

Poéticas de resensibilización. El uso de datos biométricos en la obra de Claudia Robles-Ángel

Poetics of Re-sensitization. The Use of Biometric Data in the Work of Claudia Robles-Ángel

Mastromarino, Magdalena 

CONICET-USAL-UNTREF

magdalena.mastromarino@gmail.com

Recibido: 20-02-2026

Aceptado: 26-02-2026

Publicado: 31-03-2026



Citar como: Mastromarino, Magdalena. (2026). Poéticas de resensibilización. El uso de datos biométricos en la obra de Claudia Robles-Ángel. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. 18, pp. 157-170, marzo. 2026. ISSN 2530-9986. <https://doi.org/10.4995/aniav.2026.25688>

PALABRAS CLAVE

Anestesia; *aísthesis*; cocreación; cuerpo; posthumanismo; resensibilización; *sym-poiesis*; tecnopoéticas.

RESUMEN

En la actualidad, diversas producciones tecnopoéticas exploran prácticas colaborativas que involucran elementos orgánicos, seres vivos y entidades artificiales, cuestionando las nociones de autonomía y agencia de los actores no humanos. La obra de la artista colombiana Claudia Robles Ángel se inscribe en este campo co-creativo al incorporar la capacidad de acción de señales corporales como la transpiración, los latidos cardíacos, la actividad cerebral o la conductividad de la piel. Este trabajo analiza cómo el uso de datos biométricos y señales fisiológicas en el vínculo entre cuerpo, tecnología y entorno constituye, en este caso, una respuesta a la saturación tecnificada del presente: una reapertura del sensorio que habilita otras formas de habitar, sentir y componer lo común, más allá del humanismo moderno.

Para abordar estas tensiones en el campo de la sensibilidad, se retoma el texto *Estética y anestesia* de Susan Buck-Morss, en diálogo con los debates del posthumanismo y los nuevos materialismos. Volver sobre los orígenes de la estética como discurso del cuerpo y la percepción permite redefinir, en clave benjaminiana, la dimensión política del arte como una práctica que no evita las tecnologías, sino que las atraviesa desde el poder instintivo de los sentidos. En este marco, el concepto de *sym-poiesis* de Donna Haraway resulta clave para pensar prácticas que hacen perceptibles las cualidades performativas de un cuerpo en alianza con lo no humano.

Siguiendo esta línea, y en diálogo con las reflexiones de N. Katherine Hayles sobre los procesos cognitivos no conscientes, el análisis de distintas obras de Robles Ángel permite señalar la emergencia de espacios de co-creación que reactivan la *aisthesis* como práctica de resensibilización.

KEYWORDS

Aisthesis; anesthesia; body; co-creation; posthumanism; resensitization; sympoiesis; technopoetics.

ABSTRACT

At present, various technopoetic productions explore collaborative practices that involve organic elements, living beings, and artificial entities, questioning notions of autonomy and agency attributed to nonhuman actors. The work of the Colombian artist Claudia Robles Ángel is situated within this co-creative field by incorporating the agential capacity of bodily signals such as perspiration, heartbeat, brain activity, and skin conductivity. This article analyzes how the use of biometric data and physiological signals in the relationship between body, technology, and environment constitutes, in this case, a response to the technified saturation of the present: a reopening of the sensorium that enables other ways of inhabiting, sensing, and composing the common beyond modern humanism.

To address these tensions within the field of sensibility, the essay revisits *Aesthetics and Anaesthetics* by Susan Buck-Morss, in dialogue with debates in posthumanism and new materialisms. Returning to the origins of aesthetics as a discourse of the body and perception allows for a redefinition—through a Benjaminian lens—of the political dimension of art as a practice that does not avoid technologies but rather traverses them through the instinctual power of the senses. Within this framework, Donna Haraway's concept of sym-poiesis becomes key to thinking about practices that render perceptible the performative qualities of a body in alliance with the nonhuman.

Following this line of inquiry, and in conversation with N. Katherine Hayles's reflections on nonconscious cognitive processes, the analysis of several works by Robles Ángel highlights the emergence of spaces of co-creation that reactivate *aisthesis* as a practice of resensitization.

INTRODUCCIÓN

1.1. Las fantasías de desmaterialización y resto somático

La presente investigación se centra en el estudio de producciones tecnopoéticas que integran bioseñales y procesos cognitivos distribuidos. Con el objetivo de analizar cómo estas obras reconfiguran la sensibilidad y los modos de encarnación del cuerpo en interacción con la tecnología, se propone como caso de estudio la obra de la artista colombiana Claudia Robles-Ángel. La hipótesis central sostiene que estas prácticas funcionan como dispositivos de resensibilización frente a la anestesia sensorial contemporánea. Con este propósito, buscamos articular los marcos conceptuales del poshumanismo, los nuevos materialismos (Hayles, Haraway, Braidotti) y la teoría crítica de la estética (Eagleton, Buck-Morss) con el análisis de prácticas artísticas concretas.

