Por un lado, se describe al viajero espacial como un pez que anhela vivir fuera del medio acuático. Sin embargo, en lugar de encapsular su ambiente en un recipiente de vidrio que podría romperse, opta por transformarse fisiológicamente a través del diseño e implantación de unos órganos artificiales que le permitan respirar. Por otro lado, en “Cyborg and Space” (Clynes y Kline, 1960, p. 27), el modelo simbiótico se

1 Hay cierto acuerdo sobre la existencia de tres olas de la cibernética. La primera ola se define como una disciplina que estudia la comunicación y el control de la información que intercambian los animales y las máquinas; la segunda ola se clasifica como una epistemología dedicada a estudiar cómo el observador está involucrado en la producción de conocimiento; la tercera ola está concentrada en las implicaciones de la vida artificial (Kline, 2009, p. 334).

2 La noción de homeostasis proviene del griego *hómoios* y *stásis*. Fue acuñada por el fisiólogo Claude Bernard y hace referencia a un espacio donde se llevan a cabo las funciones de autorregulación del organismo. Posteriormente, esta noción se profundiza en el texto *The Wisdom of the Body*, donde Walter Cannon (1963, p. 24) la define como la habilidad del organismo de restaurar su equilibrio interno después de momentos inestables. De ahí que la temperatura constante de la sangre o el ritmo metabólico son casos recurrentes para ejemplificar de qué manera los organismos mantienen su autoorganización u homeostasis.

basa en un ratón de laboratorio que tiene una prótesis implantada en su cola. Esta prótesis se le conoce como bomba osmótica de Rose³ y se encarga de inyectarle al ratón sustancias químicas que conservan su equilibrio metabólico sin que el animal lo note. Extrapolando esta prótesis al contexto del viajero espacial, se plantea la idea de que el cibernético podría adaptarse al entorno extraterrestre gracias a la bomba osmótica, la cual le inyectaría fármacos para resguardarlo de los efectos de la radiación, así como podría inyectarle sustancias que le ayuden a estabilizar su presión sanguínea o a permanecer despierto y alerta.

Siguiendo esta línea argumentativa de la evolución participativa, el arte cibernético parte de la creación de un órgano artificial que permita captar un estímulo del ambiente que los sentidos biológicos no logran percibir. En esta búsqueda de estimulación sensorial, el arte cibernético transforma el estatus de las máquinas. Específicamente, el arte cibernético libera el estatus de las prótesis al llevarlas más allá de la medicina regenerativa. En el arte cibernético, la noción de prótesis es ambivalente porque sus órganos artificiales no están concebidos para suplir carencias o para realizar reparaciones biológicas. Antes bien, estos órganos artificiales funcionan como un tipo de prótesis que amplían la percepción sensorial. A estas prótesis, que devienen órganos artificiales, se les dota de una suerte de voz y oídos que las capacitan para recibir señales del entorno y transmitir las al interior del organismo. En esa medida, los órganos de los cibernéticos tienen en cuenta cualquier patrón comunicativo, señal o frecuencia que forme parte del medio ambiente.

Ahora bien, para que los órganos artificiales alcancen este grado de sensibilidad en el arte cibernético, el artista debe actuar como un fabricante de prótesis que se centra en la técnica de la sustitución sensorial. Esta técnica sostiene que cada fenómeno sensorial existe en forma de onda y, por ende, es posible traducir un sentido a otro con relativa facilidad (Mills, 2011, pp. 90-101).

Bajo este axioma de la sustitución sensorial, el padre de la cibernética, Norbert Wiener, inventó la prótesis *Hearing Glove*. Esta prótesis convierte el sonido en señales táctiles, estimulando los dedos de las personas sordas con vibraciones electromagnéticas, es decir, cada dedo se transforma en un canal receptor de mensajes vibratorios, teniendo en cuenta tanto la intensidad como la frecuencia de las ondas sonoras que la piel puede percibir directamente.

Antes de la aparición de *Hearing Glove* ya se habían inventado algunos guantes con alfabetos impresos (*Talking Glove*). Pero, las razones que impulsaron a Wiener a enfocarse en la comunicación táctil en lugar de recurrir a representaciones alfabéticas del sonido son sólidas. Por un lado, la fabricación de *Hearing Glove* se basa en la clásica arquitectura de los sentidos, en la que el tacto se subordina a la visión y a la audición. Por otro lado, las manos están estrechamente vinculadas al lenguaje y son las protagonistas de las narraciones sobre el origen de la técnica, en tanto que aún está vigente el desafío de comprender de qué manera se alcanza lo verdaderamente humano al utilizar instrumentos (Mumford, 2010, p. 12). En suma, lo fascinante de *Hearing Glove* reside en ser una prótesis que genera una forma innovadora de estimulación sensorial, denominada “escuchar con los dedos”.

3 La bomba osmótica fue inventada por el doctor Rose como una solución al desafío de administrar medicamentos de manera continua a los pacientes a lo largo de períodos extensos (Halacy, 1965, p. 123).



En el arte ciborg, un ejemplo paradigmático de la sustitución sensorial es la obra de Neil Harbisson, creador de un órgano cibernético que funciona simultáneamente como ojo y oído, ya que percibe el sonido de los colores a través de conducción ósea. El primer prototipo del órgano artificial de Neil Harbisson es conocido como *Eyeborg*, y proporcionaba un sentido sonocromático. Harbisson, junto al ingeniero informático Adam Montandon, desarrolló este prototipo en 2003, el cual estaba limitado a la transmisión de seis colores básicos divididos en seis notas musicales distintas (Pearlman, 2005, p. 85). En 2010, Harbisson dio un paso adicional al colaborar con Matias Lizana en el diseño de otro prototipo de órgano cibernético: en forma de antena e inspirado en la anatomía de los insectos. Esta antena está compuesta por un sensor de color, una cámara digital y un chip. Al estar implantada en el cráneo, la antena no es simplemente un dispositivo tecnológico de uso momentáneo, sino que se convierte en una parte integral del cuerpo de Harbisson. Este argumento fue fundamental para que las autoridades británicas le permitieran incluir en su pasaporte la foto con la antena. Desde entonces, Harbisson es reconocido legalmente como el primer ciborg.

