

Cuerpos implicados: sensibilidad expandida y experiencia estética en el arte híbrido

Embodied Engagement: Expanded Sensibility and Aesthetic Experience in Hybrid Art

JULIA LULL-SANZ  0009-0001-0965-577

Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, España.

Resumen

Este artículo examina cómo las artes híbridas contemporáneas reconfiguran la experiencia estética mediante una atención trastornada, el descentramiento de la mirada hegemónica y una implicación activa del cuerpo. Desde una perspectiva transdisciplinar que articula estética, filosofía, teoría *queer*, ciencia y posthumanismo, se argumenta que estas prácticas desestabilizan jerarquías disciplinares, sensoriales y epistémicas. A partir de los aportes de Judith Butler, Walter Benjamin, Claire Bishop, Karen Barad y N. Katherine Hayles, se analiza cómo la atención, la percepción y la subjetividad se ven afectadas por regímenes visuales, tecnológicos y afectivos que colonizan la imaginación y el deseo. Frente a ello, las artes híbridas se presentan como zonas de aparición de lo reprimido: saberes no normativos, cuerpos disidentes y materialidades impuras. Estas prácticas, lejos de promover la contemplación pasiva, activan una sensibilidad encarnada, opaca y relacional, capaz de resistir la captura capitalista de la atención e imaginar otras formas de existencia. La potencia crítica de las artes híbridas reside precisamente en su capacidad de incomodar, desbordar y reprogramar sentidos. En este contexto, el cuerpo deviene interfaz viva y política, donde percepción, afecto y conocimiento se entrelazan en una experiencia expandida del mundo.

PALABRAS CLAVE: arte híbrido, percepción, cuerpo, estética encarnada, tecnología.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Lull-Sanz, J. (2025). Cuerpos implicados: sensibilidad expandida y experiencia estética en el arte híbrido. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v7i8.21745>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21745>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Julia Lull-Sanz
Julia.lull@upf.edu

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

Embodied Engagement: Expanded Sensibility and Aesthetic Experience in Hybrid Art

JULIA LULL-SANZ

Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, Spain.

Abstract

This article explores how contemporary hybrid arts reconfigure aesthetic experience through disordered attention, a decentering of hegemonic vision, and the active involvement of the body. From a transdisciplinary perspective that brings together aesthetics, philosophy, queer theory, science, and posthumanism, it argues that these practices destabilize disciplinary, sensory, and epistemic hierarchies. Drawing on the work of Judith Butler, Walter Benjamin, Claire Bishop, Karen Barad, and N. Katherine Hayles, it examines how attention, perception, and subjectivity are shaped by visual, technological, and affective regimes that colonize imagination and desire. In contrast, hybrid arts emerge as zones where the repressed reappears: non-normative knowledge, dissident bodies, and impure materialities. Far from passive contemplation, these practices activate an embodied, opaque, and relational sensitivity capable of resisting the capitalist capture of attention and imagining new ways of being. The critical force of hybrid arts lies precisely in their ability to unsettle, overflow, and reprogram meaning. In this context, the body becomes a living and political interface where perception, affect, and knowledge intertwine in an expanded experience of the world.

KEY WORDS: hybrid art, perception, body, embodied aesthetics, technology.

Summary – Sumario

1. Introducción: Percepción, cognición y artes híbridas
2. Atención trastornada. Por una recuperación del deseo más allá de la mirada
3. Del espectador dócil a las corporalidades expectantes. Hacia una estética de la opacidad y el devenir común
4. ¿Y si la práctica artística fuera siempre ya una experiencia híbrida?
5. Conclusiones: El cuerpo como interfaz. Materialidad, inmaterialidad e hibridación.

*Ya no experimentamos,
conocemos y valorizamos el mundo
gracias a las líneas escritas,
sino a las superficies imaginadas.*
Vilém Flusser.

