





EL *TECNOCIMARRONAJE* *ARTÍSTICO (TCA):*

una propuesta teórica para analizar el arte
digital de resistencia de América Latina*

Mónica R. Ravelo-García**  

Fecha de recepción: 18 de enero de 2025

Fecha de aprobación: 16 de junio de 2025

Fecha de publicación: 01 de julio de 2025

Para citar este artículo

Ravelo.García, M. R. (2025). El tecnocimarronaje artístico (TCA): una propuesta teórica para analizar el arte digital de resistencia de América Latina, *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (34), e22645.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num34-22645>

* Financiación: 1) Beca de Postdoctorado 2023, proyecto "Decolonizar el aparato: el arte digital de resistencia en América Latina (2000-2022)", Folio 3230096, patrocinada por Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), ANID y Universidad Alberto Hurtado; 2) Beca Chile Crea 2024, Folio 708359, del Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio, Chile. El artículo extiende la propuesta conceptual de la tesis doctoral de la autora: *Los artistas visuales y el medio digital: las formas del tecnocimarronaje artístico cubano (2000-2019)* (Becas FIB-UV y ANID, 2015-2019). Agradecemos la asistencia editorial de Álvaro Cárdenas Castro.

** Doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso. Investigadora FONDECYT posdoctoral, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. mravelo@uahurtado.cl

Resumen

El artículo propone la formulación teórica del Tecnocimarronaje Artístico y su sistema categorial para el análisis del arte digital de resistencia en América Latina. Se inspira en el fenómeno del cimarronaje y erige al arte digital en un arma de resistencia descolonial. Aborda la práctica artística desde una perspectiva psicosocial situada en vínculo con el legado histórico latinoamericano. Para ello, extiende puentes geográficos y temporales que abarcan el Caribe (donde nace el vocablo “cimarrón”) y otras latitudes del continente, las luchas de liberación (del campo militar al artístico), el colonialismo (del europeo al interno en la actualidad) y las tecnologías de explotación y de resistencia. Por tanto, enfatiza las formas de la censura y la autocensura; los discursos público y oculto; y las expresiones indirectas como, el disimulo y la simulación. Aplica la metodología cualitativa, el método de análisis de discurso y el enfoque teórico de arte de resistencia desde las teorías de los estudios culturales, visuales y de las técnicas culturales.

Palabras clave: tecnocimarronaje artístico (TCA); arte digital; resistencia descolonial; colonialismo interno; Latinoamérica

Artistic Technocimarronaje (TCA): A Theoretical Proposal to Analyze Digital Resistance Art in Latin America

Abstract

This article proposes the theoretical formulation of Artistic Technocimarronaje and its categorial system for analyzing digital resistance art in Latin America. It draws inspiration from the phenomenon of cimarronaje and positions digital art as a tool for decolonial resistance. The article addresses artistic practice from a psychosocial perspective, linking it to the historical legacy of Latin America. To this end, it extends geographical and temporal bridges that span the Caribbean (where the term “cimarrón” originated) and other regions of the continent, liberation struggles (from the military to the artistic), colonialism (from European to internal colonialism today), and technologies of exploitation and resistance. Therefore, it emphasizes forms of censorship and self-censorship, both public and hidden discourses, and indirect expressions such as disguise and simulation. The methodology used is qualitative, employing discourse analysis and the theoretical approach of resistance art from the perspectives of cultural studies, visual studies, and cultural techniques.

Keywords: artistic technocimarronaje (TCA); digital art; decolonial resistance; internal colonialism; Latin America

Tecno-cimarronaje Artístico (TCA): uma proposta teórica para analisar a arte de resistência digital na América Latina

Resumo

O artigo propõe a formulação teórica do *Tecno-cimarronaje* Artístico e seu sistema categorial para a análise da arte de resistência digital na América Latina. Inspirado no fenômeno do cimarronaje (quilombismo), ele estabelece a arte digital como uma arma de resistência decolonial. Aborda a prática artística a partir de uma perspectiva psicosocial vinculada ao legado histórico latino-americano. Para isso, estende pontes geográficas e temporais que abrangem o Caribe (onde nasceu a palavra “cimarrón”) e outras latitudes do continente, as lutas de libertação (do campo militar ao artístico), o colonialismo (do europeu ao tipo interno na corrente) e tecnologias de exploração e resistência. Por isso, enfatiza as formas de censura e autocensura; discursos públicos e ocultos; e expressões indiretas como dissimulação e simulação. Aplica a metodologia qualitativa, o método de análise do discurso e a abordagem teórica da arte de resistência a partir das teorias dos estudos culturais, estudos visuais e técnicas culturais.

Palabras-chave: tecno-cimarronaje artístico (TCA); arte digital; resistência decolonial; colonialismo interno; América Latina

Introducción

El presente artículo propone el sistema conceptual del *tecnocimarronaje artístico* (TCA) para el análisis del arte digital de resistencia en América Latina. Aunque se fundamenta en un enfoque situado, su aplicación puede extenderse a otras regiones. La propuesta responde a un problema preliminar derivado del estudio del arte digital que utiliza la tecnología con visiones críticas sobre su propia naturaleza y sus diversas problemáticas sociales, culturales y políticas. A partir de estudios internacionales y regionales, advertimos la necesidad de diseñar un instrumento de análisis que reconozca las particularidades de la creación artística y las formas de resistencia locales. Inicialmente, el concepto fue concebido para el caso de Cuba. Nos motivaron, en primer lugar, el origen caribeño, donde la historia del cimarronaje es abordada de forma recurrente por diversas manifestaciones culturales y por los investigadores; y, en segundo lugar, la posibilidad de partir de un caso extremo en cuanto al acceso a los recursos digitales, como el que caracteriza a ese país debido a las estructuras de control estatales.

Dado el sistema político cubano, buscamos antecedentes en otros Estados totalitarios y hallamos referencias sobre China, Irán y algunos países árabes de Medio Oriente y África. Los autores coinciden en varias problemáticas: la resistencia de artistas y escritores ante la imposición del discurso estatal y la persecución en el ámbito virtual (Méndez, 2012); la autocensura de los artistas y el uso de recursos figurados que facilitan el disimulo y el enfrentamiento indirecto (Marsé, 2012); y la importancia de Internet y de la estética digital para la exposición de temas críticos (Khosronejad, 2013). Por su parte, los teóricos destacan temáticas como la discriminación de género, la violación de derechos humanos, la demagogia y la corrupción estatales, así como la reivindicación de identidades ancestrales (Aisa y Aisa, 2014; Allahyari y Way, 2013; Downey, 2019; Molina, 2012). También señalan las implicaciones estéticas y políticas de las nuevas formas de virtualidad, espacio-temporalidad y materialidad de las obras (Alimardani, 28 de diciembre de 2014; Gil, 2016; Navia, 2015; Walton, 2016). Las referencias provenientes de esos países aluden a problemáticas críticas, tácticas de disimulo y solapamiento, censura y autocensura, y a la comprensión política de la ontología digital. Todo ello nos llevó a interrogarnos sobre las características propias del contexto

cultural e histórico de Cuba, e inspirarnos en la figura del cimarrón o esclavo huido. De este modo, observamos el presente a partir de la supervivencia del colonialismo y de las respuestas populares a las formas históricas de dominio y control.

En una segunda etapa del estudio, extendimos la investigación a Chile y Colombia, países con altos niveles de desarrollo capitalista y penetración digital (Cepal, 2016; International Telecommunication Union, 2017). Estos comparten, junto con otros países del continente, el uso de recursos digitales para la creación de un arte crítico que aborda diversas problemáticas políticas, económicas, sociales, culturales y tecnológicas. Al contrastar las historias de los tres países mencionados, reconocimos semejanzas en su pasado colonial. Observamos que el cimarronaje es un fenómeno conocido tanto en la teoría como en la vida cotidiana de Cuba y Colombia, y que se ha extendido hasta el presente en Chile con el nombre de *cimarra*. Ambos términos remiten al escape o huida ante el control de un sector dominante. Los tres países comparten una historia de colonización europea simultánea, en la que las formas de resistencia ancestral se diversifican según los pueblos originarios que los habitaron y que aún los habitan, pero que comparten las presencias prevalecientes de origen amerindio, africano y europeo. Asimismo, en la historia de la liberación del continente, se ha constatado el traspaso de armas y tácticas militares entre las zonas del Caribe y Suramérica durante la época colonial (Price, 1981). Como puede observarse hoy en la vida cotidiana y en las materialidades del arte, era común en distintas latitudes la posesión ilegal de armamento colonial y la recreación de sus modelos y materiales para el diseño de recursos propios.

Todos estos antecedentes refuerzan nuestra visión de unidad y semejanzas a lo largo del continente en la comprensión de luchas compartidas y su pervivencia en el arte. A partir de ello, y del interés por definir un instrumento de análisis del arte digital de resistencia desde una perspectiva descolonial, seguimos modelando el concepto de *tecnocimarronaje artístico*. El término responde a una conciencia política que reconoce como baluarte a un héroe popular históricamente avasallado. Se asienta en el origen de nuestras naciones, con todo lo que estas deben a los procesos de esclavitud y al asentamiento de la matriz colonial de poder impuesta por el dominio europeo en América.

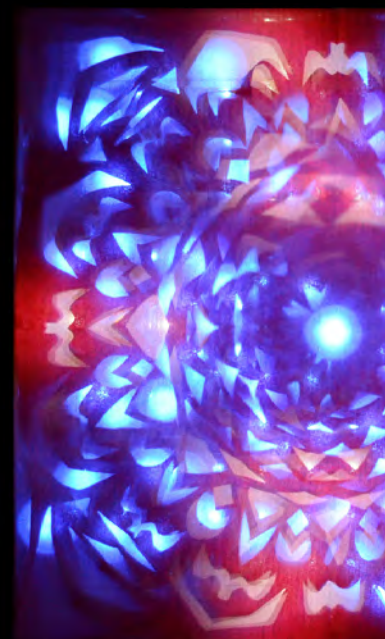
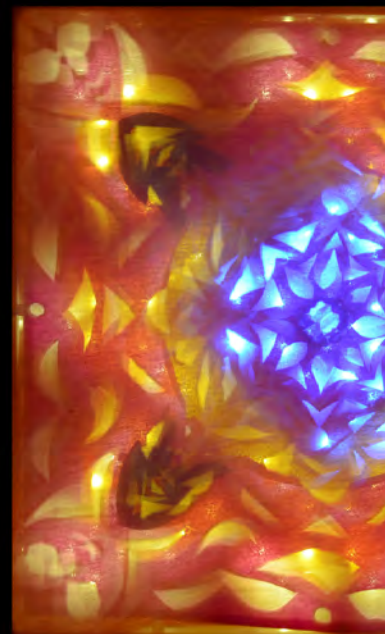
Junto con la herencia colonialista común y el ánimo crítico de su arte, los tres países mencionados ofrecen un

mosaico de resultados expresivos, políticos y técnicos que, además de su diversidad, comparten numerosas semejanzas. En principio, destacamos sus inquietudes y soluciones artísticas según dos factores: la naturaleza política de lo digital y las particularidades de los contextos nacionales. El primero muestra que, mientras lo utilizan, los artistas son conscientes de la trascendencia social, medial y estética del lenguaje algorítmico, a menudo neutro, deslocalizado y absoluto. El segundo factor abarca tres aspectos: los sistemas económicos, las políticas informáticas y la diversidad étnica y cultural. En efecto, los países seleccionados incluyen dos Estados capitalistas y uno que se autodeclara socialista. En ellos confluyen diversas problemáticas sociales, así como niveles de acceso y uso de la tecnología digital que responden, principalmente, a los programas estatales. Además, cuentan con distintos énfasis en raíces culturales más extendidas, como la indígena, la africana y la europea. Tales características enriquecen la variedad del arte y facilitan la creación de una teoría representativa y aplicable a otros países del continente. Como resultado de sus particularidades, se refuerza la relevancia y diversidad del arte, así como del activismo digital entre 2000 y 2022, en respuesta a las opresiones estatales.