En una conferencia de TED, Harbisson (2012) relata que al principio memorizó los nombres de los colores y los sonidos asociados a las notas musicales para percibir el estímulo sonocromático. Después de siete años, Harbisson llegó a sentir que la simbiosis con el órgano cibernético se había completado cuando empezó a soñar con los colores. En este estado onírico, ya no dependía del software de la antena porque era su propio cerebro el que generaba los sonidos. En esta conferencia, Harbisson comentó sobre cómo sus visitas a los museos se transformaron en experiencias musicales dado que podía oír las pinturas. Durante estos recorridos, notó que la pintura clásica era silenciosa y que hay colores agradables para la vista, pero desagradables al oído.

Para comprender con más profundidad por qué la antena de Harbisson es un órgano ciborg deberíamos revisar algunas de las teorías cibernéticas sobre el arte. No obstante, por ahora cabe señalar que es innegable que el sentido sonocromático reorganiza la experiencia sensorial. Por consiguiente, es importante establecer que el arte ciborg se conecta con el pensamiento ecológico de Morton (2021) en cuanto ambos advierten que una labor estética es re-pensar las relaciones entre el todo y las partes.

En efecto, Morton afirma que su trabajo es acerca de la ecología que viene, la ecología del futuro, en la que cobra sentido prescindir del concepto de naturaleza como una categoría de totalidad y reemplazarlo por un modelo de bucle (2007, p. 6).⁴ De modo similar, el arte ciborg nos lleva a redefinir la perspectiva sobre la composición de la unidad orgánica heredada de los griegos. Desde los filósofos presocráticos, la unidad orgánica se concebía como un tipo de unidad cerrada que dependía de un poder interno de orden. Esta unidad orgánica remitía a una totalidad, cuyas partes eran irremplazables, ya que cualquier modificación llevaría necesariamente a la destrucción del todo. En efecto, el arte ciborg altera constantemente la unidad orgánica al añadir al cuerpo y a la mente nuevos órganos artificiales que se comunican con el ambiente. El arte ciborg propone entonces que la unidad orgánica es una categoría estética en cuanto funciona para reorganizar la experiencia sensorial. Más aun, en el arte ciborg la unidad orgánica es una categoría estética que propone que la artificialidad de los órganos ya no se halla en que su materia prima sean circuitos, cables o chips, en lugar de células, fluidos biológicos y tejidos.

4 Según Morton (2019, pp. 23-24), existe una variedad de bucles ecológicos: hay retrobucles positivos que incrementan la potencia del sistema en el que operan y retrobucles negativos que disminuyen la intensidad de los positivos. Ejemplo de estos retrobucles son los termostatos y la teoría de Gaia de Lovelock. También hay bucles involuntarios, bucles de sincronización y, por último, el bucle de la ecología oscura, que es un bucle extraño porque en él se combinan dos niveles que parecen completamente distintos. Entre lo bucles oscuros se encuentra el Antropoceno, pues reúne la escala geológica y la escala humana y el pensamiento de magnitud terrestre que no es universalista.

La artificialidad de los órganos se encuentra en que provocan una integración y desintegración constante de la unidad orgánica, lo cual da vía libre para rediseñarla sin cesar a partir de patrones comunicativos. Al expresarlo de este modo, podemos concluir que el arte cibernético no se reduce a un desafortunado caso de creación de órganos artificiales en el cual la ingeniería consume la diversidad biológica. Al contrario, en este arte se plantea una manera cualitativa de diseño biotecnológico, puesto que el artista selecciona las frecuencias, los patrones y las pautas para que los órganos artificiales y el medio ambiente se comuniquen e inicien una relación simbiótica.

Tierra: la danza de lo que está vivo

La biología posdarwinista busca persuadirnos de que los problemas evolutivos pueden entenderse como problemas de diseño, ya que asume que la selección natural es la encargada de otorgarle las funciones a los órganos, de manera similar a cómo las funciones de un artefacto son obra de la intención del técnico (Lewens, 2004, p. 91). No obstante, el arte cibernético contradice esta semejanza entre la selección natural y el diseñador porque abandona la idea de que los artefactos son valiosos por la función técnica que cumplen. El arte cibernético anuncia que es imposible comprender la función de los órganos artificiales a menos que se haga explícito cómo se originó dicho órgano, cuántos prototipos y cambios de forma ha tenido y en qué nudos de hibridación está implicado su diseñador o artista. Con esto, el arte cibernético dicta que lo más adecuado es examinar la función de un órgano artificial reparando en sus metamorfosis.

A continuación, se presentará breve reseña de las metamorfosis del órgano cibernético de la artista Moon Ribas, ya que este órgano funciona a partir de su relación con la Tierra. Por lo tanto, el arte cibernético coincide con la tesis de Morton (2007, p. 11) sobre la necesidad de una ecología sin naturaleza que constantemente examine cómo el arte representa el ambiente, pues nuestra noción de Tierra, paisaje o lugar natural

está determinada por el efecto que el arte ejerce en nuestra percepción del espacio.