1. Introducción: Percepción, cognición y artes híbridas

En términos tradicionales, la percepción se consideraba un proceso básico, automático y pasivo a través del cual recibimos información del entorno; percibimos movimiento, sabores, olores o nuestra postura corporal¹. Esta concepción se relaciona con una configuración clásica de la experiencia estética, donde la persona espectadora adopta una postura estática, contemplativa y pasiva ante la obra de arte. Se trata de un modelo en el que la sensibilidad se limita a recibir impresiones, y la obra es entendida como un objeto que se “ofrece” al sujeto, quien la asume y la consume sin intervenir activamente en su sentido. Este esquema se articula estrechamente con la noción del juicio estético kantiano, particularmente en lo que Kant describe como una actividad suspendida, una suerte de juego libre de las facultades humanas (entendimiento e imaginación). La experiencia estética queda definida como una forma singular de conocimiento no conceptual, en la que el juicio se ejerce sin referencia a categorías o intereses prácticos. La atención del sujeto se emancipa momentáneamente de lo útil, lo moral o lo lógico, y se entrega al placer desinteresado que produce la mera contemplación formal de lo bello (Kant, 2007). En esta dirección, el proyecto moderno-ilustrado instauró un régimen escópico —en sentido foucaultiano—, un sistema disciplinario que regula nuestra forma de mirar y de relacionarnos con lo visible. Este régimen no solo configuró la comprensión del pasado, sino que condicionó las formas en que dicho pasado se actualiza en el presente. Así, la mirada se convirtió en el canal privilegiado del conocimiento y la experiencia estética, subordinando o excluyendo al resto de los sentidos. Esta hegemonía visual consolidó una estética ocularcentrista en Occidente, articulada en categorías jerárquicas (géneros, estilos, escuelas), donde lo visual no solo domina, sino que define qué formas de percepción, interpretación y juicio son legitimadas en el campo artístico y cultural.

En el régimen contemporáneo de la visualidad, un orden que privilegia la imagen como mediadora central del conocimiento, el deseo y la experiencia, las imágenes funcionan como

1. La concepción tradicional de la percepción como un proceso básico, automático y pasivo se relaciona estrechamente con la tradición empirista de la filosofía. Para John Locke (1690), la mente es una tabula rasa que recibe impresiones sensoriales del entorno, las cuales constituyen la base de todo conocimiento. De forma similar, David Hume (1748) sostenía que las percepciones, impresiones e ideas, surgen de la experiencia sensible y no dependen de una actividad constructiva del sujeto. Esta perspectiva filosófica anticipa la visión clásica en psicología, donde la percepción se entiende como un mero registro de estímulos externos, en el que el sujeto actúa fundamentalmente como receptor pasivo (Lindsay & Norman, 1972; Goldstein, 2010). Tanto en la tradición empirista como en la psicológica clásica, la percepción se concibe, entonces, como un espejo del mundo, más que como un proceso activo de construcción.

dispositivos de subjetivación. No se limitan a representar el mundo, sino que lo configuran activamente: moldean nuestras emociones, deseos, identidades y modos de relación. En este sentido, la imagen no es inocente ni neutra: es una herramienta de poder, una tecnología sensible que participa en la producción de subjetividades.

Desde una perspectiva biopolítica, las imágenes gestan mundo: no solo muestran cuerpos, sino que instituyen categorías sobre ellos. Históricamente, han servido para definir, codificar y normativizar los modos en que los cuerpos deben aparecer, moverse, expresarse y ser deseados. Este poder ha sido capitalizado por los dispositivos hegemónicos, desde la querella iconoclasta de los Padres de la Iglesia hasta las gramáticas audiovisuales contemporáneas del cine, la moda, la publicidad y los algoritmos. Las imágenes, en este marco, no solo instauran cánones de belleza, sino también normas de género, raza, edad, capacidad y clase. Cada cuerpo visible está ya atravesado por una forma de representación que lo encierra en una categoría. Así, lo estético se vuelve inseparable de lo político: lo que parece una apreciación libre del gusto, es en realidad el efecto de un sistema que organiza quién puede ser visto, cómo y en qué condiciones.