Antecedentes

Con el fin de presentar el TCA, señalamos las investigaciones que conforman el estado de la cuestión y los antecedentes. Enfatizamos algunas denominaciones aplicadas a las prácticas artísticas digitales, así como las tácticas, temáticas y técnicas referidas por investigadores internacionales y latinoamericanos. La exposición de los datos distingue las regiones (América Latina y otras latitudes), los sistemas políticos y los niveles de penetración digital (Cuba y otros países del continente). Los conceptos propuestos por un grupo de teóricas sudamericanas para referirse al arte digital con sentido crítico comparten con el *tecnocimarronaje artístico* (TCA) un interés situado en las culturas locales y las visiones descoloniales. Por ejemplo, la investigadora chilena Valentina Montero rescata algunos términos provenientes de la cultura popular chilena y de otros países del continente: *hechizo* (Chile), *gambiarra* (Brasil), *tareco e invento* (Cuba) (Montero, 2020). Se trata de una tecnología manufacturada, mayormente con pocos recursos, que remite a fenómenos populares de reciclaje, resignificación y refuncionalización. Esta línea de investigación ha acompañado a la autora a lo largo de su trayectoria (Montero, 2015; Montero y Donoso, 2021).

La artista e investigadora argentina Mariela Yeregui (2020, 2021) se refiere al *desguace* como procedimiento artístico. Su función consiste en desarmar las concepciones tecnológicas imperantes mediante operaciones poéticas, epistémicas y técnicas. La investigadora brasileña Juliana Gontijo (2021) propone el término *gambiarra antropofágica*, que implica el uso de dispositivos electrónicos para crear obras cuya calidad precaria o *low-tech* contradice a la industria tecnológica capitalista. Es una actualización de la antropofagia que Oswald de Andrade expusiera en su manifiesto de 1928. Por tanto, los tres conceptos remiten a los ciclos humanos de amor y odio, asimilación y rechazo hacia la máquina. Estos acercamientos se distinguen de la propuesta de la cubana Cristina Figueroa (2012), quien diferencia la *low tech necesaria* y la *low tech voluntaria* según los niveles de acceso a la tecnología.



Un término anclado en las prácticas mágicas y ancestrales de la región es el *ancestrofuturismo*, propuesto por la brasileña Fabiene Borges (2019). Este se vincula con otros fenómenos como el *tecnochamanismo*, la *cosmogonía libre* y los rituales *Do It Yourself*. Hace referencia a la creación de comunidades que, mediante el arte y sus tecnologías, comparten experiencias transculturales y conocimientos ancestrales. Las distintas referencias a la resistencia frente a los modelos establecidos por sectores poderosos —empresas o gobiernos—, encarnadas en el *hazlo tú mismo* y el reciclaje, se relacionan con la propuesta del cubano Ernesto Oroza (6 de junio de 2012) sobre la *desobediencia tecnológica*. Aunque el autor no la aplica directamente al arte, sino a tácticas populares, su concepto ha inspirado a teóricos del arte digital (Ríos, 2024).

Aunque los conceptos antes señalados se sitúan en el contexto regional, en cuanto a las tácticas, procedimientos y temáticas de resistencia, reconocemos los aportes de estudios tanto locales como globales. Estos últimos recogen prácticas que no resultan ajenas al arte ni a la crítica latinoamericana. Los teóricos de ambas latitudes coinciden en el uso complementario o separado de los espacios físico y virtual. También señalan la coexistencia de procedimientos críticos indirectos y de acciones frontales en el activismo digital. En Europa, las tácticas han sido catalogadas como de simulación, infiltración y suplantación identitaria (Baigorri, 2003); irrupción, reexistencia, perturbación e intervención (Alonso y Martín, 2021); y *media camouflage* (Prada, 2023). En estos enfoques se reitera la tendencia a la simulación como medio para provocar rupturas en los sistemas. En Chile, encontramos referencias a procedimientos conscientes en torno al tratamiento de temas críticos, el desmantelamiento de la máquina, la búsqueda de soluciones prácticas, la intervención en las comunidades, la cita de tradiciones populares y la construcción de futuros utópicos (Montero, 2015; Montero y Donoso, 2021).

En el ámbito de las técnicas y tecnologías hallamos una base importante para los conceptos mencionados, hasta el punto de considerarla un eslabón fundamental cuando hablamos de tácticas críticas. Al respecto, los teóricos destacan el uso de la tecnología digital para crear ambientes inmersivos, fomentar la participación colectiva y visibilizar las problemáticas ciudadanas (Alvarado, 2017, 2020; Figueroa, 2012). En cuanto a las soluciones tecnológicas en el arte de América Latina y del mundo, los estudios señalan la recurrencia de la *low tech*. Esta es una tendencia resistente a nivel estético y tecno-político, que se adopta de manera voluntaria y consciente, sobre todo en países con alto nivel de acceso digital. Rechaza las grandes corporaciones y el poder capitalista, y cuestiona la apariencia de un acceso masivo a tecnología actualizada en sociedades altamente tecnificadas. Aunque se vale del *software*, cuestiona la capacidad de los algoritmos para representar las realidades situadas, particulares y a menudo desventajosas de distintos sectores sociales. Comprende que el absoluto matemático encubre o normaliza las otredades dentro de un discurso global que también resulta colonial (Martínez, 2021; Ré y Berti, 2021). Dada su postura política, recurre de forma consciente a características técnicas consideradas de baja tecnología o *low-tech*. Esto implica el uso de *software* y *hardware* libres; materiales artesanales, reciclados y precarios (hechos a mano, obsoletos, baratos o gratuitos); el intercambio con la comunidad; el conocimiento libre y el fácil acceso a la tecnología; un funcionamiento alternativo a los manuales de instrucción que asignan a la tecnología un único fin; componentes técnicos reproducibles, ensamblados y modificables; y un vínculo con las tendencias del arte y la filosofía que trabajan con el uso de tecnología digital (Abrigo, 2015; Alonso, 2015; Arévalo y Escudero, 2018; Casacuberta, 2004).

Entre las problemáticas abordadas por el arte a nivel global figuran el dominio de las empresas capitalistas sobre las sociedades, la violencia estatal, las violaciones de derechos humanos, la homogeneización cultural a través de los medios y la violencia de género (Alonso y



Martin, 2021; Baigorri, 2003; González, 2010; Prada, 2023; Segura y García, 2019). Particularmente, los autores latinoamericanos insisten en la afirmación de la memoria y la identidad; la desprotección de los emigrantes; la homogeneización cultural propiciada por la globalización y el neoliberalismo; la violencia física en las relaciones afectivas; los relatos del amor romántico; la violencia urbana; la hostilidad en las ciudades y los excesos de la vigilancia electrónica; la vindicación de las estéticas urbanas latinoamericanas; la vulnerabilidad de los actores sociales; la defensa de las raíces ancestrales africanas e indígenas; y la fragilidad de los pobladores rurales (Alonso, 2015; Alonso y Martin, 2021; Alvarado, 2017, 2020; Baigorri, 2003; González, 2010; Martoni *et al.*, 2021; Segura y García, 2019). Los estudios adoptan, mayoritariamente, enfoques histórico-descriptivos. Algunos autores cubanos señalan la autorreferencia crítica de las prácticas a la precariedad de sus condiciones de realización, junto a ciertas tácticas y formas del *net.art* (Beovides, 2011; Figueroa, 2012).

Según el panorama descrito, el TCA ofrece diversos aportes. La variedad temática permite identificar cuestionamientos críticos sobre las sociedades y sus políticas, la naturaleza del arte y los desafíos del uso del medio digital. Las tácticas y procedimientos evidencian la necesidad de subterfugios y gestos subyacentes. No obstante, se explicitan poco las razones, formas y transformaciones provocadas por lo digital. En ningún caso hallamos una propuesta de sistema de análisis que abarque distintos aspectos de la práctica crítica. En cambio, el TCA enfatiza la conjunción de las técnicas y la importancia estética y política de su uso, así como las transformaciones que estas incorporan a las prácticas. Tal es el caso de las dinámicas espacio-temporales, interactivas, materiales y virtuales de continuidad y simultaneidad. Asimismo, resalta no solo la simulación —habitual aliada del arte—, sino también los recursos indirectos de expresión. Al igual que en los estudios sobre países totalitarios, remarcamos el disimulo como forma de resistencia y supervivencia bajo la opresión. Su valor y funcionalidad se extienden a otras sociedades democráticas que han heredado y reproducen hasta hoy la necesidad de actuar de forma encubierta. En sintonía con otros conceptos anteriormente señalados, proponemos una visión enraizada en lo autóctono que transita de lo artístico y tecnológico a lo social y político. En esa raíz local, proponemos una mirada al pasado ancestral para comprender el presente. Esto permite advertir, a través del arte, la tecnología y la política, la persistencia del

colonialismo y las formas de resistencia sostenidas durante siglos desde la invasión europea. Los recursos de defensa evocan los empleados por los esclavizados, incluso en la riqueza transcultural de su armamento y en la perspicacia de su espionaje.

Otra diferencia notable entre el TCA y los conceptos revisados radica en que, en estos últimos, la cultura del desvío y el jaqueo opera fundamentalmente en los circuitos del aparato, incluso cuando incluyen traslados al espacio físico y exterior. Ante ello, nos preguntamos por los niveles de concientización respecto a las intenciones, formas y efectos de las acciones críticas, y su vínculo con las culturas, las instituciones y las políticas. En cambio, en el TCA, el aparato se relaciona con los dispositivos que marcan su contexto y es parte de un sistema amplio de gestos artísticos. Es un punto de llegada, estancia y salida que atraviesa la acción. Todo ello, con la conciencia de que el aparato tecnológico de la imagen se aprovecha y se reivindica, al tiempo que se adultera y se rechaza. Lo cual no resulta extraño, pues, más allá de su utilidad en nuestra cultura actual, representa la invasión y la vigilancia. En retrospectiva, facilita una analogía con la impresión que causaban nuestros guerreros ancestrales, indígenas y africanos, ante el brillo y el desplazamiento amenazante de la armada colonial (Encina y Castedo, 1974).

De acuerdo con lo expuesto, el TCA aporta no solo a la visibilización de los artistas, sino también a la descripción y análisis de sus obras. Además, responde a una metodología particular que enfatiza lo político en los resultados visuales, estructurales y técnicos, así como en los procedimientos y experiencias de la práctica artística. Sus resultados comprenden el arte en relación con los contextos históricos y actuales en cuanto al acceso popular a las tecnologías, las políticas estatales de informatización, las historias de las resistencias y de la explotación en cada país y a nivel continental, junto con la aplicación de saberes y recursos materiales provenientes del mundo. En cuanto a los enfoques metodológicos detectados en el estado del arte, el nuestro también se diferencia por ser crítico, analítico, valorativo y comparativo desde una mirada transdisciplinaria.

Metodología

En primer lugar, el sistema conceptual del *tecnocimarronaje artístico* (TCA) es un instrumento de descripción, análisis y valoración de las prácticas artísticas digitales. A su vez, le es consustancial un cuerpo teórico que lo identifica y que

cuenta con fundamentos políticos y artísticos. Sus categorías y subcategorías permiten detectar las formas de resistencia artística frente a la pervivencia del colonialismo en las sociedades actuales. Por tanto, todas ellas están atravesadas por una mirada política descolonial que indaga en distintos momentos de la práctica, desde el acceso a las tecnologías, las soluciones técnicas y las expresiones críticas, hasta los procesos de circulación. A partir de estos énfasis, es posible vincular las dinámicas de explotación y resistencia ancestrales con las expresadas y vividas por el arte digital de perspectiva crítica.