La primera performance cibernética de la coreógrafa y bailarina Moon Ribas data del año 2008; consistía en sentir en su cuerpo la velocidad a la que caminaba la gente en diferentes ciudades. Moon Ribas utilizó un dispositivo equipado con sensores que vibraban en su mano al que llamó *Speedborg*. Después, este dispositivo, que le indicaba a Ribas qué tan rápidos o lentos eran los pasos de las personas que tenía delante de ella, fue transformado en un par de aretes que le dejaban percibir los movimientos que ocurrían a sus espaldas otorgándole a la artista una especie de retrocepción (Figuras 1 y 2).



Figura 1: Moon Ribas con los aretes del sentido de retrocepción

Fuente: Tatiana Afanador López.



Figura 2: Moon Ribas con el sentido de retrocepción

Fuente: Tatiana Afanador López.

Una vez finalizó este experimento con el *Speedborg*, Moon Ribas se dedicó a idear un órgano cibernético que fuera independiente del movimiento de los seres humanos. Así que, en el año 2013, la artista implantó en sus pies unos dispositivos cibernéticos conectados a sismógrafos vía online. Con estos implantes, Moon Ribas (2020, p. 277) empezó a sentir los movimientos terrestres en tiempo real y llamó a este *input* sentido sísmico. A partir de este sentido, Moon Ribas compuso la obra coreográfica *Waiting the Earthquakes*. En esta pieza hay un dueto entre la Tierra y la artista, pues el cuerpo de la bailarina interpreta para el público las vibraciones que sus sensores recogen de los sismógrafos. De modo que, en *Waiting the Earthquakes*, la quietud del cuerpo o la posición pausada de Moon Ribas representa los movimientos sutiles de la Tierra, mientras que los gestos bruscos e inesperados en su danza indican que en algún rincón del planeta las placas tectónicas se han sacudido con más fuerza.

Moon Ribas (2021, p. 195) califica la performance *Waiting the Earthquakes* como una obra duracional, en la medida en que no tiene ni principio ni fin, puede durar diez minutos e, incluso, horas. En esta coreografía, la percepción de la artista cibernética se convierte en una danza particular, porque la Tierra se presenta como la autora de las coreografías. En otras palabras, en el arte cibernético el ser humano deja de ser el artista por excelencia, dando paso a actores no-humanos como creadores artísticos. Por otro lado, el sentido sísmico de Ribas pone en evidencia que los patrones de movimiento del mundo natural no solo conciernen a los científicos, sino también a los artistas. De hecho, en “Choreography: a pattern language”, Klien (2007) sostiene que la labor de los coreógrafos consiste en percibir estos patrones de la naturaleza, con el propósito de transferirlos o traducirlos al ámbito de la danza para ampliar la gama de sensibilidad artística (pp. 1081-1082).

Otra obra que surgió del sentido cibernético fue la percusión sísmica. En esta performance, Moon Ribas interpreta los terremotos mediante un bombo. Entonces, el oyente capta el incremento de la actividad sísmica a medida que el sonido del tambor se vuelve más potente y veloz. Para sus primeras performances de percusión, Moon Ribas eligió el movimiento sísmico de ciudad de México entre los años 1966 y 2016. No obstante, en la actualidad la artista cibernética también se inspira en un punto de vista externo a la Tierra, pues las performances de percusión sísmica incluyen los lunamotos o movimientos sísmicos de la luna. En esta obra, Moon Ribas (2020, p. 279) imagina la posibilidad de explorar el espacio exterior sin abandonar la Tierra a bordo de una nave espacial. Concretamente, Moon se refiere a una clase de sentidos astronautas (*senstronauts*). Este tipo de declaraciones aproximan a la artista catalana con la ecología oscura de Morton (2019, p. 151), debido a que para esta ecología es esencial que nos demos cuenta de nuestra escala terrestre, aunque vayamos a otros planetas.

Después de siete años con el sentido sísmico, Moon Ribas decidió retirar el implante de sus pies y emprender otras exploraciones del movimiento de la Tierra mediante un traje sísmico (*Seismic-sensitive garment*) (Figuras 3, 4 y 5). Este traje posiciona el arte cibernético dentro de las prácticas incorporadas y

encarnadas que buscan ampliar las narraciones de lo vivo en la Tierra a partir de datos biofísicos que recogen los sensores. Pero, además, este traje sísmico nos recuerda que el arte cibernético no siempre necesita de un implante, de poner tecnología debajo de la piel, para ejecutarse.



Figura 3. Performance de Moon Ribas con traje sísmico
(Seismic-sensitive garment)

Fuente: Tatiana Afanador López.



Figura 4. Performance de Moon Ribas con traje sísmico
(Seismic-sensitive garment)

Fuente: Tatiana Afanador López.



Figura 5. Performance de Moon Ribas con traje sísmico
(Seismic-sensitive garment)

Fuente: Tatiana Afanador López.