En 1985, Donna Haraway respondió con su *Manifiesto ciborg* al progresivo avance de la tecnociencia en la vida contemporánea. Abrazando las posibilidades disruptivas de estas “quimeras monstruosas”, híbridos entre organismo y máquina, la autora se apropió de una terminología nacida en el contexto de la Guerra Fría, y que perdura hasta hoy a través de las fantasías transhumanistas, centradas en la continua optimización y mejora del cuerpo humano. Frente a ello, habitar la figura del ciborg aparecía como una forma de eludir la dicotomía entre tecnofobia y tecnofilia, apelando a las potencias especulativas de la ciencia ficción: un relato ya no centrado en la superación individual, sino en una “sociabilidad encarnada en el cruce entre humanos, máquinas y otros agentes no humanos” (Haraway, 1995, p. 260).

Al mismo tiempo, la autora subrayaba aquellos aspectos en que la fusión con la tecnología implica la pérdida de una autonomía entendida en términos clásicos. Al afirmar que “no está claro qué es la mente y qué el cuerpo en máquinas que se adentran en prácticas codificadas” (p. 309), su propuesta, más que un llamado de alerta, resultaba una invitación a habitar esa confusión de fronteras entre entidades, bióticas y abióticas, atendiendo, eso sí, a la responsabilidad que surge de una construcción sin esencialismos ni dualismos. Recordemos que el humanismo occidental, tal como lo critica Rosi Braidotti, se funda en un universalismo que sitúa al sujeto humano como medida y centro de todas las cosas. Racional, autónomo, blanco, europeo, ese ideal se presenta como el verdadero protagonista de un excepcionalísimo humano, configurado en oposición tanto al mundo animal y natural como a las tecnologías que él mismo produce. El *Hombre de Vitruvio*, de Leonardo Da Vinci —arquetipo de las capacidades biológicas, racionales y morales, orientadas teleológicamente (Braidotti, 2015, p. 25). Frente a ello, el ciborg de Haraway se enfrenta al proyecto occidental al proponer, en su lugar, una encarnación situada, híbrida y parcial, que habilita nuevas alianzas materiales. Frente al proyecto de optimización infinita del cuerpo humano, el ciborg aparece como una figura de fuga. Su política no busca purificar ni reparar, sino habitar la confusión, ensayar una sociabilidad encarnada en el cruce entre humanos, máquinas y otros agentes no humanos.

Afin a esta línea, autoras como Katherine Hayles han denunciado el mito de la desmaterialización propuesto por la tradición cibernética. Mientras que la idea de cuerpo virtual sostiene la separación entre información y materialidad, siendo funcional a un humanismo liberal que borra los marcadores de diferencia —como el sexo, la raza o la etnia—, encarnar, por el contrario, implica volver a aquello que continuamente tiende a ser eliminado: la dimensión concreta, situada y sensible de los cuerpos (Hayles, 1999, p. 5). La fantasía transhumanista —que, por ejemplo, imagina un futuro en el que nuestras conciencias puedan transferirse a ordenadores— omite explicar cómo se produce la abstracción que convierte a la experiencia encarnada en información incorpórea. El colectivo anónimo *Tiqqun* lo expresa con claridad al analizar la cibernética como una nueva tecnología de gobierno. Esta no constituye simplemente una esfera vinculada a la producción de información y comunicación, sino el más eficaz de los agenciamientos: un proyecto de racionalización que, guiado por un deseo de totalidad, opera mediante “(...) un conjunto de dispositivos que aspira a hacerse cargo de la totalidad de la existencia y de lo existente” (2013, p. 70). En el orden cibernético, el cuerpo social se reconfigura como una red de flujos de información racionalmente coordinados. Al pretender hacer

de cada individuo una “envoltura sin carne”, este paradigma busca consumir el proyecto civilizatorio que concibe el tránsito de los cuerpos al régimen de los signos.

Frente a estas formas de abstracción tecnológica, resulta urgente pensar la estética como una práctica de reinscripción corporal y afectiva. Nacida como discurso del cuerpo, fundado en la experiencia sensorial de la percepción, su campo no fue originariamente el arte sino la realidad: la naturaleza corpórea y material, atenta a la actividad de los sentidos —y al encuentro con el mundo prelingüístico, previo a toda lógica y significado. Sin embargo, tras sus primeras connotaciones materialistas, la estética fue objeto de una inversión de sentido. En lugar de consolidarse como una rebelión del mundo somático, terminó funcionando como un dispositivo que permitió a la razón conquistar ámbitos que, de otro modo, habrían estado fuera de su alcance (Eagleton, 2006, p. 65). La *Crítica del juicio* kantiana ejemplifica esta transformación. En su análisis de lo sublime, el impulso primario de autoconservación —el miedo ante una fuerza natural abrumadora— es rápidamente subordinado a una superioridad moral que exige la suspensión de lo sensitivo. A partir de esta y otras tantas operaciones, lo estético se desliga progresivamente, en la modernidad, de su saber material, refiriéndose “a las formas culturales más que a la experiencia sensible, a lo imaginario más que a lo empírico, a lo ilusorio más que a lo real” (Buck-Morss, 2005, p. 171). Sin embargo, al remitir en última instancia a un cuerpo que no puede ser apresado en su totalidad, la estética aparece como un terreno disputado. Los sentidos guardan siempre un resto de incivilizado, “un núcleo de resistencia a la domesticación cultural” (Buck-Morss, 2005, p. 173).