Para su modelación y aplicación, seguimos la metodología cualitativa, la perspectiva del arte de resistencia, el método deductivo, el paradigma interpretativo y el enfoque teórico-metodológico del análisis del discurso. Estos elementos permiten verificar los signos críticos en los discursos visuales y técnicos de las prácticas artísticas, así como en el discurso verbal (oral y escrito) presente en las declaraciones de los artistas, investigadores e instituciones que modelan sus contextos (Rose, 2020). A su vez, al cúmulo de resultados se le aplica el análisis de contenido para detectar las recurrencias significativas. Para la obtención de datos, empleamos como fuentes las prácticas artísticas, las opiniones de los artistas e investigadores y los textos críticos de referencia. La delimitación de la muestra se basa en el muestreo intencional de tipo opinático, donde el investigador aplica un criterio estratégico personal y selecciona nuevas unidades muestrales durante el proceso (Ruiz, 2012). La recolección de datos sigue distintas fases que facilitan la aplicación de estudios de caso y análisis múltiples (Yin, 2001).

El TCA constituye una teoría transdisciplinaria que visibiliza tanto las formas de dominación del poder como la compenetración entre las resistencias populares y artísticas, así como, paralelamente, las herencias culturales. En consonancia con esa confluencia de saberes, vinculamos los estudios visuales y los estudios de técnicas culturales. Los primeros enfatizan el alcance político de las prácticas y de las tecnologías, y comprenden las expresiones visuales como un universo particular (Mitchell, 2005; Moxey, 2005). De entre sus representantes, destacamos a Nicholas Mirzoeff (2009), quien propone el concepto de *contravisualidad* para referirse a la dinámica dominante de la plantación azucarera en tiempos coloniales. En ese contexto, el inspector se adueña del derecho a mirar desde arriba, de forma “cuasi divina” (p. 70). En contraste, el esclavo solo

puede bajar la cabeza y reducir su campo visual a la faena. Por su parte, los estudios de técnicas culturales resaltan la importancia de las tecnologías en los procesos cognitivos, las prácticas cotidianas y las configuraciones culturales (Krämer y Bredekamp, 2013; Rubio, 2018). Ambos campos se emparentan con los estudios culturales (Siegert, 2013; Winthrop-Young, 2006).

El TCA aplica distintos enfoques. Los metodológicos son el histórico-analítico, el crítico-valorativo y el comparativo. Los teóricos abarcan perspectivas históricas, estéticas, semióticas y sociológicas. A estas adicionamos un enfoque que denominamos *tecnoculturológico*, orientado a analizar también los significantes provenientes del medio técnico. Dichos enfoques permiten construir una visión dinámica de las sociedades e interrelacionar distintos procesos de la práctica artística, entendida esta como las obras de arte, las acciones y los procesos creativos (Borgdorff, 2012). En su conjunto, el TCA permite el análisis del arte y la observación antropológica de las personas y culturas que lo sostienen.

Aunque en el presente artículo nos limitamos a describir el TCA, lo estamos aplicando de forma progresiva al estudio del arte de un amplio conjunto de artistas de Chile, Colombia y Cuba. Los resultados de este trabajo serán divulgados en publicaciones futuras.

Del arte digital de resistencia al *tecnocimarronaje artístico* (TCA)

Para definir el *tecnocimarronaje artístico* (TCA), diferenciamos dos bloques de conceptos. Ambos se enriquecen con los resultados del estado de la cuestión y los antecedentes, así como con el propósito de construir una propuesta coherente con el arte, el acceso digital y la historia de la resistencia en la región. Uno de esos bloques sirve como base teórica, vincula los estudios latinoamericanos y globales, y ofrece visiones generales a partir de las cuales se desprende nuestra propuesta. Este bloque aborda el arte digital de resistencia, el aparato tecnológico de la imagen y el colonialismo interno, temas que conducen al conocimiento sobre la matriz colonial de poder y la configuración de las culturas (Figura 1). El otro bloque incluye algunas nociones entrelazadas en el TCA: discursos público y oculto, táctica y estrategia, disimulo y simulación (Figura 2). A su vez, la conformación general del TCA (Figura 3)

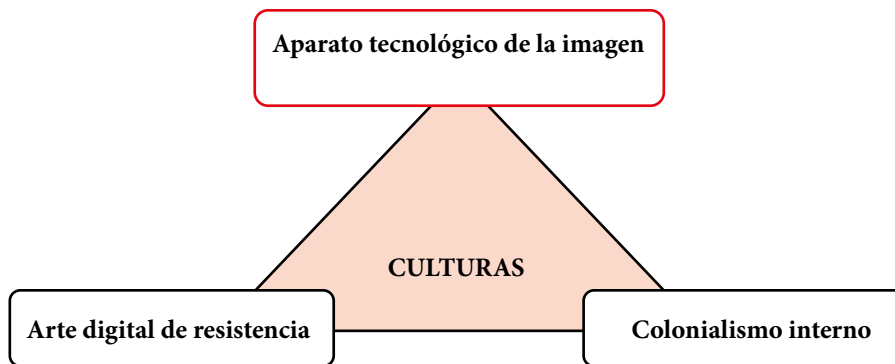
exige la definición etimológica y conceptual del término, junto con la enumeración de las categorías y subcategorías que lo componen (Tabla 1). A continuación, aclaramos los conceptos que sirven de base al TCA, algunos pertenecientes al primer bloque y otros al segundo.

Panorama conceptual de base para el TCA

Como hemos señalado, nuestra propuesta parte de la comprensión de que, a pesar de las independencias formales, el colonialismo sobrevive en los pueblos de América y del mundo hasta la actualidad. A partir de Aníbal Quijano, Walter Mignolo (2010, p. 18) se refiere a la matriz colonial de poder como “la teoría de gobernabilidad oculta bajo la retórica de la modernidad para el control de poblaciones, Estados, regiones y de sus recursos naturales”. La matriz abarca cuatro dominios: conocimiento y subjetividad, economía, autoridad, y racismo, género y sexualidad. Estos representan tanto lo dicho como lo hecho. En el centro de los dominios se ubica el lugar del decir y del hacer, históricamente vinculado a la teología secular y al patriarcado. La propuesta de Mignolo explica el concepto de *colonialismo interno*, que implica la reordenación de la matriz colonial de poder por parte de los nuevos gobiernos, y “revela lo que hay detrás de las independencias” en los Estados nacionales (p. 20). Silvia Rivera-Cusicanqui (2010) define el colonialismo interno como

un conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural. (p. 36)

Figura 1. Primer bloque: conceptos de base para el tecnimarronaje artístico (TCA)



Fuente: elaboración propia.

Los aparatos tecnológicos de la imagen se caracterizan por su capacidad para archivar y reproducir información. Su uso en el arte permite extender los mensajes críticos al mundo y disputar el control simbólico de gobiernos y empresas que emplean estas tecnologías para afirmar su poder y sus discursos. Dichos aparatos comprenden el cine, la fotografía, el video, la televisión y el arte digital (Colorado, 2013). En cuanto a sus efectos, la filósofa chilena Natalia Calderón (2018) explica que, si bien están ligados a las máquinas por su funcionamiento automático, actúan con mayor profundidad en las culturas. En primer lugar, externalizan “capacidades humanas de la vista, de la percepción y de la memoria”, actuando como prótesis (p. 161). Afectan la movilidad del cuerpo humano y la percepción del tiempo mediante la introyección

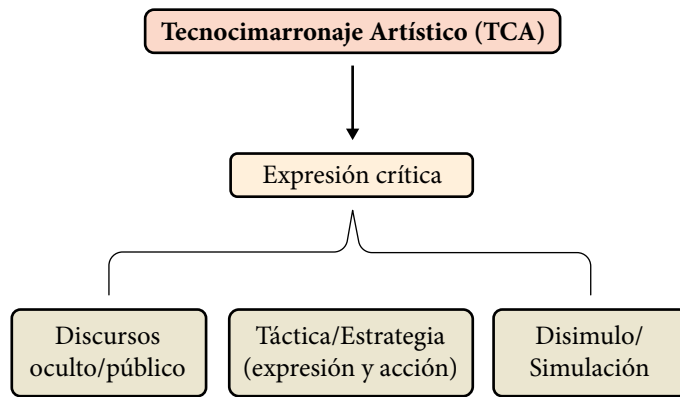
que conlleva la producción y reproducción de la imagen técnica o motriz. Además de su dimensión cultural, el uso del aparato en el arte digital de América Latina tiene una resonancia descolonial notable. Sirve a la crítica artística mediante los temas abordados y las soluciones tecnológicas empleadas para problematizar fenómenos sociales, culturales y políticos. Incluso visibiliza las historias informáticas de los países. Asimismo, subvierte el vínculo histórico de la tecnología digital con las industrias bélica y capitalista. Cuestionarlas, al tiempo que se las utiliza, ofrece al arte una oportunidad política y controvertida.

Sobre el *arte digital*, Katja Kwastek (2013) destaca la hibridez de los medios implicada en su práctica. Afirma que el término “es comprendido para referirse no solo a las obras puramente inmateriales expresadas en códigos, *softwares* o datos —tal como el arte de Internet—, sino también a instalaciones y obras performativas que usan los medios digitales” (p. 4). Añade otras dos modalidades relacionadas con el procedimiento sintético. En una, la tecnología digital es un método de producción (por ejemplo, la fotografía). En la otra, es una característica esencial y el lugar de producción, archivo y presentación (como en el *software* generativo o las creaciones interactivas entre usuario y sistemas digitales). En esta hibridez de técnicas y materiales, nos interesa resaltar la importancia de las características ontológicas de los medios. Al respecto, distintos autores mencionan todas o algunas de las siguientes categorías: *materialidad, interactividad, temporalidad, espacialidad, continuidad-simultaneidad y virtualidad* (Beovides, 2011; Couchot e Hillaire, 2003; García y Barreto, 2013; Kozak, 2015; Prada, 2015). Para el TCA, estas categorías no solo repercuten en los resultados estéticos, sino que también tienen una dimensión política. Ello permite comprender y visibilizar cómo la ontología de los medios afecta las culturas establecidas y cuestiona los discursos y políticas estatales, incluidas las informáticas.

Teniendo en cuenta las particularidades del arte digital y su potencial político, fortalecemos nuestra aproximación con algunos conceptos del arte de resistencia. A este se le ha denominado también político, crítico y comprometido. José María Parreño (2006, p. 24) utiliza tres de estos términos y define: “Toda manifestación artística consecuente refleja su época, pero un arte comprometido tiene como objetivo específico los problemas sociales y políticos de aquella”. Chantal Mouffe (2007) define *lo político* o *la dimensión del antagonismo* como el *disenso* frente a las instituciones, los discursos hegemónicos y los valores establecidos. Ambos coinciden en caracterizar el arte resistente por su abordaje crítico de diversos fenómenos y su experimentación utópica. Parreño añade que se trata de un arte que ofrece “soluciones a problemas concretos” (2006, p. 24), mientras que Mouffe destaca la obra “que investiga su propia condición política de producción y distribución” (2007, p. 69). Estas perspectivas permiten comprender la diversidad del discurso crítico: directo, oblicuo, activo y movilizador.