Si bien los artistas ciborg son controversiales al realizar implantes en vivo, cabe aclarar que existe una gran diferencia entre el arte ciborg y el arte carnal (*Carnal Art*) ideado por la artista francesa Orlan, famosa por hacer performances en las que exhibe las cirugías que modifican su cuerpo. El arte carnal se define como una práctica que hereda la forma clásica de autorretrato, pero que se materializa mediante los adelantos tecnológicos de la medicina contemporánea. Por esta razón, en “Anger, Art and Medicine: Working with Orlan”, Armstrong (2002) asevera que las obras de la artista francesa constituyen una provocación a la institución médica (pp. 174-175). Un claro ejemplo de esto es la transformación del rostro de Orlan mediante implantes con forma de cuerno en su frente, puesto que tales implantes reviven las discusiones sobre la frenología, es decir, sobre la disciplina que tomaba los patrones del cráneo para diagnosticar rasgos de la inteligencia y de la personalidad. En efecto, el arte carnal traspasa las categorías tradicionales de lo bello y de lo grotesco que el arte clásico empleaba para juzgar la anatomía humana. En cambio, el objetivo del implante en el arte ciborg no es desafiar exclusivamente la institución médica, sino más bien incorporar un órgano artificial capaz de revelar los estímulos del medio ambiente que permanecen ocultos a los sentidos biológicos. Por lo tanto, las categorías estéticas que orientan este arte no se limitan a la belleza y lo grotesco, sino que incluyen lo imperceptible.

Por otro lado, las relaciones de la artista Moon Ribas con la Tierra nos sitúan en la Bioestética, entendida como el estudio de las formas de sensibilidad de los seres vivos. Para ilustrar esta Bioestética, vale la pena recordar que la artista ciborg ha expresado en varias ocasiones que sus hibridaciones con la tecnología no la han llevado a experimentar mayor afinidad con los robots ni con las máquinas, sino que ha hecho que su vínculo con la Tierra y con otros animales sea más estrecho, debido a que ha ganado una comprensión más profunda de sus modos de percepción. Esta declaración de Moon Ribas nos enfrenta a interrogantes genuinamente posthumanos,⁵ como la conexión entre el especismo y el arte representativo, ya que resulta razonable creer que una vez el arte ciborg se desmarca del *sensorium* de los seres humanos, entonces se cuestionan las prácticas artísticas que privilegian la representación (Wolfe, 2021, p. 325). Asimismo, nos impulsa a considerar la pregunta planteada por Morton (2007, p. 26) acerca del vínculo inminente entre la catástrofe ecológica y el surgimiento de la realidad virtual, en tanto que ambas tratan de una experiencia inmersiva en la que el punto de referencia terrestre se ha perdido.

Para finalizar este apartado sobre la danza a partir del latir de la Tierra, y darle paso a la categoría de humedad, quisiera exponer en qué consiste la obra *Fenomen* en la que Moon Ribas ha participado junto a Quim Girón, artista de circo contemporáneo, desde el año 2022. En esta pieza, se introducen fenómenos térmicos dentro del escenario y se compone una danza con hielo en todos sus estados (líquido, sólido y gaseoso). *Fenomen* es una obra de arte ciborg que, de nuevo, se retroalimenta con el pensamiento de Morton (2021), pues sus reflexiones en torno a la obra *Ice Watch* nos dan herramientas para ahondar en la apreciación de *Fenomen*. Morton (2021) asegura que estas obras protagonizadas por el hielo nos indican los bucles ecológicos que el arte puede exponer, debido a que el encuentro con el hielo es una forma de iniciar el diálogo con lo no-humano, en el sentido de que hace patente la gran cantidad de formatos temporales de los diferentes seres orgánicos e inorgánicos con quienes coexistimos. Además, el hielo es una estructura temporal en la que se aprecia el futuro, pero no un futuro predecible, sino impredecible. En otras palabras, estas performances con el hielo exponen lo que Morton denomina: *futurity*.

Humedad: retóricas y ficciones sobre la naturaleza

Bajo el término de ecomimesis, Morton (2007, pp. 32-38) investiga las estrategias retóricas situadas, aquellas estrategias que le dan forma al aquí y al ahora de las narraciones dedicadas a evocar el ambiente, el entorno o la atmósfera. Morton enumera varios usos retóricos de la ecomimesis: geográfico (retórica de la tierra), topográfico (retórica del lugar), cronográfico (retórica del tiempo), hidrográfico (retórica del agua), anemográfico

5 Cabe recordar que el posthumanismo aboga por la descentralización del ser humano, desafiando la noción de un sujeto dotado de una razón universal que lo guía hacia el progreso científico y al perfeccionamiento moral. Tal descentralización se logra mediante la búsqueda de figuraciones o personajes conceptuales que representan una alternativa a la visión dominante de sujeto. Entre estas figuraciones se encuentra el híbrido ciborg, así como las identidades feministas, *queer* y migrantes, pues en ellas se manifiesta una subjetividad nómada, una entidad dinámica y no unitaria que se forma en espacios intermedios que fluyen y cuestionan las oposiciones binarias (Braidotti, 2015, pp. 195-196).

(retórica del aire), dendográfico (retórica de los árboles). A esta enumeración de Morton, se añadirá acá la ecomimesis dedicada a los usos retóricos de la humedad, que supongo inscrita en la ecomimesis de la hidrografía. Para cumplir esta tarea de ampliar la ecomimesis, se abordarán las prácticas artísticas del colectivo Quimera Rosa y se hará explícita la ecocrítica que se desarrolla en la conversación entre Donna Haraway y Brigitte Baptiste en Bogotá.

El colectivo Quimera Rosa es mundialmente conocido por llevar a cabo, en el año 2017, una performance titulada *Trans*Plant*. En esta performance, se hizo una intravenosa de clorofila a un cuerpo humano con el fin de devenir híbrido con las plantas y subvertir la noción de identidad antropocéntrica. Como se observa en el video⁶ que recopila el acto performático, la clorofila se consiguió después de dos años de intensa investigación y experimentación. Este colectivo refleja las tensiones entre el arte y la ciencia, no solo porque en sus prácticas desbordan la rigidez de los métodos de las ciencias biomédicas y su afán de patentar lo vivo, sino también porque son prácticas de autoexperimentación que no tienen nada de individual. A medida que transcurre la performance, descubrimos que la hipótesis principal sobre los efectos de la clorofila radica en que los ojos y la piel se volverán fotosensibles durante dos meses. En el 2021, *Trans*Plant* se convirtió en una instalación/laboratorio en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Esta instalación mostraba la dimensión especulativa y ficcional de la performance, en tanto que exhibía el pasado y el posible futuro de esta pieza transdisciplinar a partir de textos, extractos científicos, videos y fanzines (Figuras 6, 7 y 8).