Si se me permite señalar una resonancia con Foucault, podríamos subrayar que el cuerpo no se deja someter con tanta facilidad:

(...) él mismo tiene sus recursos propios de lo fantástico; también posee lugares sin lugar y lugares más profundos, más obstinados todavía que el alma, que la tumba, que el encanto de los magos. Tiene sus bodegas y sus desvanes, sus estadías oscuras, sus playas luminosas (2010, p 10).

1.2. La estética frente a la neutralización del sistema sinestésico

En el marco de una relectura crítica de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss sitúa la percepción en el centro de una reflexión política sobre la modernidad capitalista. Al analizar el funcionamiento del sistema sinestésico, la autora desplaza la comprensión de la percepción más allá del contacto externo mediado por los órganos sensoriales, para pensar el sistema nervioso como una red interna, discontinua y relacional, en la que las células participan activamente en la producción de experiencia. Desde esta perspectiva, el sistema sinestésico no opera como una barrera protectora, sino como un dispositivo de exposición: es su permeabilidad —e incluso su vulnerabilidad— la que hace posible su funcionamiento. La percepción, entonces, no actúa como un filtro defensivo, sino como una condición constitutiva de apertura, a través de la cual el sujeto se configura en relación con su entorno. De este modo, la experiencia no se repliega en la interioridad, sino que se despliega plenamente en el mundo, del que emerge y al que retorna (Buck-Morss, 2005, pp. 176-178).

Ahora bien, si la percepción es esta instancia de apertura constitutiva, también es el punto donde se inscriben las transformaciones históricas. Tal como advirtió Walter Benjamin, el sensorium humano en la modernidad es sometido a una sobrecarga de estímulos que impide la elaboración consciente de la experiencia. El entorno tecnológicamente alterado nos expone a un shock constante que reconfigura nuestros umbrales de sensibilidad. Las percepciones se convierten en impulsos que la conciencia debe rechazar, empobreciendo la apertura del sistema sinestésico, y tornándolo, más bien, en una forma de anestesia. Esta última, más que un efecto indeseado, es una técnica que perpetua la herencia moderna e intensifica su control sobre los cuerpos.

Si trasladamos este diagnóstico al presente, advertimos que la lógica del shock no ha desaparecido, sino que se ha intensificado bajo nuevas condiciones. En la actualidad estamos inmersos en una hiperconectividad digital que desgasta nuestra capacidad para la reflexión profunda. La fragmentación de la atención se traduce en nuestros cuerpos cansados. Como señala el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, trastornos como la depresión, el TDAH, el trastorno límite de la personalidad o el síndrome de desgaste ocupacional configuran el paisaje patológico contemporáneo. Más que afecciones provocadas por agentes externos, se trata en gran parte de colapsos internos producidos por una sobrecarga de positividad —fallas que emergen desde el interior por exceso y no por carencia—, lo que las vuelve resistentes a los modelos inmunológicos clásicos (Han, 2012, p. 11).

En esta línea, la investigadora argentina Flavia Costa, observa que, especialmente desde la pandemia, asistimos a un shock de virtualización. Con este término, que recupera de Benjamin, la autora no solo se refiere a la velocidad con la que se da este proceso, sino al tipo de reacción que genera. Bajo una política de la sensibilidad que se aprovecha de nuestra confusión, agotamiento y demás patologías derivadas se profundizan cada vez más los aspectos de la vigilancia algorítmica. Hoy, el uso de la inteligencia artificial avanza en la toma de decisiones sobre las políticas públicas. En este sentido, la autora propone no evitar las tecnologías, sino “construir defensas frente a los riesgos” (Costa, 2021, p. 4). Esto implica, a mi entender, más que una toma de conciencia, un retorno hacia una sensibilidad capaz de hacer sentir los efectos de ese cuerpo y las relaciones de compromiso presentes en el entramado tecnológico.

En este contexto, el poshumanismo y los nuevos materialismos pueden leerse como un llamado a políticas de la encarnación que, más que rechazar la mediación técnica, invitan a volver al cuerpo como espacio de inscripción, relación y agencia. En sintonía con el legado benjaminiano, la restauración del sensorio no implica evitar la tecnificación del mundo, sino atravesarla críticamente, reconociendo sus efectos materiales y afectivos. Ante este escenario, cabe preguntarse si aún es posible generar agenciamientos capaces de habilitar modos de cuidado, atención y compromiso entre los agentes —humanos y no humanos— que allí se configuran.