Es pertinente traer aquí la reflexión de Judith Butler sobre la categorización de los cuerpos, una crítica que puede extenderse al propio gesto de clasificar, ordenar y nombrar. «¿Existe un buen modo de categorizar los cuerpos? ¿Qué nos dicen las categorías? Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos» (Butler, 2011: 48). Como señala la autora, las categorías no describen a los cuerpos, sino que los producen performativamente, inscribiéndolos en marcos normativos que validan ciertas formas de vida y excluyen otras. En este sentido, las categorías revelan menos sobre los cuerpos que sobre la necesidad —social, política e institucional— de controlarlos mediante su nominación. Nombrar un cuerpo es hacerlo legible dentro de un régimen de sentido que lo precede. Lo que está en juego no es solo cómo nombramos, sino quién tiene la autoridad para nombrar y con qué fines. En el ámbito del arte, esta cuestión cobra una intensidad particular: allí donde el gesto artístico resiste o subvierte la categoría, se abre la posibilidad de imaginar el cuerpo, y el sujeto, desde la potencia de lo transdisciplinar, lo híbrido, lo dinámico y lo opaco.

Las propuestas cognitivas tradicionales conciben el cerebro como un sistema unitario de procesamiento de información, frecuentemente desde modelos computacionales que equiparan mente y máquina². Esta visión mecanicista no solo simplifica la complejidad del pensamiento humano, sino que refuerza la jerarquía mente-cuerpo, central en la tradición filosófica occidental. Tal jerarquía privilegia la razón sobre la corporeidad y se proyecta en otras dicotomías como sujeto/objeto, cultura/naturaleza o razón/emoción, reproduciendo divisiones reductoras. En este marco, el régimen escópico moderno produce una experiencia estética fundada en la distancia y la contemplación desinteresada, donde el cuerpo es desplazado

2. Véase al respecto: Neisser, 1967; Newell & Simon, 1972; Pylyshyn, 1984. Este enfoque, conocido como la metáfora computacional de la mente, considera que los procesos mentales pueden entenderse en términos de representaciones internas y reglas de manipulación de símbolos, del mismo modo en que lo haría un ordenador

de su vínculo con el artefacto. Lo estético queda asociado con la neutralidad, la limpieza, la claridad visual. Estas perspectivas desatienden enfoques que consideran la cognición como un proceso incorporado, acumulativo y emocionalmente situado, basado en la interacción entre acción y percepción. Como se desarrollará más adelante, dicha concepción permite pensar una cognición inscrita en el cuerpo, en sus afectos y prácticas. Es en las vanguardias del siglo XX —del dadaísmo al surrealismo, del situacionismo al *arte povera*— donde podemos encontrar un gesto insurrecto: el arte se asumió como territorio de ruptura, de disenso, de irrupción de lo otro y de lo abyecto. En lugar de ajustarse a los mandatos del gusto, la claridad o la funcionalidad, estas prácticas experimentaron con formas de hacer que interpelaban de manera directa la sensibilidad, el cuerpo y el espacio social.