Figura 6: Fanzine de la exposición *Trans*Plant*

Fuente: Tatiana Afanador López.

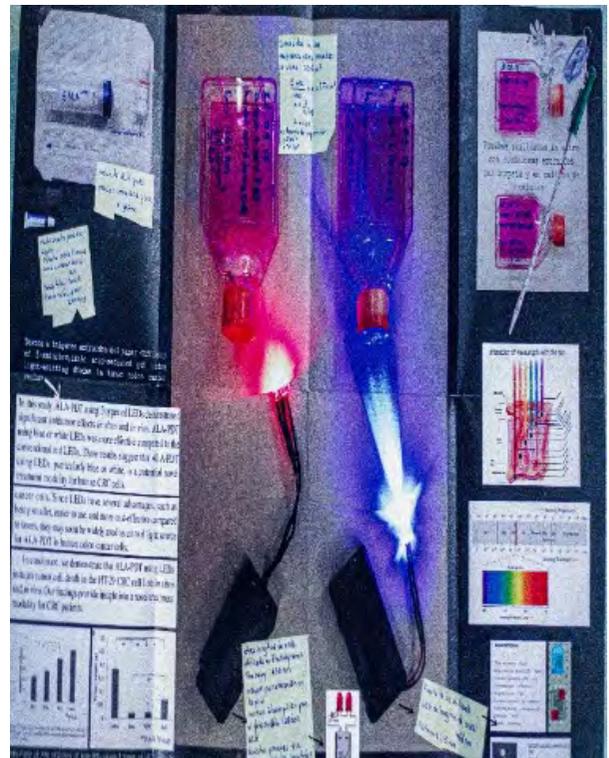


Figura 7. Fanzine de la exposición *Trans*Plant*

Fuente: Tatiana Afanador López.

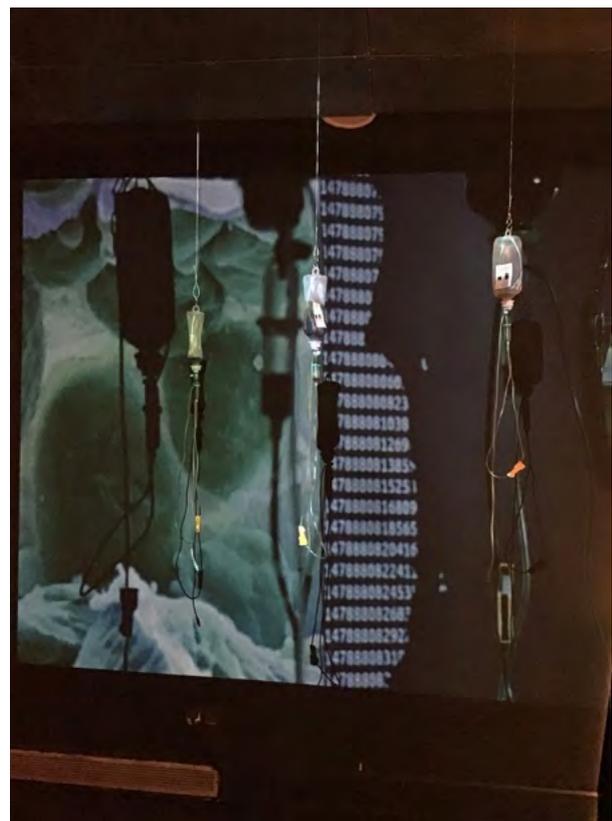


Figura 8. Instalación dentro de la exposición *Trans*Plant*

Fuente: Tatiana Afanador López.

En el presente, el colectivo Quimera Rosa se ubica en el instituto Hangar. Allí desarrollan sus creaciones artísticas en un espacio conocido como laboratorio húmedo (WetLab) (Figuras 9 y 10).



Figura 9. *WetLab en Hangar*

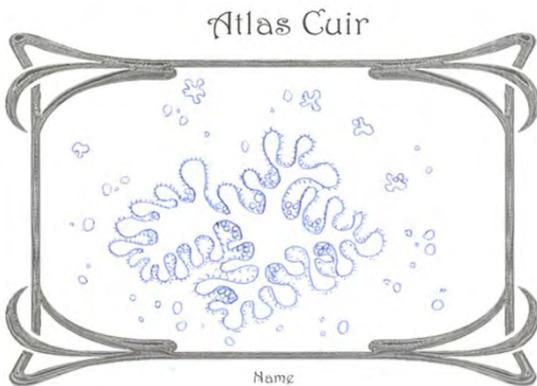
Fuente: Tatiana Afanador López.



Figura 10. *Instrumentos del WetLab en Hangar*

Fuente: Tatiana Afanador López.

Este es un espacio en el que se práctica el biohacking. Estas prácticas consisten en democratizar el conocimiento de la ciencia, principalmente el conocimiento de la biología, y en usar técnicas DIY para crear instrumentos y materiales (Gayozzo, 2021, p. 7). El pasado mes de octubre tuve la oportunidad de participar en una residencia con este colectivo. Esta residencia, bajo el concepto del humedal, incitaba a pensar y a devenir con el mundo microbiano. Entre las actividades de la residencia sobresalen el cultivo de bacterias y hongos a partir de muestras de material biológico como la saliva, la creación de cristales utilizando sales, la fabricación de aceites a base de semillas y el ejercicio del Atlas Cuir —la invención de un ser ficcional que solo puede observarse a través de un microscopio— (Figuras 11 y 12).

