

María Antonia González Valerio & Sebastián Lomelí Bravo
(Coordinación)

Vanesa Gourhand
(Edición)

ESTÉTICA Y TECNOLOGÍA

AUTORES

MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO
SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO
JORGE ENRIQUE LINARES SALGADO
LENA ORTEGA ATRISTAIN
BILY LÓPEZ
ALBERTO MORÁN ROA
SIXTO J. CASTRO
GEMMA ARGÜELLO MANRESA
MARTHA CECILIA CALDERÓN PICHARDO
NADIA CORTÉS

Dykinson, S. L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Copyright by
Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-810-7
Depósito Legal: M-30890-2022

ISBN electrónico: 978-84-1122-900-5

Maquetación:
german.balaguer@gmail.com

Prólogo

SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO

Sólo mediante un ejercicio dudoso de análisis podemos pensar en la humanidad desnuda, despojada de todas las mediaciones técnicas que se han confundido con su piel. El punto cero del cuerpo humano, más que una verdad autoevidente, es un mito, un gesto mitológico de la metafísica, que ha ayudado a entender las diferencias entre las distintas aperturas tecnológicas del mundo, pero que poco puede hacer para comprender la cuestión misma de la tecnología. Pensar la tecnología es reconocer la existencia de una dimensión que no está bajo nuestro dominio, sino que produce sus propios problemas y regresa a nosotros para transformarnos. La desnudez es un efecto óptico al que llegamos sólo tras ocultar las capas que la han construido.

Lo técnico, ya sean artefactos o sistemas tecnológicos, no es un añadido a lo humano, sino uno de los medios por el que nos abrimos a la alteración; nos ubica y dispone en lugares distintos para vincularnos con lo familiar, lo nunca visto y lo que no puede entenderse sin su mediación. Por ello es que podemos contar, atendiendo a las mediaciones artefactuales, las historias de los órganos, de la mente, de los lazos sociales, de las interacciones entre especies e incluso la comprensión del tiempo y del espacio. Así, un pensamiento riguroso demanda entender los modos de ser de estas mediaciones y las determinaciones que emergen gracias a su intervención. Es decir, la meditación de la técnica es parte de las investigaciones del conocimiento y su desarrollo, y no sólo un dominio más dentro de una colección de saberes aplicados.

Por ejemplo, sólo en ese sentido es que ha sido posible suponer una visión desnuda, un punto arquimédico desde el que se pueden comparar las técnicas de observación y las tecnologías prostéticas del ojo.

Con este supuesto, explícito o no, es que se han descifrado los sentidos de la perspectiva ortogonal de la pintura renacentista y de la imagen plana del microscopio. La una la entendemos como la intervención de la geometría y la cámara oscura en la orientación de la mirada; la otra, como la centralidad del detalle gracias a los pulidores de lentes. Decimos, por ello, que cada una de estas mediaciones representa un modo de ver, un régimen escópico. ¿Pero sobre qué inciden estos modos? Determinan otras capas que han hecho del ojo un «verdadero ver». La mirada desnuda no es un modo de ver, es sólo una hipótesis que cubre la historia que no sabemos que vive en el ojo.

Aún más, lo técnico no solo demanda que se esclarezca su participación en la conformación de la dimensión epistémica. La conciencia de la mediación debería ser también el punto de partida para la transformación de las preguntas sobre el ente. La interpretación ontológica debe considerar las determinaciones de la técnica. Esto no sólo implica pasar de la narrativa mitológica adánica a la prometeica, es decir, de la pureza bien delineada a una ontología centrada en el poder. La cuestión de la técnica no es la del poder tecnológico del ser humano. Ésta es sólo una de las facetas del problema que, de querer entenderse con claridad, tendría que comenzar con la discusión de una figura distinta a la del ser humano como productor o hacedor. No deberíamos identificarnos con el titán Prometeo o con la *hybris* de Fausto, pero quizá tampoco convendría hacerlo con el centauro ontológico de José Ortega y Gasset. Las ontologías, desde el punto de vista de lo técnico, dificultan la comprensión del ser humano como un ser híbrido en el que la cultura y la naturaleza se encuentren una con la otra. No existe el ser humano como una «sobrenaturaleza» cabalgando con las patas de una bestia. No hay modo de diferenciar dónde comienza una y termina la otra, y todo esfuerzo por distinguir las culmina en una ilusión óptica, en la que el mismo elemento que parece natural termina viéndose artificial. En cambio, y en lugar de insistir en las definiciones de los reinos, estas ontología de lo técnico han buscado comprender lo ente en sus relaciones; son los vínculos (*v. gr.*: «ser en relación con...», «ser en función de...») los que aclaran la entidad que se quiere teorizar y no la sustancia que supuestamente antecedería a las relaciones. Se trata, como puede verse, de una disolución de las instancias fijas, y con ello la ruina de lo idéntico, lo auténtico y lo originario.