BIOSEÑALES, PERCEPCIÓN DISTRIBUIDA EN LA OBRA DE CLAUDIA ROBLES ÁNGEL

En las últimas décadas, los sistemas biométricos y biomédicos han impulsado nuevas formas de parametrización corporal, entendidas como estrategias técnico-científicas

orientadas a capturar, medir y traducir en datos dimensiones somáticas y conductuales del individuo (Mubi Brighenti, 2014, pp. 319–334). Lo que en un comienzo estuvo asociado a fines identificatorios o clínicos se ha infiltrado progresivamente en la vida cotidiana, especialmente a través de dispositivos móviles y plataformas digitales, reconfigurando nuestra relación con el propio cuerpo. En el campo artístico, la apropiación de estas tecnologías se intensifica en la actualidad (Twardoch-Raś, 2020). Podemos mencionar los trabajos de Dewey Hagborg, por ejemplo, quien reconstruye retratos a partir de restos de ADN hallados en el espacio urbano, o las obras de Laurie Frick, basadas en el registro de hábitos cotidianos como el sueño, o incluso las instalaciones de Rafael Lozano-Hemmer, centradas ya de lleno, en los vínculos entre corporalidad, tecnología y vigilancia algorítmica. En esta constelación de prácticas se sitúa la obra de la artista colombiana de Claudia Robles-Ángel, que analizaremos a continuación.

2.1. Seed/Tree (2005), Wooden Worlds (2010)

Claudia Robles-Ángel es una compositora y artista de nuevos medios nacida en Bogotá, actualmente radicada en Colonia (Alemania). Su práctica se sitúa en la intersección entre arte sonoro, medios digitales e instalación interactiva. Trabaja tanto con composiciones audiovisuales como performances e instalaciones que dialogan con señales biomédicas y sistemas de inteligencia artificial, explorando las relaciones entre sonido, corporalidad y tecnología (Robles-Ángel, s. f.).

En ese marco de intereses, algunas de sus primeras producciones permiten reconocer ya las líneas que luego se consolidarán en su trayectoria. Realizada en los primeros años de su recorrido artístico, *Seed/Tree* (Figura 1) es una instalación performática que combina la danza *Butoh*, con un entorno inmersivo que simula un paisaje boscoso. Paneles dispuestos en forma circular proyectan imágenes de cortezas de árboles y de piel humana, configurando un espacio envolvente que rodea a los bailarines.

La utilización de lentes macro, revelan la materialidad de la madera y sus texturas microscópicas. Estas imágenes hápticas desdibujan las fronteras entre visión y tacto, superficie y profundidad.¹ Por otro lado, la analogía visual, piel- corteza subraya aquel territorio que la artista comenzará a explorar: distintos modos de contacto afectivo-tecnológicos que escapan a una organización categórica y jerárquica: Formas vegetales y corporales se entrelazan en una superficie común.

Además, los sonidos generados por el movimiento de los intérpretes son amplificados mediante micrófonos y electrodos de electromiografía (EMG), que traducen en tiempo real su respiración, sus latidos y la tensión muscular. Paralelamente, el desplazamiento del público en torno al bosque virtual, altera en tiempo real las proyecciones visuales.²

¹ Traducción propia. Original en inglés: “The intention is to create a ‘haptic’ image, in which the observed object can be decontextualized, allowing for free and open interpretation by the public, who may feel that they ‘touch’ the images with their eyes. The word ‘haptic’ comes from the Greek *ἅπτω* (*haptós*), meaning to touch or to fasten” (Garavaglia, Robles-Ángel, 2011, pp.894-899). La palabra “háptico” proviene del griego *ἅπτω* (*haptós*), que significa tocar o adherir.

² La EMG es una técnica que permite registrar y analizar la actividad eléctrica de los músculos.