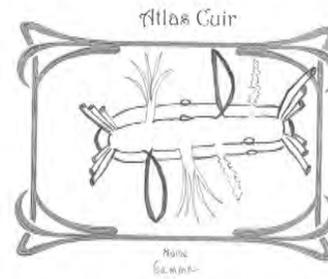


Donde se encontró
 EN LA CALLE SE ENCONTRARON RASTROS HÚMEDOS,
 VISCOSOS, RESACOSOS HABÍA UNA HUELA CON OROZ.
 AVINAGRADO. SIEMPRE LA SE ENCONTRARON PARTES DE SU CUERPO
 COMO SE RECIBIÓ EN LA VENTANA, EN LAS PAREDES, EN LOS
 MARCOS DE LAS PUERTAS, EN EL MONTACARRE
 CON PINZAS SE
 RECIBIERON MUESTRAS DE SU CUERPO Y SE RECIBIERON EN RECIPIENTES.
 AL FIN SE HABÍAN MULTIPLICADO Y SE PEGARON MUCHO LÍQUIDO VISCOSO
 DEBENTELÓN AVINAGRADO.

UN ORGANISMO CON LA CAPACIDAD DE UNIRSE Y SEPARARSE. PASA DE
 SER UNA ENTIDAD DE GRAN TAMAÑO QUE PASA POR LA VENTANA Y
 DEJA ALGUNOS DE SUS ~~PIEDAS~~ SERIES ~~EN~~ CUBILOS EN EL CAMINO,
 QUE SE DESPRENDEN. SE MUEVE POR CONTRACCIONES Y SE UNE A
 PARTES DE SUS VELLOSIDADES, COMO PORTALES QUE
 INTENTAN A UNIRSE ORGANISMO QUE SE QUERRE
 INCORPORAR. ES UNX Y ES MUECHAS A LA
 VEZ.

Figura 11. Atlas Cuir

Fuente: Tatiana Afanador López.



Donde se encontró
 En la calle húmeda, especialmente en la humedad de la
 por el suelo de la calle.

Como se recibió
 Con una muestra de su cuerpo que se recibió en recipientes
 al caerse en las paredes, en los marcos de las puertas y en el
 montacargas.

Descripción
 Es un organismo con la capacidad de unirse y separarse. Pasa de
 ser una entidad de gran tamaño que pasa por la ventana y
 deja algunos de sus series en el camino, que se desprenden.
 Se mueve por contracciones y se une a partes de sus
 vellosidades, como portales que intentan a unir el
 organismo que se quiere incorporar. Es unx y es muchas a la
 vez.

Figura 12. Atlas Cuir

Fuente: Tatiana Afanador López.

El WetLab contribuye a comprender cómo la interdisciplinariedad en el bioarte se encuentra en usar los medios de investigación biotecnológica en clave artística, ya que el laboratorio se concibe como atelier (López del Rincón, 2016, pp. 25-29). Una de las enseñanzas principales del WetLab, y en esa media de la categoría estética de humedad, es empezar a percibir en múltiples escalas.⁷

Otro de los referentes para reflexionar acerca de los usos retóricos de la humedad es la visita de Donna Haraway a la ciudad de Bogotá en el año 2019 y su conversación con Brigitte Baptiste. En este diálogo, se denunciaban las técnicas extractivistas como el *fracking* y se debatía el significado de que un oso o un páramo fueran sujetos de derecho. Pero, a medida que avanzaba la conversación, iba ganando protagonismo la tesis de que la tarea pedagógica de las biólogas es hacer fisuras en las categorías que aspiran a identificar la naturaleza con la pureza y a esta última con lo femenino. Tanto Haraway como Baptiste se oponen a dicha identificación y prefieren apuntar a la metáfora femenina en la que la naturaleza se caracteriza por la lujuria y la humedad de la selva. En concreto, se menciona que el quehacer pedagógico de las biólogas está engranado en un *eros*. Por ejemplo, Haraway narra que ella relaciona a la biología con la humedad desde que sintió excitación sexual al aprender y al enseñarle a otras mujeres acerca del

7 Los resultados de la residencia humedal dirigido por Ce Quimera y Gaia Leandra se pueden ver en <https://humedalwetlab.hotglue.me>

funcionamiento de la mitocondria. Por su parte, Baptiste añade que la biología Queer enseña desde una perspectiva de gozar el mundo natural, de construir un vínculo erótico y vibrante con él. Es así como esta conversación entre Haraway y Baptiste se inscribe en la dimensión estética de la ecocrítica, entendida por Morton (2007, p. 24) como la literatura ambiental dedicada a desmitificar la naturaleza o, al menos, a agujerear la imagen utópica de la naturaleza, ya que esta es construida históricamente, en tanto que la biología es un saber narrativo.

En efecto, Baptiste sostiene que existe un imaginario ecológico según el cual la biología se asemeja a un catálogo que intenta simplificar las múltiples redes entre las especies al clasificarlas y al asignarles nombres en latín. Esta biología de catálogo también niega el continuo entretejido de fuerzas que producen la diversidad de los ecosistemas. De modo que este ejercicio de clasificar, nombrar y catalogar no es satisfactorio. Esto se debe a que, por ejemplo, en Colombia existen registradas más de 65 mil especies y, por ende, es imposible que cualquier bióloga tenga un conocimiento detallado de cada una de esas especies. Además, esta biología de catálogo fracasa porque se ha demostrado que existen especies de plantas transexuales como la Palma de Cera y que en la selva del Putumayo hay personas que se identifican como descendientes de las lianas de ciertos árboles.