La genealogía de la posibilidad de imaginar los cuerpos como conjuntos no exhaustivos de partes sustituibles, y no como unidades sustanciales, se puede rastrear en los estudios de mecánica e hidráulica para fabricar autómatas. Esta tradición se remonta a la antigüedad y tiene un lugar importante en la producción de los juegos de fuentes en las villas romanas, y permitió la construcción de los «dispositivos ingeniosos» de Al Jazarí a inicios del siglo XIII. Dos siglos más tarde, en Toledo, Juanelo Turriano trabajó como ingeniero y fabricó autómatas como el monje que reza con un rosario y a la mujer que toca el laúd. En estos mismos años, pero en Medina de Campo, Gómez Pereira escribió *Antoniana Margarita: opus nempe physicis, medicis ac theologis non minus utile quam necessarium* (1554), y ahí discutió el automatismo de los animales (los brutos). Este texto fue la base del estudio cartesiano sobre la constitución mecánica de las bestias, visión que fue llevada al extremo por Julien Offray de La Mettrie en *L'homme machine* (1748), quien se vio obligado a refugiarse en la corte de Federico II «el Grande» por afirmar que el cuerpo humano no era más que una máquina compleja.

Los autómatas se engarzan con las tradiciones mágicas de la posibilidad de vivificar la materia y hacerla obedecer las órdenes. Se encuentran en el cruce entre el esclavismo, la investigación de la naturaleza y las ideas sobre la acción a distancia, en otras palabras, entre la falta de alma y el animismo. Por ello no asombra que en occidente se hayan imaginado y fabricado por excelencia robots dedicados al trabajo, al servicio y a la satisfacción de los deseos sexuales. Tampoco extraña que estos artefactos humanoides traigan consigo el imaginario ominoso de la emancipación de la creatura (¿el devenir libre de la máquina?) y su venganza respecto del creador. Fue Mary Shelly quien articuló estas ideas con precisión, y por ello su obra adelanta el malestar ante la tecnología del siglo XX: *Frankenstein* narra la posibilidad de la creación técnica que produce por igual lo humano y la máquina. Shelly presenta así la aterradora imagen de que la humanidad esté efectivamente en nuestras manos, y que por ello mismo, como ironía trágica, se escape de nuestra voluntad, diseños ingenieriles y concepciones teóricas.

La incertidumbre por lo técnico se puede reconocer en varios momentos que uno podría suponer son completamente distintos. Así, por ejemplo, la crítica marxista se lamentó del modo en el que los trabajadores se acoplaban a las máquinas, al mismo tiempo que creía

en el progreso tecnológico como condición de la emancipación. Pero también el higienismo decimonónico, con toda su carga biopolítica, insistió en la necesidad de que los ciudadanos debían salir al campo para alejarse de los humores urbanos en busca de salud. Algo ya se había vuelto inhóspito y provenía de los mismos espacios que se consideraban un triunfo de la técnica. Sin embargo, fueron los desarrollos tecnológicos de principios del siglo XX los que empujaron al pensamiento a tematizar explícitamente este peligro.