El teórico iraní Pedram Khosronejad (2013) se refiere al *arte digital de resistencia* y a la *estética digital* como un campo táctico. Sostiene que esta es “uno de los principales lenguajes y medios para la resistencia online y el activismo digital” (p. 1303). Vincula la red y la efectividad visual con luchas sociales, políticas, estéticas y culturales: “Uno de los tópicos fundamentales en este campo de investigación es/son la(s) conexión(es) y la(s) relación(es) entre el arte virtual, el ciberespacio y una subsecuente estética digital”. Un antecedente clave de esta propuesta proviene del colectivo estadounidense Critical Art Ensemble [CAE] y sus nociones de *resistencia digital, resistencia electrónica y desobediencia civil electrónica* (CAE, 1994, 2001). Desde principios de la década de 1990, estos términos se vincularon al activismo digital, los *tactical media* y el parasitismo (Prada, 2015). Las acciones situacionistas implican el ataque a empresas capitalistas y entidades gubernamentales. Sus tácticas básicas son la infiltración y el bloqueo, acompañadas de otras como apropiaciones, réplicas y manipulaciones de imágenes corporativas.

Figura 2. Conceptos abarcados por el tecnocimarronaje artístico (TCA) para la expresión crítica



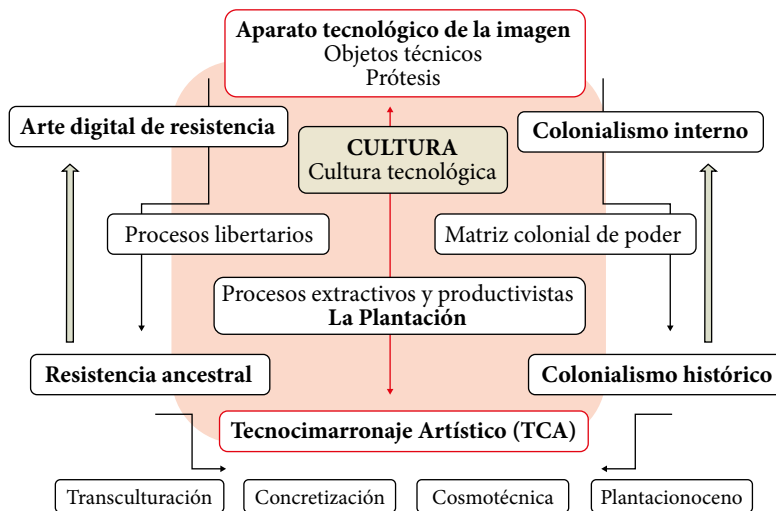
Fuente: elaboración propia.

La base teórica del TCA se fortalece con conceptos ligados a la expresión crítica, tales como los de *discursos oculto y público* (Scott, 2004); *táctica y estrategia* (Certeau, 2000); y *disimulo y simulación* (Eremiev, 2009). Los primeros se refieren a las dinámicas de expresión y reserva del disenso por parte de los sectores dominantes y oprimidos. Los segundos, a los mecanismos de defensa y ataque de los subalternizados (*táctica*) y de los opresores o dueños del espacio (*estrategia*). Los últimos aluden a los encubrimientos de la apariencia: el disimulo para esconder lo que se posee, la simulación para ostentar lo que se carece. Estos conceptos se relacionan con los mecanismos de expresión figurada que el arte contemporáneo y la cultura popular han desarrollado (Bajtín, 2003; Colombres, 2011; Hassan, 1991; Kingman, 2012).

El tecnocimarronaje artístico (TCA): concretando una propuesta teórica

Una vez aclarados algunos conceptos base, es posible observar con mayor claridad el entramado general en el que se inscribe el TCA y definir sus particularidades. Tal como se describe en la Figura 3, el TCA establece un puente temporal y geográfico que vincula a los seres humanos actuales con sus antepasados. Relaciona tres ejes con recorridos históricos: las luchas de liberación (del campo militar al artístico), el colonialismo (del europeo al interno en la actualidad) y las tecnologías de explotación y de resistencia. Este último eje es central en el TCA, ya que articula los aspectos implicados en el esquema y da cuenta de la configuración y enriquecimiento de las culturas.

Figura 3. Propuesta del concepto tecnocimarronaje artístico. Descripción de sus ejes generales



Fuente: elaboración propia.

La primera particularidad a definir se refiere al origen etimológico del concepto. El término *tecnocimarronaje* se compone de los vocablos *tecnología* y *cimarronaje*. Su hibridez guarda coherencia con la de su objeto de estudio, tanto por la mixtura de técnicas y tecnologías en las obras críticas como por la historia ancestral caribeña y americana de lucha por la libertad. En consecuencia, el TCA propone una recontextualización de ambos términos en el ámbito artístico y aprovecha su riqueza semántica. Aunque se hace énfasis en el campo digital, se reconoce que la *tecnología* también abarca las formas tradicionales. Claudia Kozak (2015, p. 228) la define como un “conjunto de habilidades que permiten modificar o adaptar el medio y satisfacer necesidades humanas operando mediante el uso de objetos o artefactos”. Su etimología, derivada de *técnica* y *logos*, remite a “la idea de lo razonado [...] y por extensión, complejo” (p. 228). Su variedad de conjugaciones ontológicas resulta significativa en términos artísticos, culturales y políticos. La vinculamos no solo al arte, sino también a las herramientas técnicas de desplazamiento utilizadas para el control o el escape en los procesos de explotación y resistencia. Dos contextos igualmente inspiradores son: por un lado, el de la producción y explotación durante la esclavitud; por otro, el de las tácticas de evasión y rebelión de los esclavizados fugitivos en el continente.

Por su parte, *cimarronaje* proviene de *cimarrón*, un indigenismo de origen antillano documentado desde el primer tercio del siglo XVI. Los españoles lo difundieron por el continente. Según el investigador José Juan Arrom (1983), *cimarrón* procede de *símaro*, un término arahuaco o locono que significa ‘flecha’. *Símaro* aludiría a una “flecha despedida del arco, escapada del dominio del hombre o [...] fugitiva” (p. 56).

De ahí que *símaro* equivalga a ‘silvestre’, ‘selvático’ o ‘salvaje’ aplicado a las plantas no cultivadas, a ‘huido’, ‘alzado’ o ‘bravo’ aplicado a los animales domésticos que se tornaban montaraces, y también a los hombres, indios primero y negros después, que se alzaban y en desesperada fuga buscaban libertad lejos del dominio del amo. (pp. 56-57)

La hispanización del término influyó en su sonoridad final y en la ortografía. Luego, derivó en *cimarrón* al asociarse con la palabra *cima* (Arrom, 1983).

El cimarronaje es, entonces, una práctica de resistencia que se manifiesta mediante formas de huida o

escape en defensa de la libertad. El subalternizado se aparta del sistema de dominación y habita su libertad en un mundo paralelo al del opresor. Activa una voluntad irreverente y profundamente dinámica, implementa sus propias herramientas y se apropia de las ajenas con flexibilidad. Se adueña de los medios de producción y reproduce, en el nuevo espacio —o en aquel que antes habitaba bajo otro orden—, una cultura y un conjunto de representaciones propias, particularmente propicias al sincretismo. Se alimenta operativamente de todos los saberes y prácticas a su alcance, y utiliza su nuevo poder y capacidad de negociación para restituirse la libertad perdida. Un aliado fundamental de los esclavizados en las distintas latitudes fue el espionaje, gracias a sus recursos de disimulo y ocultamiento de la identidad personal. Para ello empleaban no solo el cuerpo, sino también el lenguaje, el gesto y la imaginación.

El cimarronaje dispone de un conjunto de mecanismos prácticos que justifican su adopción como concepto útil para el análisis del arte. Los historiadores destacan la ingeniosidad de sus tácticas de combate, que abarcan desde la rebelión directa y la huida individual o colectiva, hasta formas subrepticias y disimuladas de disenso. En el campo de batalla, sobresalen las escaramuzas para impedir la llegada de los persecutores, para entraparlos, distraerlos o despistarlos. Richard Price (1981, p. 17) señala que los cimarrones eran “guerreros altamente adaptables y móviles” que “desarrollaron a lo largo del hemisferio habilidades extraordinarias en la guerra de guerrillas”. El éxito de las comunidades cimarronas se explica por la capacidad de sus integrantes para transformar lo agreste del medio y utilizarlo como escondite y herramienta de defensa. Entre sus trampas se incluían caminos sumergidos, sembradíos de estacas puntiagudas y rutas falsas hacia terrenos mortales, movedizos o pantanosos. Emboscaban a los adversarios mediante fuego cruzado; elegían estratégicamente los lugares y tiempos del enfrentamiento; tejían redes de inteligencia con individuos externos (esclavos o europeos); establecían códigos comunicativos usando cuernos a modo de altavoces; y atemorizaban al enemigo simulando armas de fuego cargadas con proyectiles improvisados.

Las colaboraciones entre los esclavizados huidos eran flexibles y se basaban en el intercambio comunitario. Practicaban la autogestión y la inclusión de sujetos, saberes y procedimientos provenientes de diversas culturas. El cuerpo tecnológico que empleaban procedía tanto de

los indígenas americanos como de los africanos esclavizados en las plantaciones, así como de las reservas personales de los colonos. Estas últimas eran fundamentales, pues los cimarrones necesitaban artículos esenciales que no podían producir, como armas, municiones, herramientas, utensilios de cocina, alimentos y ropa (Barnet, 2002; Benítez-Rojo, 1998; Helg, 2018; Price, 1981; Santa María, 2013). Aunque la huida era usualmente individual, los cimarrones solían conformar sus propias comunidades y asentamientos.

Dado su origen, los términos *cimarrón* y *cimarronaje* están claramente vinculados a la lengua arahuaca de los pueblos caribeños en el marco del sistema colonial de explotación y esclavitud impuesto desde el siglo XVI. Sin embargo, su uso ha sido objeto de debate entre los teóricos. Algunos consideran que el cimarronaje participa en la mezcla de culturas y etnias y respaldan su extensión a todo el continente (Béhicq, 2006; Benítez-Rojo, 1998; Bernabé *et al.*, 2017; Guanche, 1983, citado en Yacou, 1993-1994; James, 2017). Lo entienden como una práctica social de resistencia en la lucha de clases frente a los poderes hegemónicos, vinculada al fortalecimiento de identidades y sentimientos de pertenencia al territorio. Alain Yacou (1993-1994) subraya que el cimarronaje fue uno de los vectores de la criollidad, la africanía y la americanidad. Otros estudios lo asocian principalmente con los esclavizados africanos y sus descendientes, y lo refuerzan desde la nostalgia por África, la historia esclava y las luchas de la población negra en las Antillas (Depestre, 1995). En esa línea, también se encuentra el paralelo con el desvío de los esclavizados propuesto por Édouard Glissant (2017).

Desde una perspectiva etnográfica y africanista, René Depestre (1996) define el *cimarronaje ideológico* y el *cimarronaje cultural* como “las luchas de liberación que nuestros pueblos respectivos no han dejado de emprender a fin de unificar democráticamente, para su provecho exclusivo, los componentes históricos de su identidad” (p. 341). En otra obra (1995), sostiene: “Este cimarronaje cultural es una forma original de rebelión que se ha manifestado en los campos de la religión, del folklore, del arte y, singularmente, en el de las letras antillanas” (p. 233). En consonancia con el autor, algunas estudiosas han actualizado el concepto en el análisis de expresiones artísticas y literarias (Casamayor, 2021; Muñiz, 2007; Weltman-Cisneros, 2013).