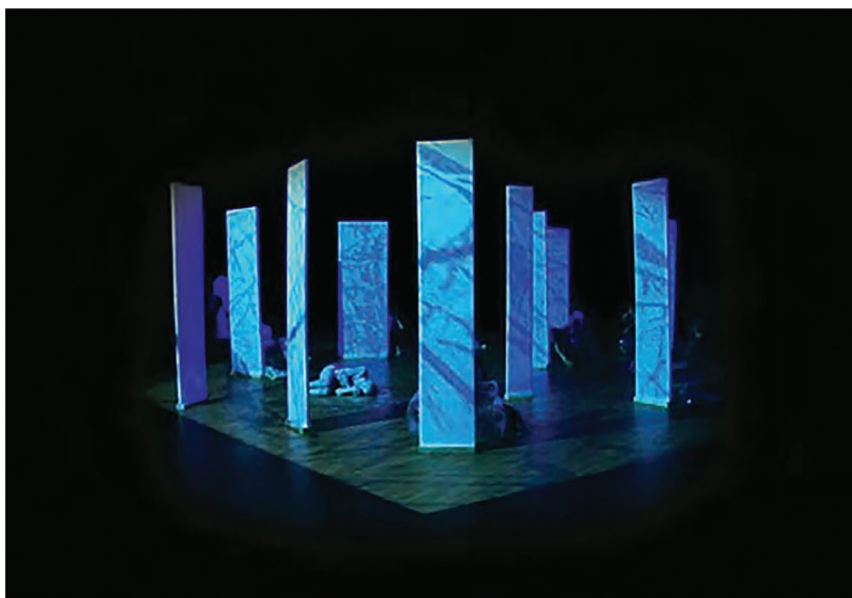


Figura 1. “Seed-Tree” Claudia Robles-Ángel, 2005. Fotografía del autor.

Las señales fisiológicas captadas y traducidas técnicamente remiten precisamente a esos niveles no conscientes de la cognición: marcadores corporales y activadores somáticos que operan con rapidez y eficacia, tanto en organismos biológicos como en sistemas técnicos. Como señala Katherine Hayles, la conciencia reflexiva constituye apenas una capa superficial de procesos cognitivos mucho más amplios. El sujeto contemporáneo se encuentra inmerso en entornos que operan como sistemas de cognición distribuida, donde objetos, dispositivos y configuraciones espaciales participan activamente en la organización del pensamiento (Hayles, 2017).³ Desde esta perspectiva, *Seed/Tree* expone la presencia de formas de cognición híbridas y no humanas que capturan y reinterpretan señales somáticas inaccesibles a la conciencia, distribuyendo la agencia entre cuerpos, dispositivos y entorno.

2.2. Mindscape (2018)

El entrecruzamiento de diferentes formas de cognición se complejiza aún más en *Web-Mindscape* (Figura 2). Con el objetivo de explorar la influencia de los estímulos provenientes del uso de redes sociales, esta instalación trabaja con mensajes extraídos de Twitter.

³ Katherine Hayles ilustra esta idea a partir de escenas cotidianas —como un escritorio caóticamente dispuesto que funciona como memoria externa, o la computadora desde la cual se escribe— para mostrar cómo la cognición se extiende más allá del cuerpo individual. En un contexto marcado por redes cada vez más densas de tecnologías “inteligentes”, la subjetividad deja de estar contenida, e incluso definida, por los límites de la piel (Hayles, 2017, p. 14).

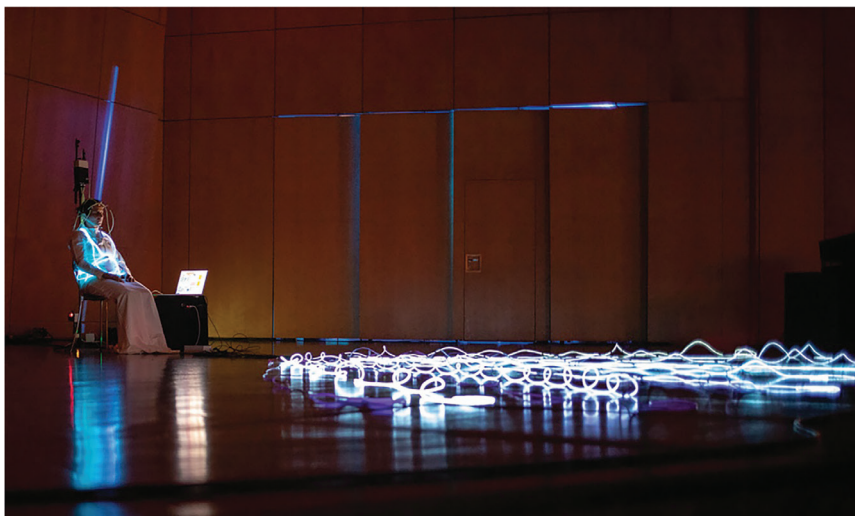


Figura 2. “*Mindscape*”, Claudia Robles-Ángel, 2018, Fotografía del autor.

En un ambiente oscuro el participante se ubica frente a una laptop. Desde ahí, una red de delgados cables de luz electroluminiscente se proyecta en abanico, hacia las pantallas. Una interfaz EEG trabaja con los datos del participante, regulando los encendidos y apagados de los distintos cables. A la vez, el paisaje sonoro también se modifica en función de la información proporcionada por el EEG: si el sujeto se encuentra en un estado de relajación, el sonido es armonioso; cuando éste se altera —probablemente como respuesta a los mensajes recibidos—, el entorno sonoro se transforma en un paisaje de palabras susurradas, extraídas de los tuits en tiempo real.