Cuando las ciudades se reconectaron con los tranvías, las calles se alumbraron con la electricidad, las distancias se acortaron con los teléfonos, los espacios se llenaron con los nuevos sonidos de la radio, las pantallas de los cines se iluminaron con las imágenes en movimiento y las revistas ilustradas llegaron a los quioscos..., fue entonces que la discusión cambió radicalmente. Es entonces que se comenzó a pensar en las nuevas velocidades, el empequeñecimiento del espacio y el colapso de las jerarquías culturales. Pero también fue cuando surgieron las nuevas máquinas de guerra, las armas, las alarmas y los soldados, y con ellos una estética inusitada de la guerra y la maquinaria. Las voces se dividieron entre quienes vieron las grandes ventajas del «nuevo» mundo y aquellos que sospecharon que algo se ha perdido, y que pronto descubrirán las consecuencias. Son los años en los que Ernst Jünger presenta *Movilización total* (1930), Walter Benjamin redacta *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y José Ortega y Gasset publica *La meditación de la técnica* (1939).

La Segunda Guerra Mundial fue la experiencia histórica que conjuntó los debates nacientes sobre la tecnología, las incursiones estéticas en las nuevas sensibilidades, los desarrollos en comunicación, las grandes innovaciones bélicas y la clara visión de la destrucción. Al final de la guerra ya no se podían mirar igual los osados escritos futuristas y sus loas a la velocidad y al poder de los tanques; tampoco se veía el cine sin la sombra de la propaganda. El progreso estaba en cuestión: no había celebración de la eficiencia fabril que pudiese borrar el recuerdo de los campos de exterminio, y la misma ciencia –con sus adelantos teóricos y sus múltiples aplicaciones– se volvió siniestra a la luz del Zyklon-B y la bomba atómica. Claramente la tecnología se había emancipado de sus creadores, y era necesario pensar en qué era eso que, pareciendo tan dominable, terminaba por destruir los pueblos y la misma Tierra.

A mediados del siglo XX se habían escrito ya varios de los textos germanos definitorios de la transformación en la comprensión de la técnica: *Dialéctica de la Ilustración* de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer aparece por primera vez en 1944; Martin Heidegger publica su conferencia «La pregunta por la técnica» en 1954; Günther Anders entrega el primer volumen de *La obsolescencia del hombre* en 1956; y Hannah Arendt publica *La condición humana* en 1958. En este contexto, el libro de Norbert Wiener *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas* de 1948 resultaba extravagante: ¿quién pretendería tras la experiencia de la guerra establecer un mismo paradigma para regular y controlar el caos en lo vivo y lo técnico?, ¿quién creería que la información es lo común en los sistemas vivos y tecnológicos? Pero al mismo tiempo, ¿acaso no resultaba esperanzador para algunas inteligencias frías evitar a todo costo la repetición de la destrucción bélica?

La imagen sombría de la reflexiones tardaría décadas en modificarse, y esto no se lograría gracias a experiencias positivas en el terreno de lo tecnológico, sino por el reconocimiento de las implicaciones profundas del pesimismo de la filosofía de la técnica. La liquidación de la dignidad humana por los desarrollos tecnológicos belicistas cuestionaba profundamente el proyecto del humanismo y de la modernidad: ¿no era acaso en nombre de la excepcionalidad humana que se habían forjado las instituciones que terminaron por amenazar la misma humanidad?, ¿no fue este mismo programa el que negoció con el colonialismo para distribuir almas y esclavitud por todo el globo?, ¿no fue el humanismo el mismo que dudó de la humanidad de las mujeres, de los negros, de los indios y hasta de los pobres?, ¿no fue el humanismo el que separó el mundo natural y el reino de los fines? De haber sido así, se tendría que inaugurar un nuevo modo de pensar que rompiera con las distinciones bien trazadas entre humanos y no-humanos que condujeron a la encrucijada del siglo XX.