Ahora bien, por su parte, Haraway desafía esta biología de catálogo proponiendo un futuro inverosímil, pero real, en el que se pueda imaginar cuáles serían las artes que nos enseñarían a vivir en un planeta Tierra herido. Haraway (2019a) desarrolla un ejercicio de ciencia ficción o especulación feminista en el que se piensa cómo sería un futuro regido por el lema: “Generar parentesco y no bebés”. Este ejercicio ficcional nos pide imaginar a una niña del compost llamada Camille que ha nacido para devenir con otros seres terráqueos, es decir, esta niña tiene el derecho y el deber de escoger un animal simbiote. Entonces, los niños y las niñas del compost ven sus linajes como humus y no como *homo* o *anthropos*.

La simbiosis de Camille se produce con las mariposas monarca. A los cinco años, la piel de Camille tenía franjas de color amarillo y negro como la oruga de dichas mariposas. A los quince años, la piel de Camille tenía los patrones brillantes de las mariposas adultas. Finalmente, a la mayoría de edad, Camille realizó una modificación corporal, con el fin de continuar con su simbiosis. Esta modificación consistió en implantarse en la barbilla unas

antenas similares a las de las mariposas; el implante de Camille era una barba tentacular que le permitía adquirir la habilidad de degustar el mundo tal como lo hacen los insectos voladores. En otras palabras, este implante le dio la posibilidad a Camille de sentir los mismos placeres sensitivos que experimentan las mariposas.⁸

Otra de las prácticas para generar parentesco entre Camille y las mariposas monarca consistía en contarle historias de curación y de renovación entre las especies. Una de las historias favoritas de esta niña del compost era “Nausicaä del Valle del Viento”. La protagonista de esta historia es una princesa que defiende los insectos de un bosque tóxico. La amistad de la princesa con estos insectos es un ejemplo esencial para enseñarle a Camille el poder de una niña sanadora. Inspirada en estas historias, Camille da un paso más en su simbiosis y decide hacer el mismo viaje migratorio de las mariposas monarca desde Estados Unidos hacia México. Camille hizo un recorrido hasta las comunidades de Michoacán y allí descubrió que nunca había cuestionado las categorías coloniales de naturaleza que formaban parte de su simbiosis con las mariposas. Al detenernos en esta experiencia migratoria de Camille, descubrimos que es allí donde Haraway hace una referencia explícita a la selva. Haraway (2019a, p. 321) comenta que existe un enfoque decolonial de la rehabilitación de la Tierra herida y de la configuración de mundos multiespecies, pues la palabra “selva” no tiene la misma connotación colonial que sí tiene la palabra naturaleza.

En este trayecto de narraciones ficcionales es fácil perderse en especulaciones sobre el futuro. Sin embargo, hay que recordar que, al hacer referencia a la conversación entre Haraway y Baptiste, el objetivo es mostrar que la ecocrítica, según Morton, es un ejercicio en el que el arte le da forma y, a la vez, disuelve las fantasías que tenemos sobre la naturaleza. Para contribuir con esta ecocrítica húmeda quisiera contrastar un dibujo extraído de un relato de las selvas del Putumayo (Colombia) con una pintura de una mujer ciborg realizada por Lynn Randolph (Haraway, 2019b, p. 114).

En el texto *La curación como técnica. Basado en entrevistas de sabedores de la Amazonía* (Santos, 2019) está recogido un dibujo de un joven aprendiz de curandero

8 El arte ciborg propone una tecnología húmeda cuando, al igual que Camille, se diseñan órganos artificiales basados en otras especies. Un caso de esta tecnología húmeda es Manel de Aguas, que ha desarrollado unas aletas tomando como modelo la fisonomía y anatomía de los peces, para sentir la presión atmosférica a través de sonidos.

o de sabedor tradicional llamado He Guu de la etnia makuna. En este dibujo, se contempla un ritual de curación en el que los sabedores de la comunidad selvática usan una corona de plumas como material sagrado, debido a que tienen la creencia de que las plumas dan luz e iluminan el pensamiento o pueden llevar a la enfermedad si no son respetados los fines con los que se construyó la combinación de plumas. El dibujo de He Guu (pp. 57-59) busca mostrar que la curación es una técnica porque se debe seguir un orden en el ritual y es necesario usar elementos específicos como el carbón o el tabaco. Pero, sobre todo, el dibujo quiere transmitir que el quehacer del curador consiste en descodificar patrones en los vuelos de los pájaros, patrones de la selva, patrones de los rayos y del plumaje de las coronas. Así, esta corona de plumas es semejante a una ventana del computador, pues cada plumaje guarda muchos datos que se usan en los saberes de curación.

Existe un eco entre este dibujo, donde se retrata el ritual con la corona de plumas, y la visión pictórica de una mujer cibernética creada por Lynn Randolph. Al igual que el aprendiz de curandero lleva una corona de plumas, la cibernética porta en su cabeza la piel de un felino. Este animal es interpretado como una interfase unida al órgano artificial que la cibernética tiene implantado en su cuerpo y, también, se conecta con la gran pantalla de computador que, en la parte de atrás, exhibe paisajes siderales, electrónicos y geológicos. En consecuencia, al observar el dibujo, ubicado en la selva amazónica colombiana, y la pintura, localizada en un futuro de híbridos cibernéticos, notamos que la humedad es una categoría efectiva para mostrar cómo el arte cibernético aborda las luchas por los significados de la naturaleza. En concreto, la humedad es una estrategia estética útil para desmitificar el discurso ecológico que identifica la naturaleza con la pureza de la selva como si esta fuera ajena al desarrollo de técnicas y aparatos propios para dicho ambiente. Por consiguiente, hay que reconocer, como lo hace Morton (2007, p. 14), que el término naturaleza es resbaladizo. Por esta razón, el sentido más adecuado para referirse a la naturaleza es caja de Pandora, es decir, un mundo que encapsula una serie infinita de objetos fantásticos representados en las artes.