Mindscape desactiva la falacia del cuerpo virtual descarnado, que utiliza las redes como práctica de evasión, al reinscribir la experiencia digital en la materialidad sensible del cuerpo, haciendo visibles y audibles las reacciones fisiológicas del sujeto frente a su entorno digital. Lejos de concebir al cuerpo como una interfaz pasiva o un mero transmisor de datos, la obra evidencia cómo los procesos afectivos y corporales —como las variaciones en la actividad cerebral— intervienen activamente y en tiempo real en la configuración del entorno tecnopoético. La relación no se presenta como una secuencia lineal de estímulo-respuesta, sino como un entramado de retroalimentaciones dinámicas, donde lo humano y lo técnico co-constituyen la experiencia.

En palabras de la artista, “el arte que utiliza bioseñales y otras formas de *biofeedback* transforma fundamentalmente la relación entre nosotros y estos estados ‘ocultos’. Estos objetos epistémicos... se vuelven accesibles como objetos de experiencia, encerrados en un bucle de percepción y acción en tiempo real” (Robles-Ángel et

al., 2017, p. 726).⁴ Lejos de una visión antropocéntrica de la mediación tecnológica, este enfoque propone un entendimiento del cuerpo como entramado dinámico: una corporalidad relacional, entendida como redefinición constante de límites, cualidades y vínculos.

Si *Mindscape* alude a los efectos de los estímulos provenientes de las redes sociales, no lo hace desde una lógica de denuncia, sino desde una estrategia de resensibilización. Haciendo hincapié en el uso de señales biométricas, la obra se configura como una invitación a atravesar —más que a bloquear— las defensas de un sistema sinestésico que tiende a replegarse.

2.3. Reflexion -In Sync / Out of Sync (2020) y Leikhēn (2018)

Si *Web- Mindscape* refiere al impacto sensorial generado por las redes sociales *Reflexion -In Sync / Out of Sync* (Figura 3) se centra en las relaciones interpersonales. Dos visitantes se sientan uno frente al otro, rodeados por una estructura hecha de cables electroluminiscentes que se extienden por el espacio. El objetivo es sincronizar sus latidos cardíacos mediante sensores de pulso colocados en sus dedos. Cuando sus latidos no coinciden (estado *Out of Sync*), el sonido se vuelve disonante; al acercarse al estado de sincronización, el paisaje sonoro se torna más agradable y placentero. Esto también se refleja en las variaciones lumínicas, que se ajustan al estado interno de los cuerpos.

La sincronía —o su ausencia— evidencian la participación de los cuerpos en redes simpoiéticas. Trabajado en su dimensión no solo biológica sino política, por autoras como Donna Haraway (Haraway, 2019, pp. 99–153) o Anna Tsing (2015) el concepto de *sym-poiesis* entiende la existencia de los organismos en y a través de relaciones en constante interacción con otros seres, materiales y fuerzas. A diferencia del concepto de autopoiesis propuesto por Maturana y Varela, centrado en la autoorganización y la auto-producción de los sistemas vivos, la *sym-poiesis* desplaza el foco desde la autonomía del organismo hacia los procesos de co-constitución. En lugar de subrayar la clausura operacional del sistema, se inscribe en una lógica de interdependencia y cooperación simbiótica. De este modo, contrasta con la construcción del sujeto liberal moderno, entendido como autónomo, autocontenido y desligado de su entorno.

Siguiendo esta línea, la instalación audiovisual *Leikhēn*, se inspira en la estructura simbiótica de los líquenes, organismos híbridos que emergen de la alianza entre un hongo y un alga. La obra se presenta en un formato panorámico mediante cuatro pantallas dispuestas en forma cilíndrica, y una superficie interactiva que detecta el tacto de los visitantes a partir del uso de cámaras infrarrojas ubicadas detrás de las pantallas. El sistema sonoro, compuesto por dieciséis altavoces, reproduce sonidos naturales de diversas especies como grillos y cigarras. Siguiendo el recurso de las imágenes hápticas,

⁴ Traducción propia. Original en inglés: “Art using bio-signals and other forms of biofeedback hence fundamentally changes the relationship between us and such “hidden” states. The latter used to be defined as “epistemic objects” that are products of research programs, scientific cultures and their material conditions (...)” (Robles-Ángel et al., 2017, p. 726.)



Figura 3. “*Reflexion In Sync / Out of Sync*”, Claudia Robles-Ángel, 2022, Fotografía del autor.

se despliegan paisajes visuales que evocan texturas naturales, líquidas y orgánicas propias de los líquenes.