No obstante, el cimarronaje ha evolucionado con el tiempo. Dimitri Béhicq (2006, p. 205) afirma que las

condiciones de la plantación propiciaban “muy diversas estrategias de evasión u ocultación”. A partir de 1804, esta práctica adquirió una nueva configuración política y se distanció de la historia de los insurrectos que reclamaban los privilegios de los blancos para los mulatos. Ante esas nuevas condiciones, “de fenómeno histórico, el cimarronaje se habría trasmutado, por ende, en una habilidad social: ser diestro en la huida” (p. 209). Sobre sus tácticas, aclara el autor:

El cimarrón no es solamente el personaje que se jacta de liquidar la opresión y la servidumbre; es también un personaje hábil que puede hallar su salvación en lo que los demás actores involucrados en sus relaciones sociales juzgarán como doble juego, astucia, engaño, esquivia, etc. (p. 235)

En la crítica de las artes visuales, destaca la propuesta de la cubana Ivonne Muñiz (2007) sobre la actualidad del cimarronaje. Su enfoque desliga el término de ciertas asociaciones habituales con la ascendencia africana, la historia del hombre negro en América, el apalencado y la plantación. Lo extiende a expresiones caribeñas y latinoamericanas anticolonialistas y contrarias a toda forma de dominio y control. Considera que las actitudes semejantes al cimarronaje “se manifiestan hoy en nuestras sociedades, con heterogéneos perfiles y diversos rostros, pero marcadas por una misma condición esencial: la resistencia” (p. 113). Muñiz concibe el cimarronaje como “un componente común de identidad cultural en el arte contemporáneo” (p. 114). Para su análisis, propone cuatro categorías: conciencia de resistencia, mecanismos de supervivencia desde lo precario, sentido de identidad multicultural y multirracial, y desmitificación de los estereotipos instaurados por el imaginario colonial.

La propuesta del *tecnocimarronaje artístico* (TCA)

Según nuestra propuesta, el *tecnocimarronaje artístico* es un fenómeno en el que el arte emplea el medio digital de manera predominante o en combinación con otras técnicas que facilitan el disenso. Expresa visiones críticas sobre la realidad nacional o internacional a partir de los temas tratados, los recursos visuales y retóricos utilizados, y las soluciones técnicas implementadas. Estas últimas resultan esenciales por la relevancia cultural y política que atribuimos a los aspectos técnicos y tecnológicos. Por ello, subrayamos la centralidad de las políticas de

informatización, tanto estatales como privadas, como gestoras de cultura y promotoras indirectas de las resistencias.

En el TCA, el disenso puede manifestarse de manera frontal; sin embargo, con frecuencia adopta formas oblicuas. Por esta razón, y por los efectos de su entorno cultural, el artista recurre a recursos de disimulo y simulación, así como a un manejo hábil de los discursos público y oculto. En coherencia con ello, las tácticas pueden sacudir el sistema, aunque no necesariamente lo derrocan. En el ejercicio de su actividad, los artistas crean un espacio propio de libertad, ya sea por separado o en paralelo al del dominador. Se apropian y combinan prácticas y recursos materiales provenientes de distintos orígenes culturales y regionales. Finalmente, realizan desplazamientos geográficos y formas de cooperación comunitaria, conscientes de que estos pueden vincularse a los sentimientos de arraigo —más o menos flexibles— que existen en cada cultura respecto a los territorios.

El TCA opera a través de cinco categorías principales y un conjunto de subcategorías que permiten develar el trasfondo simbólico y político de las prácticas artísticas (Tabla 1). Este sistema funciona como instrumento de análisis del arte digital de resistencia en América Latina.

Tabla 1. Sistema categorial del *tecnocimarronaje artístico* (TCA)

Categorías	Subcategorías y variables	Descripción
1. Soluciones tecnológicas	1. Sofisticación tecnológica (aspiración-acceso) 2. Recursos tecnológicos (uso)	La categoría describe las tecnologías seleccionadas y utilizadas por los artistas en la elaboración y exposición de sus obras. La subcategoría 1 se refiere a las aspiraciones y niveles de acceso de los artistas a los recursos digitales. Estos recursos pueden clasificarse como <i>high-tech</i> o <i>low-tech</i> (según criterios industriales), o como tecnología local, si han sido manufacturados siguiendo procedimientos y materiales tradicionales de la región. Incluyen recursos materiales, de programación y de conectividad. La subcategoría 2 aborda los <i>recursos tecnológicos</i> empleados por los artistas.
2. Soluciones temáticas, visuales, estructurales	1. Asuntos abordados 2. Soluciones visuales y estructurales 3. Características propias del medio Variables: materialidad, interactividad, temporalidad, espacialidad, continuidad y virtualidad.	La categoría 2 analiza las soluciones temáticas, visuales y estructurales de las prácticas. La subcategoría 3 se desprende de la ontología de las técnicas y soportes utilizados, así como de sus efectos sobre las variables señaladas.
3. Procesos de la práctica artística	1. Imbricación de las manifestaciones 2. Acceso a los recursos digitales 3. Participantes 4. Desplazamiento espacial	La categoría 3 trata los procesos de la práctica artística. Sus subcategorías abordan: la imbricación de lo digital con otras manifestaciones y técnicas; las tácticas de acceso y uso de los recursos digitales (con énfasis en la conectividad); la participación individual o colectiva; y la movilidad o permanencia geográfica dentro y fuera del país. En conjunto, se centra en las dinámicas intelectuales y físicas de la práctica.

Categorías	Subcategorías y variables	Descripción
4. Expresión del contenido crítico	1. Figuras tácticas Variables: a) Abordaje de asuntos b) Identificación del artista	La categoría 4 comprende dos aspectos retóricos que posibilitan el disimulo y la simulación: las expresiones figuradas —visuales y lingüísticas— y el enmascaramiento del artista en cuanto a su identidad, su ubicación y su función. De ahí que sean recurrentes mecanismos como la ironía, la parodia, la paradoja, el pastiche, la burla, diversas formas de humor, el cambio de roles y el carnaval.
5. Diálogo con las comunidades y las instituciones	1. Manejo de la autocensura 2. Reacciones ante la censura expresa Variables: a) El reconocimiento del contenido crítico b) La sublevación c) La evasión y la huida	La categoría 5 examina las tácticas empleadas por los artistas en su diálogo con las comunidades y las instituciones. Indaga en las formas de censura y autocensura ante presiones provenientes tanto de las comunidades como de las políticas institucionales. Se enfoca en las reacciones del artista para impulsar la producción de las obras y su circulación en el circuito artístico. Sus subcategorías abordan las estrategias utilizadas por los artistas. En la 1, los discursos público y oculto pueden presentar contrastes significativos. La 2 puede derivar en el reconocimiento del contenido crítico, la sublevación o la contradicción pública de los criterios institucionales o de aquellos establecidos por las prácticas cotidianas. También puede manifestarse en el aislamiento voluntario o la decisión de integrarse a circuitos distintos del previsto.

Fuente: elaboración propia.

Como señalamos en el encabezamiento de la Figura 3, reconocemos algunas vinculaciones del TCA con conceptos internacionales de creciente aplicación. En un principio, entendimos que estaba atravesado por las nociones de *transculturación* (Ortiz, 1983) y *concretización* (Simondon, 2007). Este hecho se fundamenta en transformaciones sociales, culturales y técnicas dentro de devenires históricos y sistémicos que indagan en los resultados actuales de la tecnología, la estética y el comportamiento de la resistencia política. Posteriormente, advertimos que el TCA dialoga con conceptos como *cosmotécnica* (Hui, 2020) y *plantacionoceno* (Haraway y Tsing, 2019). Con el primero, por cuanto prevé formas particulares de creación a partir de las historias regionales. Con el segundo, porque reconoce el arraigo de los procesos colonialistas y productivistas en la plantación. En efecto, nos adscribimos a la teoría de Antonio Benítez-Rojo (1988) sobre la *Plantación* —con mayúscula—, entendida como un sistema productivo con efectos culturales trascendentes que conforman la “cultura pan-caribeña” y, añadimos también, panamericana

Algunos resultados generales del TCA en América Latina

Si bien el presente artículo se centra en la presentación del concepto del TCA, adelantamos algunos resultados generales obtenidos hasta el momento en el proceso de investigación. Originalmente, tomamos como guía para la selección de artistas los catálogos de la Bienal de Artes Mediales de Santiago, del Festival de la Imagen de Manizales y de la Bienal de La Habana. Esta pesquisa se fue enriqueciendo con la información proporcionada por especialistas y artistas

sobre obras y creadores no contemplados en los catálogos. Hasta la fecha, realizamos numerosas entrevistas a investigadores y artistas: 26 de Chile, 19 de Colombia y 28 de Cuba. De allí derivamos la recurrencia de ciertas temáticas; los temores y riesgos frente a las censuras; las técnicas y tecnologías utilizadas en las prácticas; y las tácticas deliberadas de disimulo, empleadas tanto para la expresión crítica como para la promoción artística y el acceso a recursos digitales.

Entre las temáticas o problemáticas detectadas se encuentran: los efectos de la tecnología sobre el ecosistema y el arte; problemáticas sociales como la discriminación, la violencia, la pobreza y la migración; los cuidados medioambientales; el reconocimiento de las culturas ancestrales y populares; la violencia de Estado; las formas de convivencia social y comunitaria; las experiencias individuales e íntimas; el papel del arte en la sociedad, sus funciones y procedimientos; los intereses geopolíticos globales y el lugar de América Latina en ese contexto; las memorias individual y familiar, social y colectiva, oficial y no oficial; las biopoéticas en el vínculo entre arte, ciencia y tecnología; el discurso único y las políticas totalitarias; las dificultades de acceso a los recursos digitales y la resistencia popular ante dichas limitaciones.

Los artistas enfrentan la censura y la autocensura derivadas de las instituciones y las relaciones sociales, mediante gestiones muy particulares del disimulo, la simulación y el manejo de los discursos público y oculto. Los resultados muestran que emplean tácticas de evasión y resistencia en dos esferas: la vida personal y la práctica artística. Las consideramos a ambas experiencias integradas del artista, dado que a menudo confluyen. Esas tácticas se dirigen, en primer lugar, a enfrentar la violencia de Estado, ya sea como manifestantes sociales o como artistas, mediante su presencia en el espacio físico o a través de las obras. En segundo lugar, se orientan al acceso y uso de las tecnologías. En tercer lugar, se manifiestan en la comunicación, donde, si bien puede haber reafirmaciones, predomina el ocultamiento de opiniones, intenciones y de la propia ubicación física.

Esta última forma de reserva responde a diversos motivos: la discriminación por género o por rasgos fenotípicos; la censura de contenidos sexuales; la presencia de descendientes de colonos en las comunidades; la protección de informantes durante estallidos sociales; los riesgos para activistas medioambientales; la desatención institucional

frente a sucesos recientes; y el encubrimiento de formas de violencia civil, militar o estatal. En el ámbito internacional, algunos artistas expresan dudas respecto a la verdadera razón por la cual sus discursos no son bien recibidos en ciertos concursos. Han enfrentado rechazo cuando abordan temas como la apropiación de bienes culturales por parte de exmetrópolis (como España), los conflictos bélicos recientes (Rusia-Ucrania, Israel-Palestina), la devastación de la Amazonía o cuando sus obras, complejas en forma, exigen una recepción igualmente sofisticada.

También encontramos una táctica discursiva específica: en las postulaciones a concursos, algunos artistas declaran domicilios falsos como estrategia para superar desigualdades geográficas y la corrupción en el otorgamiento de fondos, asumiendo el riesgo de ser descubiertos por sus pares.

Mientras que las técnicas artísticas más frecuentes son la instalación, las intervenciones en espacios públicos, la escultura digital, el video, la fotografía y otras vinculadas, como la imagen escaneada y la fotogrametría, también se destacan el *software art*, la imagen generativa y las realidades virtual y aumentada. Con esas manifestaciones se van imponiendo programas y efectos de la inteligencia artificial sobre los cuales los artistas tratan de mantenerse actualizados, a pesar de las dificultades de acceso que suelen enfrentar. Es de notar que, a menudo, varios temas y técnicas se conjugan en una misma obra.