Conclusiones

Al sostener que la simbiosis contribuye a comprender cómo los seres humanos y no-humanos se influyen unos a otros de manera estética, se rompe el tabú de definir el ambiente como una especie de recipiente que contiene a los organismos. Más aun, el arte cibernético parte de la premisa de que los organismos cibernéticos no son seres pasivos sometidos a las fuerzas externas de un medio ambiente imperceptible. En consecuencia, este arte cibernético deja atrás la narración darwinista de la selección natural y ofrece la visión de una evolución participativa en el que se libera el arte de las prótesis. Sumemos a esto que en el arte cibernético la simbiosis es útil para crear tantos canales de comunicación entre el órgano artificial y el medio ambiente como sea posible, ya que cada canal equivale a un nuevo sentido.

Por supuesto, el arte cibernético es ecológico en la medida en que incluye el ambiente en todas sus formas. No obstante, el objetivo de este texto era exponer cómo, en el arte cibernético, la Tierra y la humedad realizan un corte en las prácticas artísticas que involucran lo vivo. Por lo tanto, subrayamos que las obras de Moon Ribas son coreografías que se centran en el movimiento espaciotemporal de los



sistemas biológicos y en las fuerzas del mundo físico, antes que en la primacía del creador humano. Y, junto a esto, defendimos la coherencia de llevar a cabo una ecocrítica húmeda, inspirada en el colectivo Quimera Rosa y en la conversación entre Haraway y Baptiste, con el fin de explicar por qué la experiencia estética se basa en la percepción a distintas escalas (macro y microscópicas), ninguna de las cuales tiene prioridad sobre las demás.

En definitiva, no podríamos tachar de simplistas a quienes intentan mostrar que existe una notable confusión sobre la representación artística de lo vivo, en cuanto que se está explorando y reimaginando la porosidad de los límites entre lo orgánico y lo inorgánico. Por ahora, basta decir que, en el arte ciborg y en el pensamiento de Morton, se hace evidente que la lógica de la coexistencia actual y futura depende de que seamos capaces de apreciar que la ambigüedad es la base estética de los seres ecológicos.

Referencias

- Armstrong, R. (2002). Anger, Art and Medicine: Working with Orlan. En J. Zylynska (Ed.), *The cyborg experiments: The Extension of the Body in the Media Age* (pp. 172-178). Continuum.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Cannon, W. (1963). *The Wisdom of Body*. W.W. Norton & Company.
- Clynes, M. y Kline, N. (1960). Cyborg and Space. *Astronautics*, septiembre, 26-76.
- Gayozzo, P. (2021). «Biohacking»: el transhumanismo de garaje. *Revista Iberoamericana de Bioética*, (16), 1-17. <https://doi.org/10.14422/rib.i16.y2021.002>
- Halacy, D. (1965). *Cyborg-Evolution of the Superman*. Harper & Row Publishers.
- Haraway, D. (2019a). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consoni.
- Haraway, D. (2019b). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. Holobionte.
- Harbisson, N. (2012, junio). *The Sound of Color* [Video]. Conferencias Ted. https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=es#t-531640
- Klien, M. (2007). Choreography: A Pattern Language. *Kybernetes*, (36), 1081-1088.
- Kline, R. (2009). Where are the Cyborgs in Cybernetics?. *Social Studies of Science*, 39(3), 331-362.
- Lewens, T. (2004). *Organism and Artifacts: Design in Nature and Elsewhere*. The MIT Press.
- López del Rincón, D. (2016). *Bioarte: arte y vida en la era de la biotecnología*. Akal.
- Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico: Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Debate.
- Mills, M. (2011). On Disability and Cybernetics; Helen Keller, Norbert Wiener, and the Hearing Glove. *Differences*, 22(2-3), 74-11.
- Morton, T. (2007). *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2018). *El pensamiento ecológico*. Paidós.
- Morton, T. (2019). *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Paidós.
- Morton, T. (2021). *All Art is Ecological*. Penguin.

- Mumford, L. (2010). *El mito de la máquina: técnica y evolución humana*. Pepitas de calabaza.
- Pearlman, E. (2015). I, Cyborg. *Paj: a Journal of Performance and Art*, 37(2), 84-90.
- Ribas, M. (2021). "Waiting for Earthquakes". En Chris Hables, Heidi Figueroa y Steven Mentor (Eds.), *Modified: Living as a cyborg* (pp. 193-196). Routledge.
- Ribas, M. (2020). Redesigning/Redefining Us. En J. Schroeter (Ed.), *After Shock: The World's Foremost Futurists Reflect on 50 Years of Future Shock-and Look Ahead to the Next 50* (pp. 277-279). Abundant World Institute,.
- Santo, B. (2019). *La curación como técnica. Basado en entrevistas de sabedores de la Amazonía*. Idartes.
- Wolfe, C. (2021). Reflections on Art and Posthumanism. En G. Aloï y S. McHugh (Eds.), *Posthumanismo in Art and Science a Reader* (pp. 323-327). Columbia University Press.