Mientras que el cerebro del participante elegido como anfitrión, es monitoreado mediante EEG con el fin de controlar el entorno audiovisual; los visitantes, afectan su estado emocional a través de transductores táctiles instalados en la silla donde está sentado. Los datos táctiles captados por los sensores en las pantallas se transmiten en tiempo real a una computadora que los convierte en frecuencias sonoras. Estas señales son enviadas al cuerpo del anfitrión mediante transductores, de modo que el contacto se experimenta físicamente. En el plano visual, cada toque genera la aparición de un liquen en el punto de contacto, cuyo crecimiento varía según la duración de la interacción. De este modo se genera un ciclo de retroalimentación donde las acciones de los visitantes impactan en las ondas cerebrales del anfitrión, y estas a su vez modifican el ambiente sonoro y visual.

Las producciones de Claudia Robles-Ángel insisten en complejizar los bucles de percepción y acción en tiempo real. En *Leikhēn*, por ejemplo, el entorno audiovisual no está previamente fijado, sino que emerge de la interacción entre las ondas cerebrales del anfitrión, los gestos táctiles de los visitantes y los sistemas de traducción algorítmica que convierten esos estímulos en sonido e imagen. Autoría, experiencia estética y funcionamiento técnico se entrelazan en un circuito de retroalimentación donde ninguna instancia actúa de manera aislada.

De este modo, se pone en evidencia una relación entre autor, obra y espectador que deja de entenderse como interacción entre entidades estables o previamente delimitadas.

El concepto de co-creación —central en muchas tecnopoéticas contemporáneas— permite pensar aquí no una práctica unidireccional, sino una configuración iterativa y mutuamente constitutiva: cada toque modifica el estado fisiológico del anfitrión, ese estado reconfigura el ambiente sonoro-visual y ese nuevo entorno afecta nuevamente la experiencia colectiva.

Esta naturaleza *intraactiva* —en el sentido desarrollado por Karen Barad— invita a considerar las categorías de autor, espectador y obra como “cortes agenciales”: delimitaciones provisionales dentro de un campo relacional más amplio, siempre susceptibles de desplazamiento. En *Leikhên*, dichos cortes se hacen visibles precisamente porque la agencia circula entre cuerpos humanos, organismos simbióticos evocados, dispositivos técnicos y procesos algorítmicos, desdibujando cualquier jerarquía fija.

Recordemos que en palabras de Barad nosotros formamos parte de la articulación continua e *intraactiva* del mundo, siempre dejando claro que la “separabilidad agencial” no equivale a la individuación: la dinámica es de diferenciación-entrelazamiento. Diferenciar no significa separar, sino establecer conexiones y compromisos (Barad, 2014, pp. 221–241). Más que un punto de referencia estable, la creación colectiva reconoce la capacidad de actuar de diversas entidades, sin estar limitadas por fronteras espaciales o temporales, que se entrelazan en el proceso mismo de hacer la obra. En palabras de la artista:

La inclusión de señales biomédicas en mi obra es un medio para establecer una interacción y comunicación entre el cuerpo humano y la máquina: utilizar el cuerpo humano como instrumento visual y musical amplifica su potencial y crea un nuevo tipo de relación entre intérpretes, espacio, audiencia y nuevas tecnologías digitales.⁵

A partir de tácticas de sustitución sensorial —es decir, la transferencia de información de una modalidad perceptiva a otra— y de estrategias de ampliación sensorial, que incorporan datos mediante dispositivos tecnológicos ajenos a los sentidos humanos tradicionales (Bach-y-Rita et al., 1969, pp. 963–964), la corporalidad deviene así una práctica situada, entramada entre agentes humanos y no humanos, tecnologías y entornos. Más que una condición fija o dada de antemano, se manifiesta como un campo dinámico de relaciones donde se negocian interdependencias y se abren posibilidades de transformación compartida.

CONCLUSIÓN

Podríamos pensar en las consecuencias que se desencadenan en el actual estado anestésico. Este fenómeno, pensado como una técnica que comenzó a perfeccionarse desde la modernidad, hoy ve sus efectos llevados hasta el paroxismo. Los dispositivos algorítmicos maximizan la exposición y la inmediatez y generan un entorno

⁵ Traducción propia. Original en inglés: “The inclusion of biomedical-signals in my work is a means to establish an interaction and communication between the human body and the machine: using the human body as a visual and musical instrument enhances its potential and creates a new type of relationship amongst performers, space, audience and new digital technologies” (Robles-Ángel, s. f.).

comunicacional sobresaturado. La proliferación de *fake news*, discursos virulentos y operaciones de manipulación política ya no resultan ser la excepción, sino una regla estructural. Este contexto de crisis de la percepción, tal como señalamos en el análisis de Susan Buck-Morss, supone para la estética la tarea de restaurar nuestra capacidad sensible. Este paso, resulta central para cuestionar el modo en que la sociedad actual profundiza cada vez más un estado de insensibilización que avanza hacia la fantasía del cuerpo algorítmico.

El modelo de cognición distribuida propuesto por Hayles, junto con la noción de co-creación, constituyen un punto de partida para analizar este tipo de experiencias de resensibilización. Entendemos que tales contribuyen a generar nuevas formas de encarnación del cuerpo en ensamblajes tecnológicos en los que intervienen múltiples agencias.