En cuanto a la sofisticación tecnológica, reconocemos las nomenclaturas *high-tech* y *low-tech*, extendidas en la bibliografía consultada. Estas toman como eje la actualidad de los recursos tecnológicos y los criterios de complejidad y exclusividad impuestos por las empresas. No obstante, resaltamos también las soluciones tecnológicas manufacturadas o artesanales que responden a criterios locales y no a los de las empresas e industrias globales. A tono con la tendencia *low tech*, notamos la recurrencia de los artistas a preferir los recursos de acceso abierto (los *open source*). Los alientan la gratuidad y una posición política consciente en favor de la equidad en el derecho al conocimiento.

Aunque varios de los entrevistados reconocen que, en ocasiones, deben ceder y comprar programas y actualizaciones, y conceder ante las ofertas —a menudo muy costosas en términos de *hardware*—, paralelamente, la mayoría de ellos recurre a acciones que rozan lo ilegal. Usan programas pirateados, cuando no son de libre acceso.

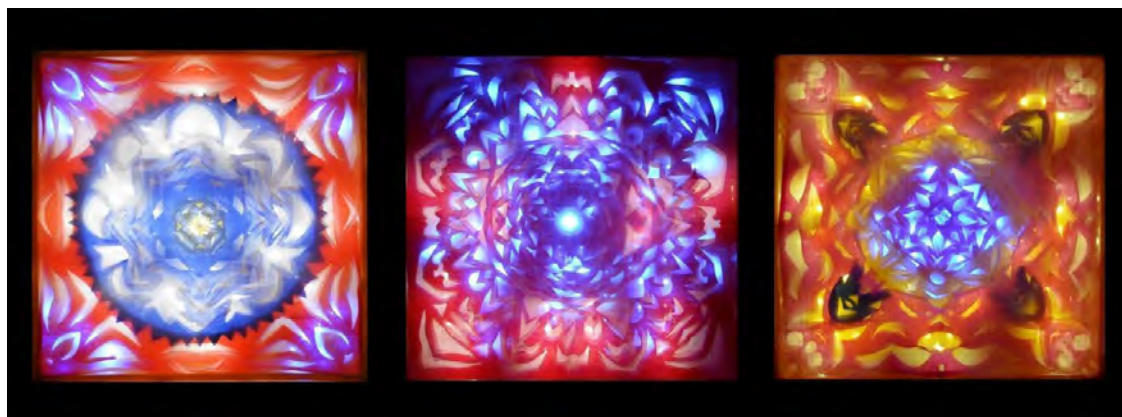
De hecho, se consideran no tanto *hackers* como *crackers*, porque se aprovechan de las debilidades de los programas para su propio provecho. Otras tácticas encontradas se refieren al uso de programas compartidos por otras personas que los tienen legalmente, la conexión solapada a las fuentes de internet estatales y la evasión de la censura aduanal mediante la entrada al país de tecnología en piezas para su posterior ensamble. Esos mecanismos cambian según los niveles de acceso a los recursos en cada país. En Cuba, este aspecto es crítico, pero notamos que, en Chile y Colombia, los artistas aducen que, en las zonas rurales, la conexión a internet es de bajo alcance y que hay diferencias en la velocidad de conexión entre las capitales y otras regiones.

El sistema de TCA ha sido aplicado en el estudio que le dio origen para analizar las obras de seis artistas cubanos (Ravelo, 27 al 29 de octubre de 2021, 2022). Al ampliar la investigación a otros países, notamos que numerosos artistas, obras y procedimientos responden a sus intenciones y enriquecen los resultados. A continuación, brindamos algunos ejemplos preliminares que ilustran parte de las temáticas detectadas en la investigación y que, coincidentemente, han sido encabezados por mujeres.

La artista chilena Yto Aranda (1966) representa un caso cimero por su valor artístico y ético. Su obra *De naturaleza elemental* (2015) rinde homenaje a la visualidad de los bordados de la cultura shipibo-conibo (Figura 4). Asimismo, reconoce el valor de su saber ancestral, sus creaciones espirituales y físicas, y su concepto de comunidad. Todos estos distan de la herencia europea y de la impronta actual del neoliberalismo. La instalación está conformada por un conjunto de cajas de luces que evocan los diseños abstractos mediante los papeles calados, y generan efectos de luces y sombras que remiten a la espiritualidad. La visualidad se interseca con los cantos tradicionales o ícaros de los shipibo-conibo gracias a la conexión de sensores, amplificadores y *Arduino*.

Por su parte, su obra *((KO)) E>-<((aQua_esfera))>-<3* (2016) ilustra la defensa ferviente, por parte de la artista, del ecosistema y los bosques esclerófilos (Figuras 5, 6 y 7). A esto se suma el interés en el preciado recurso del agua, amenazado en Chile por el extractivismo y la propiedad privada. Al mismo tiempo, la obra conjuga el interés por la herencia ancestral de la cultura mapuche. De hecho, usa el término *Ko* para referirse al agua en mapudungun. La segunda parte del título alude a la hidrósfera, es decir, al sistema del agua que abarca la que está sobre y bajo la tierra, desde las nubes hasta los fluidos subterráneos, los ríos y los mares. A tono con sus referentes, el mural conjuga la programación de sonidos que semejan el goteo —sugiriendo la lluvia y el río— con técnicas pictóricas, electrónicas y digitales. Su estructura, conformada por dos secciones con ocho hexágonos, remite a la comunidad y la naturaleza. Como homenaje a la ciudad, el mural fue instalado en la estación de metro Quinta Normal, en Santiago de Chile.

Figura 4. *De naturaleza elemental* (2015). Instalación



Fuente: fotografía de Yto Aranda.

Figura 5. *((KO)) E>-<((aQua_esfera))>-<3 (2016). Instalación*



Fuente: fotografía de Rodolfo Pereira.

Figura 6 y 7. *((KO)) E>-<((aQua_esfera))>-<3 (vista general y detalle, 2016). Instalación*



Fuente: fotografías de Yto Aranda.

Un ejemplo ligado al acceso a la conectividad a internet es *facts* (2013-2016), de los cubanos Naivy Pérez (1986), Rewell Altunaga (1977-2024) y Yaudel Estenoz (1988) (Figuras 8 a 10). Su título refiere al perfil creado por los autores para publicar las opiniones de personas de diferentes provincias que nunca habían accedido a internet ni tenían un lugar en Facebook. La obra nace como una campaña publicitaria de alfabetización informática que se valió de la creación de *nodos sociales* en el país. Para su realización, los artistas acopian en planillas los comentarios aportados por los individuos y luego los publican en la red social. Estos suelen incluir aspiraciones, ilusiones y saludos. Un deseo recurrente es utilizar Facebook para conocer personas dentro y fuera de Cuba.

De tal manera, los artistas brindan un espacio de expresión y de presencia virtual a quienes están limitados por las dificultades de conectividad impuestas, mayormente, por las políticas de informatización del Estado cubano. Mediante un simulacro, trasladan a los individuos y sus opiniones hacia numerosos usuarios de distintas latitudes en tiempo real. Asimismo, traducen al lenguaje electrónico de internet la materialidad y la interacción comunes en la sociedad cubana, donde ha imperado el intercambio físico. En el proceso, la interacción de procedimientos de redes entre los espacios físico (territorio nacional) y virtual (cibespacio) implica

evadir las vigilancias y aplicar el disimulo y la simulación. De hecho, no faltan las amenazas realizadas por Facebook al notar las irregularidades producidas por la obra. A pesar de las complejidades de su realización, *facts* tiene su lugar en Facebook y es un sitio abierto al público.

Figura 8. *facts* (2013-2016). Perfil en Facebook



Fuente: fotografías de Naivy Pérez (general) y Rodolfo Peraza (portada del perfil).

Figura 9 y 10. *facts* (detalles, 2013-2016). Publicación en Facebook



Fuente: fotografías de Naivy Pérez.

De Colombia, sobresale Laura Colmenares (1978) con su serie *Trilogía de ríos* (2020-2023). La instalación consta de tres capítulos que abordan los daños que han afectado a la cuenca amazónica. El extractivismo, la explotación y el descuido se han traducido en la devastación del

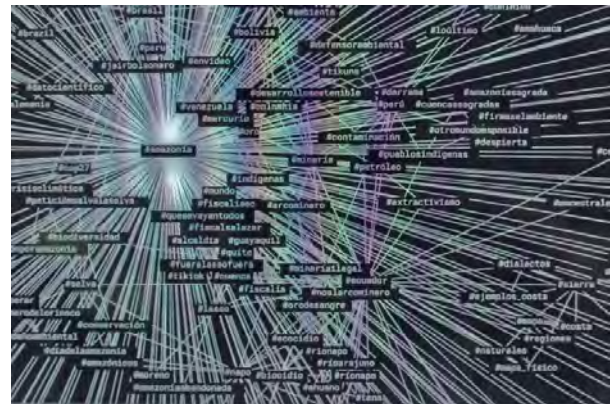
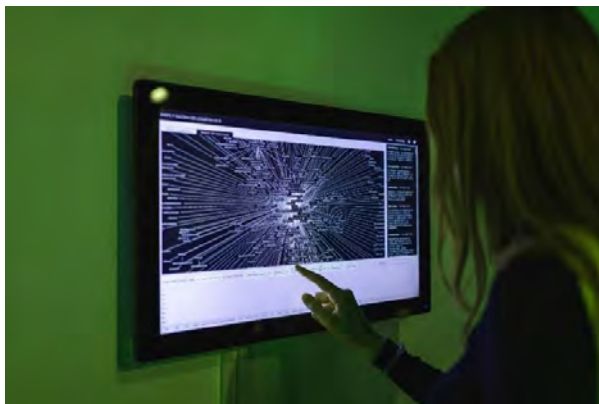
ecosistema, provocada por los incendios y la deforestación. Esas inquietudes se intersecan con las sociolingüísticas, vinculadas a la definición de territorio, y con las expresivas, que congenian técnicas digitales y tradicionales.

Capítulo n.º 1 - Ríos // Aplicación en línea de geolingüística de la Amazonía (2022), por ejemplo, muestra cómo en las redes sociales confluyen inquietudes compartidas sobre los fenómenos ambientales que afectan al planeta (Figuras 11 y 12). En particular, aborda la destrucción de la selva amazónica a partir de los incendios de 2018. En el proceso, la artista y su equipo inauguran la aplicación *Ríos // Amazonía Geolingüística* para acopiar, archivar y mapear los *hashtags* usados en Twitter sobre el desastre medioambiental. #incendios, #AmazonFires o #SalvenLaAmazonía son ejemplos recurrentes que evidencian la participación de los usuarios en la red, quienes claman por la protección

de ese pulmón del mundo. Los *hashtags* conforman una gran red 3D inspirada en el diagrama de Voronoi. Según su popularidad, cambian la altura y el tamaño de las celdas. La instalación permite que los visitantes interactúen con la pantalla, toquen los *hashtags* y consulten sus ocurrencias.