Los estudios sobre los medios de comunicación fueron un inesperado punto de fuga. Los trabajos de Marshall McLuhan en la década de 1960 abrieron la posibilidad de pensar desde la perspectiva de las tecnologías: los medios de comunicación tenían que ser estudiados desde el modo en el que determinan sus mensajes, y no según la manera en que impactaban a las personas. Esta teoría contrastó con las tesis críticas de Guy Debord publicadas en *La sociedad del espectáculo* (1967) sobre las re-

laciones entre los medios de comunicación y la colonización de la vida por parte de la mercancía. Sin embargo, ambas posturas encontraron cierta afinidad en su aplicación en el arte y el activismo. Por un lado, la Internacional situacionista, a la que pertenecía Debord, ya planteaba la necesidad de apropiarse de las imágenes de distribución masiva; por el otro, el trabajo del canadiense dio herramientas discursivas para la inclusión de aparatos de televisión y tecnologías portátiles de video-grabación en la exploración artística (*v. gr.* las obras de videoarte de Nam June Paik *Electronic Video Recorder, Cafe au Go Go, October 4 and 11* de 1965 y *McLuhan Caged [in Electronic Art II]* de 1967, así como el performance de cine expandido *Cutting* de Valie Export de 1967 y 1968, en la que se hace un homenaje a McLuhan). Asimismo, el encuentro de estas teorías en la década de 1970 permitió el surgimiento de la revista *Radical Software* y posteriormente el desarrollo de la práctica artística y política de los *tactical media*.

Es en este contexto que hace sentido la introducción de las máquinas y de la robótica en el arte a finales de la década de 1960. Su presencia recupera la historia de los dispositivos lúdicos de la ingeniería antigua; los aleja de las máquinas fabriles, y los vuelve enigmas sobre aquello que podría ser el mundo de no estar centrado en la explotación. Si bien los cables, los brazos mecánicos y las computadoras podrían parecer al principio demasiado materiales como para alentar la esperanza de una nueva política, es precisamente su exhibición en la sala lo que permite nuevas alegorías para comprender de modo profundo la experiencia que tenemos de nosotros y nuestro mundo. Cuando estos aparatos son desarraigados del mundo de la eficiencia, y en cambio se les arma para lograr resultados autotélicos o absurdos (*v. gr. Circulation* de Hans Haacke y *Honigpumpe am Arbeitsplatz* de Joseph Beuys), se trastoca profundamente el imaginario con el que ha sido creada la máquina, y con ello las bases sobre la naturalidad de la explotación. Otro punto de fuga lo hayamos en el particular encuentro de los estudios literarios, la informática, el feminismo y la filosofía de la ciencia. En una academia estadounidense que recibía el pensamiento francés, pero lo alejaba de los departamentos de filosofía, surge una teoría centrada en la inscripcionalidad, los cuerpos y la crítica a la modernidad heteropatriarcal. Estas discusiones no tardarían en concretarse en el posthumanismo con las investigaciones de Katherine Hayles y Donna

Haraway a finales de la década de 1980. La conjunción de líneas de trabajo tan dispares permitió la creación de nuevos «mitos» como el *cyborg* y conceptos especulativos (*v. gr.* cosmopolítica, composta, Chthuluceno, *speculative fabulation*, *string figures*) que han servido para convocar lo múltiple sin subsumirlo en abstracciones superiores. Es por ello que se ha vuelto una pieza importante en el desarrollo de proyectos artísticos interesados en atravesar las fronteras de lo humano y lo no-humano, en favor de investigaciones sobre el modo en el que lo técnico y lo biológico se entrelazan y conforman mundos no excluyentes o centrados en alguno de sus polos.

Surgieron así las estéticas de lo «híbrido», es decir, los proyectos que vinculan investigación formal con exploración estética para hablar de los encuentros entre lo humano y lo no-humano. Son proyectos artísticos que ocupan medios aceptados en el mundo del arte (instalaciones, mesas de trabajo, documentación, etcétera), pero que también introducen objetos inesperados: platos de Petri, cultivos celulares y animales de experimentación. Suelen promover los debates en torno a la artefactualización de lo vivo, la biopolítica, la participación ciudadana en los debates tecnológicos y ambientales y el modo en el que se distribuyen los espacios y los roles de los especialistas y los legos. Estas prácticas artísticas se vinculan con las universidades y laboratorios, siguen sus protocolos y los denuncian. El resultado ha sido una diversidad de ejercicios de esclarecimiento de los modos complejos en los que la historia, la sociedad, la ciencia y los medios se entrelazan. Entre las representantes de estas prácticas artísticas se encuentran Suzanne Anker con instalaciones como *Astroculture (Shelf Life)* de 2009, Kathy High y *Embracing Animal* de 2004 a 2006, Špela Petrič y Miha Turšič con *Voyager/ Non-human agents* de 2013 a 2014, Maja Smrekar con *Hybrid Family* de 2016 y Victoria Vesna con *Bird Song Diamond* de 2018.