Si bien las cogniciones técnicas han sido diseñadas precisamente para evitar que la conciencia humana se vea sobrepasada por flujos de información masivos, también cumplen un rol fundamental como dispositivos de vigilancia somática. En este sentido, incluso llegan a incorporar dimensiones que Katherine Hayles denomina *lo impensado*: procesos cognitivos no conscientes que operan más allá del umbral de la conciencia. Bajo la inocente interacción que establecemos con inteligencias artificiales, las mismas son capaces de extraer aquella información sobre nuestros estados emocionales que ni nosotros poseemos, a partir por ejemplo del ritmo que manejamos al escribir, las pausas, errores o autocorrecciones el tono de la voz o nuestras expresiones faciales.

Ante este panorama, obras como las de Claudia Robles-Ángel, desterritorializan los usos preestablecidos de estas tecnologías. Cabe preguntarse si estas experiencias logran realmente escapar de lo que Benjamin definía como el terreno de las fantasmagorías, tan frecuente en las prácticas tecnopoéticas contemporáneas, que suelen apoyarse en la espectacularización tecnológica y operar, en muchos casos, como mecanismos compensatorios. Me atrevería a decir que, por el contrario, la dimensión más íntima que proponen estas instalaciones las vincula con formas del saber meditativo (Hayles, 2017, pp. 78-79). Al igual que éstas, el modo en que nos reconectan con los procesos no conscientes de nuestros procesos corporales, nuestras respuestas emocionales, así como con la habitación del tiempo presente, nos invita a prestar atención al cuerpo tal como está incrustado en su entorno. Más allá de esta experiencia inicial, tal vez desde la práctica analítica también sea posible imaginar ensambles cognitivos que vuelvan a conectarnos con la potencia de un cuerpo que, lejos de estar destinado a desaparecer, insiste. Reparando en aquellas elecciones que son aún posibles, incluso ante lo que pareciera ser un control corporal sin precedentes.

FUENTES REFERENCIALES

- Bach-y-Rita, P., Collins, C. C., Saunders, F. A., White, B., & Scadden, L. (1969). Vision substitution by tactile image projection. *Nature*, 221(5184), 963–964. <https://doi.org/10.1038/221963a0>
- Barad, K. (2014). Invertebrate visions: Diffractions of the brittlestar. En E. Kirksey (Ed.), *The multispecies salon* (pp. 221–241). Durham, NC: Duke University Press.

- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Madrid, España: Gedisa.
- Brighenti, A. M. (2014). Data and the body: Configuring the human in digital culture. *Surveillance & Society*, 12(3), 319–334. <https://doi.org/10.24908/ss.v12i3.4955>
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (M. López Seoane, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Costa, F. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Argentina: Altamira.
- Garavaglia, J. A., & Robles-Ángel, C. (2011). Wooden worlds – Aesthetical and technical aspects of a multimedia performance using real time interaction. En *Proceedings of the 17th International Symposium on Electronic Art (ISEA 2011)* (pp. 894–899). Recuperado de https://isea-archives.s3.eu-west-2.amazonaws.com/ISEA2011/_pdf/isea2011_Proceedings.pdf
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona, España: Herder.
- Haraway, D. (1995). Manifiesto ciborg: Ciencia, tecnología y feminismo-socialista a finales del siglo XX. En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La invención de la naturaleza* (L. Casas, Trad., pp. 251–311). Madrid, España: Cátedra.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentescos en el Chthuluceno*. Bilbao, España: Consonni.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226321394.001.0001>
- Hayles, N. K. (2017). *Unthought: The power of the cognitive nonconscious*. Chicago, IL: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226447919.001.0001>
- Robles-Ángel, C. (s. f.). *Biography*. Recuperado de <https://claudearobles.de/biography>
- Robles-Ángel, C., Scherffig, L., Birringer, J., & Seifert, U. (2017). Bio-medical signals in media art. En *Proceedings of the 23rd International Symposium on Electronic Art (ISEA 2017)* (p. 726). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/318397455_Bio-medical_Signals_in_Media_Art
- Tiqun. (2013). *Hipótesis cibernética*. Madrid, España: Acuarela & Machado.
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Twardoch-Raś, E. (2020). Somatic narratives about illness: Biometric visualization of diseased and disabled bodies in art and science projects. *Humanities*, 9(1), 19. <https://doi.org/10.3390/h9010019>

BIOGRAFÍA

Magdalena Mastromarino. Becaria doctoral del CONICET. Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF) y Licenciada en Gestión e Historia del Arte (USAL). Docente de Curaduría del Patrimonio Artístico y Circuitos del Arte (USAL), y de Arte y Postnaturaleza y Lenguajes de las Artes Electrónicas (UNTREF). Ha publicado artículos en revistas académicas.