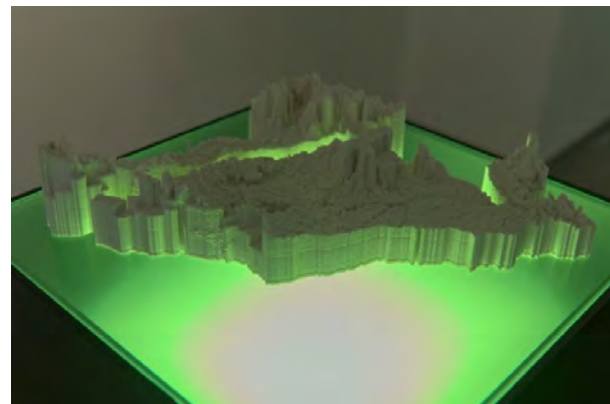
Luego de que Twitter transitara a X (en 2023), la artista se ha visto limitada para acceder libremente a los datos que constituían su obra, aunque gran parte de los resultados sigue siendo visible en su sitio web. Cada sección de la serie profundiza en la investigación medioambiental y adiona nuevas técnicas y tecnologías. *Capítulo n.º 2 - Cartografías híbridas* (2020-2023) incorpora proyecciones y esculturas 3D realizadas con porcelana (Figuras 13 y 14). Mientras, *Capítulo n.º 3 - R€Y€R\$€* (2023) sustantiva una obra de realidad virtual, cinematográfica e interactiva de 30 minutos de duración (Figuras 15 y 16).

Figura 11 y 12. *Capítulo n.º 1 - Ríos // Aplicación en línea de geolingüística de la Amazonía* (detalles, 2022). Instalación



Fuente: fotografías de Claudia Colmenares.

Figura 13 y 14. *Capítulo n.º 2 - Cartografías híbridas* (vista general y detalle, 2020-2023). Instalación



Fuente: fotografías de Claudia Colmenares.

Figura 15 y 16. *Capítulo n.º 3 - R€Y€R\$€ (detalle, 2023). Realidad virtual, cinematografía, 30'*

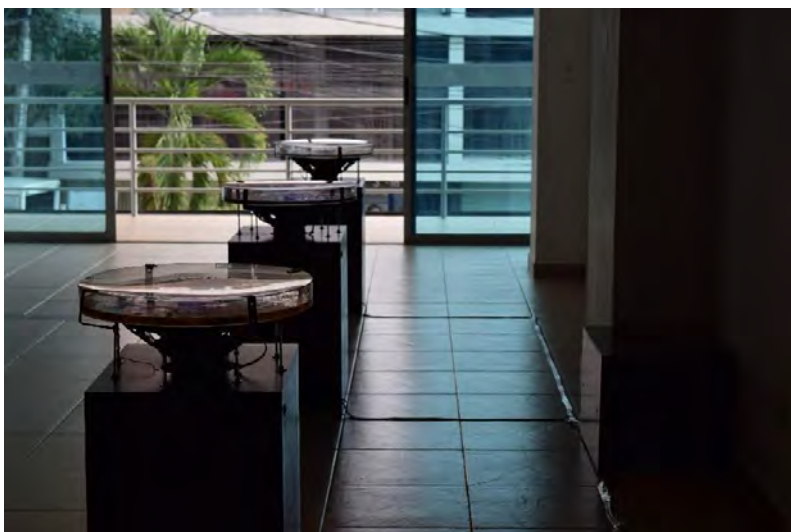


Fuente: fotografías de Claudia Colmenares.

Los colombianos Lorena Chajín (1992) y Jonathan Salazar (1998), por su parte, realizaron *Paisaje biométrico* en 2023, una instalación sonoro-visual vinculada al bioarte (Figuras 17, 18 y 19). En el proceso de realización, los artistas tomaron como fuentes tres flujos hídricos de Bucaramanga: la represa Tona, el río Suratá y la quebrada La Rosita. Compilaron los sonidos producidos por las corrientes de agua y las colonias de bacterias que habitan cada cauce. Algunos instrumentos de laboratorio, así como un hidrófono de fabricación artesanal que permite grabar sonidos bajo el agua, formaron parte del equipamiento utilizado en sus procesos investigativos.

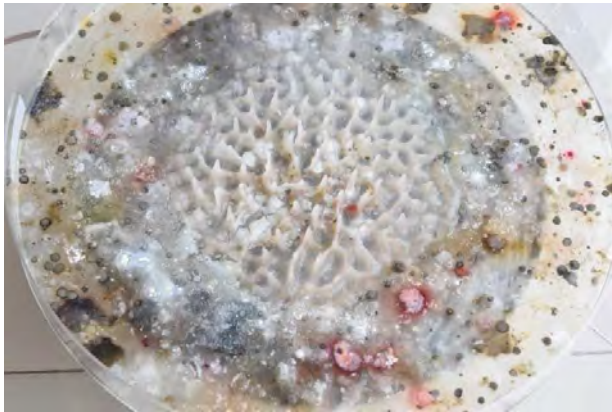
El proyecto expositivo presenta tres conjuntos que conjugan dos tipos de muestras y, con ello, distintas materialidades: la sonora y la orgánica. Reproduce a pequeña escala los ecosistemas estudiados, al crear un nuevo ambiente en el espacio artístico donde conviven las muestras extraídas de cada cauce. Para ello, articula objetos propios del aparataje artístico (por ejemplo, reproductores de sonido) y de los laboratorios de investigación biológica (por ejemplo, placas de Petri). Esa confluencia interdisciplinar sirve a la exploración de la cimática, una disciplina física que estudia la forma visible del sonido. Al mismo tiempo, expone cómo la actividad humana afecta la pureza de las aguas en Bucaramanga y los riesgos medioambientales que enfrenta la ciudad.

Figura 17. *Paisaje biométrico (vista general, 2023). Instalación*



Fuente: fotografías de Lorena Chajín.

Figura 18 y 19. Paisaje biométrico (detalles, 2023). Instalación



Fuente: fotografías de Lorena Chajín.

Conclusiones

La propuesta del *tecnocimarronaje artístico* (TCA) presenta una teoría que enfatiza el uso de las tecnologías —en particular, la digital— en las prácticas artísticas de América Latina. Su posición crítica y descolonial la alinea con el arte digital de resistencia. Incluye un cuerpo categorial que sirve como instrumento para describir, analizar y valorar el arte estudiado. Se inspira en la actitud del cimarrón y en el fenómeno del cimarronaje como actitud de liberación frente a la persistencia de la matriz colonial de poder y sus expresiones en las sociedades actuales mediante distintas formas de control y dominio.

Por tanto, el TCA trae al presente la herencia ancestral de liberación que se extendió en el continente americano durante la época de la colonialidad europea, y la resitúa en el campo del arte crítico. Al mismo tiempo, enfatiza el papel preponderante de las tecnologías en la conformación de las culturas de la resistencia descolonial, al desplazarse del arte a la historia militar de la región.

Las categorías del TCA se orientan a distintas fases de la práctica artística. Abarcan la aspiración, concepción y uso tecnológicos; las soluciones técnicas y temáticas; los procesos de acceso a los recursos y de realización artística, que comprenden tanto operaciones intelectuales como movimientos físicos y relaciones interpersonales; las tácticas de expresión crítica del arte, así como el diálogo con las comunidades y las instituciones para la promoción y circulación de las obras.

Con esas categorías, se enfatizan aspectos temáticos, procesuales y técnicos adecuados a la realización artística.

Sin embargo, sobresalen también otras indagaciones relacionadas con los temores y presiones que enfrentan los creadores en sus sociedades y en el ámbito virtual, las cuales evidencian formas de dominio y control que atentan contra las libertades de expresión y pensamiento. De ahí que se develen las tácticas del discurso público y del discurso oculto, así como las de simulación y disimulo implementadas por los artistas para enfrentar las diversas formas de censura y autocensura.

Referencias

- Abrigo, S. (2015). *Low tech is the new povera. Tecnología, desuso y repetición* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21247>
- Aisa, A. y Aisa, J. (2014). Los nuevos medios digitales. Un nuevo ecosistema para la transformación social. En G. Celorio y A. López de Munain (comps.), *Cambiar la educación para cambiar el mundo... ¡Por una acción educativa emancipadora!* (pp. 85-90). Hegoa.
- Alimardani, M. (28 de diciembre de 2014). El arte de Morehshin Allahyari sobre la censura iraní pronto estará fuera de este mundo (trad. E. Lespinasse). *Global Voices*. <https://es.globalvoices.org/2014/12/28/el-arte-de-morehshin-allahyari-sobre-la-censura-irani-pronto-estara-fuera-de-este-mundo/>
- Allahyari, M. y Way, J. (2013). Digital / New Media Art and Contemporary Iran: Questions of Gender. *Media-N. Journal of the New Media Caucus*, 9(1), 16-25. <http://median.newmediacaucus.org/tracing-newmediafeminisms/>

- digitalnew-media-art-and-contemporary-iran-questions-of-gender/
- Alonso, R. (2015). *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Luna Editores.
- Alonso, S. y Martin, J. (2021). Contre-visualités. Tactiques artistiques contemporaines à l'ère des nouveaux médias. En A. Gunthert, T. Kirchner y M. Ozdoba (coords.), *Nouveaux médias: mythes et expérimentations dans les arts* (pp. 295-312). Centre Allemand d'Histoire de l'Art.
- Alvarado, S. (2017). Resignificaciones y resistencias en tiempos del net art. *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, (129), 139-157. http://www.revistalatinacs.org/17SLCS/2017_libro/005_Alvarado.pdf
- Alvarado, S. (2020). Arte digital y narrativas multimedia: reinterpretando relatos de violencia basada en género en Colombia. *Escribanía*, 18(2), 11-25. <https://doi.org/10.30554/escribania.v18i2.4015>
- Arévalo, P. y Escudero, J. (2018). *Análisis del uso de la low tech en el arte contemporáneo: características y condiciones para la planificación de un MediaLab de bajas tecnologías en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador* (tesis de grado). Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/17231>
- Arrom, J. (1983). Cimarrón: apuntes sobre sus primeras documentaciones y su probable origen. *Revista Española de Antropología Americana*, (13), 47-57. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA8383110047A/25067>
- Baigorry, L. (2003). No más arte, solo vida. 2.0. Del artivismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red. *telos*, (56). <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero056/no-mas-arte-solo-vida-2-0/>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Barnet, M. (2002). *Cimarrón: historia de un esclavo*. Siruela.
- Béchéacq, D. (2006). Les parcours du marronnage dans l'histoire haïtienne. Entre instrumentalisation politique et réinterprétation sociale. *Ethnologies*, 28(1), 203-240. <https://doi.org/10.7202/014155ar>
- Benítez-Rojo, A. (1988). De la plantación a la Plantación: diferencias y semejanzas en el Caribe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (451-452), 217-239. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-plantacion-a-la-plantacion-diferencias-y-semejanzas-en-el-caribe/>
- Benítez-Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Casiopea.
- Beovides, K. (2011). *Prácticas artísticas de Internet* (tesis de maestría). Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P. y Confiant, R. (2017). Elogio de la creolidad (fragmento). En F. Valdés-García (coord.), *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo* (pp. 323-357). Clacso.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Borges, F. (2019). Ancestrofuturismo: Cosmogonía Libre-Rituais "Faça Você Mesmo" (DVI). En C. Nóbrega, F. Borges y M. Fragoso (coords.), *Hiperorgânicos: conexões ancestrófuturistas* (pp. 23-41). Rio Books.
- Calderón, N. (2018). El aparato fotográfico: ¿instrumento, máquina o aparato? *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 6(12), 143-167. <https://www.scielo.cl/pdf/rhv/n12/0719-4242-rhv-12-143.pdf>
- Casacuberta, D. (2004). Las relaciones entre política y arte en red: descubra las 9 diferencias. *Artnodes*, (3), 1-11. <https://doi.org/10.7238/a.v0i3.690>
- Casamayor, O. (2021). Nancy Morejón, Nicolás Guillén y el cimarronaje aún necesario en Cuba contemporánea. *Small Axe*, 25(2), 109-124. <https://doi.org/10.1215/07990537-9384300>
- Cepal. (2016). *Estado de la banda ancha en América Latina y el Caribe 2016* (LC/W.710/Rev.1). Naciones Unidas. http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40528/6/S1601049_es.pdf
- Certeau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Colombres, A. (2011). *Teoría transcultural de las artes visuales*. Ediciones ICAIC.
- Colorado, A. (2013). *Del arte rupestre al digital. Nueva introducción a la historia de la pintura*. Síntesis.
- Couchot, E. e Hillaire, N. (2003). *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Flammarion.
- Critical Art Ensemble (CAE). (1994). *Desobediencia Civil Electrónica*. <https://sindominio.net/fiambreira/cae.htm>
- Critical Art Ensemble (CAE). (2001). *Digital Resistance: Explorations in Tactical Media*. <http://www.critical-art.net/books/digital/>
- Depestre, R. (1995). Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas. En L. Zea (comp.), *Fuentes de la cultura latinoamericana* (v. 1) (pp. 229-241). Fondo de Cultura Económica.
- Depestre, R. (1996). Saludo y despedida a la negritud. En M. Moreno-Fraginals (comp.), *África en América Latina* (pp. 337-361). Siglo XXI.