Las propuestas híbridas no tardaron en encontrarse con las lecturas bastardas y creativas de las teorías sobre las tecnologías del yo foucaultianas, las filosofías del dispositivo de Gilles Deleuze y Giorgio Agamben y la recuperación de los textos de Gilbert Simondon. Dichos entrecruces conceptuales buscaban hacer justicia a las nuevas experiencias de finales del siglo XX. Se concentraron en la ubicuidad de las pantallas y la información, así como las políticas del control, del espectáculo y del escándalo; observaron el modo en el que estos

elementos construyeron nuevas subjetividades acostumbradas a la intensidad, la velocidad y la satisfacción inmediata. Estos sujetos que somos se volvieron analizables desde la farmacología, la adicción, el estrés, lo digital y el tacto redescubierto desde las interfaces interactivas. Nos hemos reconocido como funciones dispuestas y remediadas tecnológicamente tanto para el trabajo como para el tiempo libre. Nos hemos visto como un haz de diversas células que se medica y busca pervivir en las plataformas digitales, al mismo tiempo que reconoce la destrucción planetaria y la proximidad de la sexta gran extinción. Algunos ejemplos artísticos de estas aproximaciones son las esculturas de Marc Quinn *Chemical Life Support* (2005), la instalación de Timo Toots *Memopol-1* (2010), la obra de Beatriz da Costa *Dying for the Other* (2011) y el proyecto *Immortality for two* (2017) de Marta de Menezes.

¿Cómo pensar la estética y la tecnología? ¿Cómo comprender las estéticas de la tecnología? ¿Cómo entender qué es el arte ante las tecnologías? El presente volumen conjunta diversas escrituras sobre estas preguntas. Los temas y los estilos se entretajan para mostrar un fenómeno complejo que, como se intentó mostrar en las páginas anteriores, no debería pensarse como una simple conjunción. No hay una única manera de tender el puente entre las artes y las tecnologías, y todo intento de atajar la cuestión de modo directo está condenado al extravío. Es mejor mirar de soslayo, y evitar que se escape el problema. La cautela es la mejor amiga para evitar los prejuicios en torno a lo artefactual; un paso en falso, y terminaríamos contraponiendo de modo rígido los elementos que aquí se reúnen.

El libro comienza con el ensayo de María Antonia González Valerio «De estéticas, materialidades y naturalezas. (Tema y cuatro variaciones)». En estas páginas la autora realiza un ejercicio de pensamiento y escritura que pone los conceptos fundamentales de la metafísica al borde de la transformación planetaria y la crisis ecológica. Mediante la reiteración de las preguntas desde distintos ángulos, pone en juego una y otra vez el problema de los lindes del pensamiento ante el desmoronamiento de las fronteras que habían establecido la ciencia, la filosofía y el arte. Así, este texto estrella la certidumbre, y abre la discusión hacia las múltiples dimensiones teóricas, a la vez que recupera las tensiones en las que lo humano se reconoce más que humano, y se encuentra con lo vivo, lo técnico y lo ambiental.

«Notas sobre la oposición entre el arte y el utensilio», texto que yo mismo presento para este libro, discute la distinción entre obra de arte y útil de Heidegger desde la orientación de la rehabilitación de lo ocasional y lo decorativo que Gadamer llevó a cabo en Verdad y método. La finalidad de la argumentación es la destrucción de los prejuicios de la estética idealista que impiden pensar las prácticas artísticas con tecnología.