- Downey, A. (Comp.). (2019). *La primavera árabe y el invierno del desencanto. Prácticas artísticas y medios digitales en el Norte de África y Oriente Medio*. Ripio.
- Encina, F. y Castedo, L. (1974). *Resumen de la historia de Chile* (t. 1). Zig-Zag.
- Eremiev, B. (2009). El par simulación disimulación y el arte de saber vivir. *alpha*, (28), 169-180. <https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1893/2834>
- Figueroa, C. (2012). *El arte de los nuevos medios en sociedades desconectadas. El caso de Cuba desde la marginalidad tecnológica* (tesis de maestría). Universitat Ramon Llull, Barcelona, España.
- García, M. y Barreto, M. (2013). El video arte: apuntes para una historia y definición del género. *Circuito Líquido*. <http://www.circuitoliquido.com/wp-content/uploads/2013/10/02-el-videoarte-apuntes-para-una-historia-y-definici%C3%B3n-del-genero.pdf>
- Gil, O. (2016). Simulación de la protesta sociopolítica. *AusArt*, 4(1), 175-185. <https://doi.org/10.1387/ausart.16698>
- Glissant, É. (2017). El retorno y el desvío. En F. Valdés-García (coord.), *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo* (pp. 277-286). Clacso.
- Gontijo, J. (2021). Gambiarra antropofágica. En J. Adler (comp.), *Desmantelando la máquina: transgresiones desde el arte y la tecnología en Latinoamérica* (pp. 60-75). Neural.
- González, P. (2010). Nuevas posiciones críticas de la creación artística digital frente a la realidad tecnológica, social y cultural iberoamericana. *Razón y Palabra*, (73), 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3266342>
- Haraway, D. y Tsing, A. (18 de junio de 2019). Reflections on a Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing / Entrevistadas por Gregg Mitman. *Edge Effects*. <https://edgeeffects.net/haraway-tsing-plantationocene/>
- Hassan, I. (1991). El pluralismo en una perspectiva postmoderna. *Criterios*, (29), 267-288.
- Helg, A. (2018). *¡Nunca más esclavos! Una historia comparada de los esclavos que se liberaron en las Américas*. Fondo de Cultura Económica.
- Hui, Y. (2020). Sobre cosmotécnica: una nueva relación entre tecnología y naturaleza en el Antropoceno. *Cosmotheoros*, 1(1), 113-136. https://www.academia.edu/45586391/SOBRE_COSMOT%C3%89CNICA_una_nueva_relati%C3%B3n_entre_tecnología_y_naturaleza_en_el_anthropoceno?utm_
- International Telecommunication Union (ITU). (2017). *Yearbook of Statistics: Telecommunication/ict Indicators 2007-2016*. ITU. <https://www.itu.int/pub/D-IND-YB-2017>
- James, C. (2017). De Toussaint L'Ouverture a Fidel Castro. En F. Valdés-García (coord.), *Antología del pensamiento crítico caribeño contemporáneo* (pp. 35-58). Clacso.
- Khosronejad, P. (2013). Digital Ethnography, Resistance Art, and Communication Media in Iran. *International Journal of Communication*, (7), 1298-1315. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2305/928>
- Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Flacso Ecuador.
- Kozak, C. (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Krämer, S. y Bredekamp, H. (2013). Culture, Technology, Cultural Techniques - Moving Beyond Text. *Theory, Culture & Society*, 30(6), 20-29. <https://doi.org/10.1177/0263276413496287>
- Kwastek, K. (2013). *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. MIT Press.
- Marsé, A. (2012). *El discurso del arte iraní desde la perspectiva de los exilios (1979-2012). Síntesis entre tradición y contemporaneidad* (tesis de doctorado). Universitat de Barcelona, Barcelona, España. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41420/1/AMT_TESIS.pdf
- Martínez, M. (2021). Néolibéralisme, nouvelles technologies et formes de résistance dans le monde culturel argentin de 1990: un carrefour paradoxal. *Intermedialités/Intermediality*, (37-38), 1-20. <https://doi.org/10.7202/1086246ar>
- Martoni, A., Rubio, R. y Ulm, H. (2021). Pour un art situé: le travail de Gabriela Golder. *Intermedialités/Intermediality*, (37-38), 1-8. <https://doi.org/10.7202/1086261ar>
- Méndez, D. (2012). Internet en China: cambios en el panorama informativo en el país. *Inter Asia Papers*, (25), 1-36. https://ddd.uab.cat/pub/intasipap/intasipap_a2012n25/intasipap_a2012n25p1.pdf
- Mignolo, W. (2010). Más sobre la "opción descolonial". En Z. Palermo (comp.), *Pensamiento argentino y opción descolonial* (pp. 7-29). Ediciones del Signo.
- Mirzoeff, N. (2009). La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo / Entrevistado por Irene Dussel. *Propuesta Educativa*, (31), 69-79. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041703007>

- Mitchell, W. (2005). No existen medios visuales. En J. Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 17-25). Akal.
- Molina, S. (2012). Sun Flower Seeds de Ai Weiwei: en torno a las posibilidades de una poética del tiempo en el arte contemporáneo. *Revista de Teoría del Arte*, (21), 29-39. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38296/39923>
- Montero, V. (2015). *Arte de los medios y transformaciones sociales durante la transición en Chile (1990-2014)* (tesis de doctorado). Universitat de Barcelona, Barcelona, España. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66922>
- Montero, V. (2020). Entre Frankenstein y el hada de la Cenicienta. Arte y tecnología desde América Latina. En A. Tello (ed.), *Tecnología, política y algoritmos en América Latina* (pp. 97-110). Cenaltes Ediciones.
- Montero, V. y Donoso, P. (2021). Disenso y utopía: repensando vínculos entre arte y tecnología en América Latina. En J. Adler (comp.), *Desmantelando la máquina: transgresiones desde el arte y la tecnología en Latinoamérica* (pp. 18-40). Neural.
- Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Moxey, K. (2005). Estética de la cultura visual en el momento de la globalización. En J. Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 27-37). Akal.
- Muñoz, I. (2007). Más que pieles negras: apuntes sobre el cimarronaje cultural en el arte caribeño contemporáneo. *Anales del Caribe*, (s. n.), 113-120. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/casa/20200420034340/Anales-2007.pdf>
- Navia, N. (2015). Esa obsesión occidental por el velo. Shadi Ghadirian, una mujer iraní que se mira a través de sus ojos. *Espectros*, 1(1), 1-12. http://espectros.com.ar/wp-content/uploads/2015/08/Esa-obsesion-occidental-por-el-velo_Por-Natalia-Navia.pdf
- Oroza, E. (6 de junio de 2012). Desobediencia tecnológica. De la revolución al revolico. *Ernesto Oroza*. <https://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano entre el tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Parreño, J. (2006). *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Cendeac.
- Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- Prada, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Akal.
- Price, R. (1981). Introducción. En R. Price (comp.), *Sociedades cimarronas. Comunidades esclavas rebeldes en las Américas* (pp. 11-40). Siglo XXI.
- Ravelo, M. (27 al 29 de octubre de 2021). *Los artistas visuales y el medio digital: las formas del Tecnocimarronaje Artístico Cubano (2000-2019)* (Ponencia). Post-Socialist Cultural Politics (New Directions in Cuban Studies 2021), Miami, Florida, Estados Unidos. <https://www.facebook.com/umchc/videos/4305129126201812>
- Ravelo, M. (2022). *Los artistas visuales y el medio digital: las formas del tecnocimarronaje artístico Cubano (2000-2019)* (tesis de doctorado). Universidad de Valparaíso, Valparaíso, Chile. <https://catalogobibliotecas.uv.cl/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=284685>
- Ré, A. y Berti, A. (2021). La $d3r3f(x)$ comme opération technique de résistance esthético-politique chez quelques artistes d'Amérique latine. *Intermedialités/Intermediality*, (37-38), 1-25. <https://doi.org/10.7202/1086247ar>
- Ríos, D. (2024). SCREENS: On Sabotage and Refusal in Latin American Art. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2024/06/art-technology/SCREENS-On-Sabotage-and-Refusal-in-Latin-American-Art/>
- Rivera-Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. Piedra Rota.
- Rose, G. (2020). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Cendeac.
- Rubio, R. (2018). Elementos fenomenológicos y deconstructivos en la filosofía de los medios de Sybille Krämer. *Verbo de Minas*, 19(34), 9-23. <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1628/1064>
- Ruiz, J. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.
- Santa María, S. (2013). *Plantación azucarera, esclavitud y cimarronaje en Jamaica (1660-1795)*. Editorial UH.
- Scott, J. (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Era.
- Segura, A. y García, A. (2019). El arte digital y su relación con la violencia de género. *Revista de Humanidades*, (38), 65-84. <https://revistas.uned.es/index.php/rdh/article/view/22170/20574>

- Siegert, B. (2013). Cultural Techniques: Or the end of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory. *Theory, Culture & Society*, 30(6), 48-65. <https://doi.org/10.1177/0263276413488963>
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.
- Walton, S. (2016). *Photographic Truth in Motion: The Case of Iranian Photoblogs (Anthropology & Photography n.º 4)*. Royal Anthropological Institute. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10052687/1/AnhandPhotoVol4_SW.pdf
- Weltman-Cisneros, T. (2013). Cimarronaje Cultural: Towards a Counter-Cartography of Blackness and Belonging in Mexico. *The Journal of Pan African Studies*, 6(1), 125-139. <https://www.jpanafrican.org/docs/vol6no1/6.1-8Cimarronaje.pdf>
- Winthrop-Young, G. (2006). Cultural Studies and German Media Theory. En G. Hall y C. Birchall (eds.), *New Cultural Studies: Adventures in Theory* (pp. 88-104). Edinburgh University Press.
- Yacou, A. (1993-1994). El cimarronaje en Cuba; insurgencia y convivencia en la primera mitad del siglo XIX. *Anales del Caribe*, (13), 35-51. <https://guadeloupeattitude.files.wordpress.com/2008/02/ayacou.pdf>
- Yeregui, M. (2020). Tecnopoéticas subalternas (o algunos apuntes para desandar territorios). *LiminaR*, 18(2), 76-90. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i2.759>
- Yeregui, M. (2021). Modelo para desarmar (o de cómo no sucumbir al embrujo de la máquina). En J. Adler (comp.), *Desmantelando la máquina: transgresiones desde el arte y la tecnología en Latinoamérica* (pp. 41-58). Neural.
- Yin, R. (2001). *Estudio de caso: planeamiento e métodos* (2.ª ed.). Bookman.