La experiencia tecnológicamente mediada es el tema de «El enjambre del mundo digital con entrega a domicilio» de Jorge Linares. En este ensayo se comparan los trabajos de Günther Anders y Byung-Chul Han. Pone especial énfasis en las políticas actuales de saturación, comunicación y conformación de opinión pública en las que colaboran las imágenes, los dispositivos inteligentes y las plataformas de redes sociales. Lena Ortega analiza en «Expedición en el círculo polar ártico hacia el Trekröset. Otras perspectivas sobre las relaciones con la naturaleza» su excursión en el lago congelado de Kilpisjärvi. En estas páginas contrasta la mediación tecno-científica con la posibilidad de tener una experiencia atmosférica. Explica esta última desde la *Gelassenheit* heideggeriana, el pensamiento paisajero de Augustin Berque y la recuperación de la estética china del paisaje realizada por François Jullien. «Subjetividad, discurso, techné. Hacia nuevas formaciones de la sensibilidad» de Bily López reitera la pregunta ontológica por «lo que es» desde las tecnologías. Con este objetivo presenta el modo en el que el racionalismo filosófico pretendió atender la cuestión del ser del ente mediante los conceptos de identidad, subjetividad y experiencia, y lo contrasta con los modos en los que las tecnologías actuales producen discursos y abren campos de sentido.

Alberto Morán Roa presenta «Donde todo es tiempo: estética de la inmanencia, límite vinculante y experiencia contemplativa a partir de Boris Groys y Byung-Chul Han». El artículo discute las fuentes heideggerianas del pensamiento del filósofo coreano Byung-Chul Han, y con ellas estudia la ruina de la supuesta eternidad del arte. Asimismo, explora el lugar de la contemplación y el asombro en el régimen estético actual, el cual se caracteriza por la aceleración y el consumo producidos por la tecnología y los medios masivos.

Sixto J. Castro expone de modo crítico en «El elemento técnico en la definición de cine. Problemas filosóficos» los intentos de la estética analítica para señalar cuáles son las propiedades necesarias y suficientes que distinguen al cine del resto de las artes, así como del simple registro fílmico. Para ello revisa las propuestas de Stanley Cavell, Noël Carroll y Rudolph Arnheim.

Gemma Argüello discute en «La instrucción como mecanismo de mediación. Arte producido por computadoras» las alternativas teóricas para entender el modo en que el espectador interactúa con las piezas de arte con tecnología. Esta investigación acude a las teorías del performance y del happening para subsanar los límites que presenta la aproximación conceptual que da centralidad a la definición del medio para comprender las prácticas artísticas

«Análisis de *Vuelo de una gaviota* (1888) de Jules Marey» de Cecilia Calderón presenta, desde la metodología de Bruno Latour, los distintos actores que concurren en la historia de los inicios de la fotografía durante el siglo XIX. Se concentra en las fotografías de locomoción y su lugar como estrategia de conocimiento y visualización científica para mostrar, paradójicamente, los paralelismos que tienen con las imágenes artísticas y religiosas. Concluye, por ello, en la necesidad de un enfoque múltiple que recupere la complejidad del problema de la representación de la naturaleza.

El ensayo de Nadia Cortés cierra el presente volumen. «Sobre la ecotecnia de los cuerpos» muestra algunos puntos de encuentro entre la ecotecnia de los cuerpos de Jean-Luc Nancy y la organología general de Bernard Stiegler. La finalidad de este estudio cruzado es la elaboración de un marco conceptual que sirva para construir nuevos paradigmas teóricos sobre las relaciones entre el cuerpo y técnica.

El presente libro no habría sido posible sin el trabajo colectivo que se ha llevado a cabo en el grupo de investigación y creación artística Arte+Ciencia. Este colectivo se ha posicionado a nivel internacional en los círculos de arte con nuevos medios gracias a su labor en festivales, exposiciones, participaciones académicas y publicaciones. Asimismo, el volumen contó con el apoyo del proyecto interdisciplinario PAPIIT IG400718 «Medio y especie: ecología y evolución desde la filosofía natural» (DGAPA UNAM), del proyecto PAPIIT IA401421 «Estética ambiental: investigación crítica de la representación del medio ambiente

Prólogo

y los proyectos artísticos sobre la crisis ecológica», del proyecto PIFFyL 02-005-2019 «Filosofía del Arte: medialidad y agencia» (UNAM) y del Departamento de Filosofía de la UNED.