Hoy, esa pulsión desobediente se desplaza y se reinventa en las artes híbridas, donde convergen tecnologías, cuerpos, lenguajes y materiales diversos que cuestionan los límites entre disciplinas y expanden el campo del arte hacia lo científico, lo tecnológico y lo social. Un ser híbrido se define como aquello que tiene un origen o una composición mixta, y que aporta variedad o complejidad a un sistema. En el ámbito artístico contemporáneo, lo híbrido explora la diversidad de medios y técnicas como terreno para la innovación y la experimentación en la creación artística. Instalaciones inmersivas, performances afectivas, bioarte, arte digital, arte sonoro y prácticas activistas que borran los bordes entre disciplinas —y entre arte y vida— abren nuevas formas de experimentar lo estético como acto encarnado, afectivo y político. En esta dirección, hoy se reconoce que la percepción es un proceso activo, situado y complejo que se produce entre los cuerpos y su entorno; es decir, es producto de una hibridación entre componentes biosociales, incluidas las estructuras políticas y culturales. Los límites entre percepción y cognición se diluyen. El cuerpo se concibe como una interfaz y es tanto receptor como medio de producción de sentido. Estas composiciones sensibles, híbridas y materiales se encuentran, además, en desarrollo: al tiempo que se transforman las dimensiones conscientes de nuestros cuerpos, se modifican percepciones y procesos de cognición impensados según su recorrido por el mundo sensible. El binomio percepción/cognición es un ensamblaje activo y dinámico, encauzado a través de filtros (atención, experiencia, contexto, expectativas), también condicionados por el estado en que nos sentimos y por las expectativas que deseamos sentir. De esta manera, se construye una realidad sensorial que da sentido al mundo en que vivimos³. Es aquí donde surge la cuestión central que promueve esta investigación: si el régimen escópico moderno ha contribuido a la formación de sujetos escindidos, generizados y persistentemente (re)presentados bajo lógicas normativas del ver y del saber, cabe preguntarse: ¿qué tipo de subjetividad promueven las artes híbridas? En contraposición a ese modelo visual dominante, las prácticas artísticas híbridas emergen desde los márgenes, en territorios liminales, como formas estéticas que no solo rompen con las jerarquías disciplinares, sino que también abren espacio a otras subjetividades. Estas formas artísticas reconfiguran activamente los modos de experiencia estética, relacional y social. En lugar de

3. A este respecto, es notable la aportación de James Gibson (1979), pero también de otro tipo de aproximaciones como las de Richard Gregory (1981) o David Marr (1982).

estabilizar identidades o consolidar discursos, las artes híbridas operan desde lo trans, entendiendo lo transgénero no solo como una identidad, sino como una potencia estética y política: la potencia de dislocar, mezclar, "compostar" y reapropiar sentidos y cuerpos. Jack Burnham, pionero en la reflexión sobre la hibridación entre arte, ciencia y tecnología, escribió a finales de los años sesenta: El resultado lógico de la influencia de la tecnología en el arte antes del final de este siglo debe ser una serie de formas de arte que manifiestan la verdadera inteligencia, pero tal vez más significativamente, con una capacidad para crear relaciones recíprocas con los seres humanos (Burnham, 1968: 15).

Siguiendo un planteamiento similar, este artículo se plantea precisamente una cuestión triple: 1) ¿A qué formas de atención, en medio de la dispersión contemporánea, nos invitan las artes híbridas? 2) ¿Cómo estas formas transformadas de experiencia estética inciden en nuestra construcción subjetiva y social desde lo diverso, lo mixto y lo opaco (en el sentido propuesto por Judith Butler)? Y finalmente, 3) ¿no ha sido acaso el arte, desde siempre, una práctica híbrida, encarnada y transgenérica en un sentido amplio?

En el presente, esta condición transgenérica originaria de toda práctica artística, no solo se acentúa, sino que retorna como una forma de lo reprimido, reclamando transformaciones epistemológicas, estéticas e institucionales. Así como los cuerpos trans visibilizan la fragilidad de los binarismos de género, las prácticas artísticas híbridas desestabilizan los límites entre cuerpo y tecnología, naturaleza y cultura, arte y vida. En ese gesto, el arte deviene un espacio de resistencia y creación donde lo inestable, lo impuro y lo transicional no son carencias, sino fuentes de potencia.

2. Atención trastornada. Por una recuperación del deseo más allá de la mirada

Este apartado toma prestado el título del libro de Claire Bishop, *Atención trastornada. Formas de ver arte y performance hoy* (Bishop, 2025). En su texto, Bishop reflexiona sobre cómo las transformaciones tecnológicas y sociales actuales han alterado, profundamente, nuestras formas de percibir y relacionarnos con el arte, especialmente con la *performance*. Sin embargo, en lugar de adoptar una postura apocalíptica o pesimista frente a la supuesta "pérdida" de atención contemporánea —un lamento común en la crítica tradicional—, propone entender esta atención fragmentada, intermitente e híbrida como un nuevo modo de experiencia estética.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el interés por la transformación de la noción de atención en la cultura occidental fue ampliamente explorado, en relación con el impacto de la modernidad, el capitalismo industrial, los medios visuales y los dispositivos de control social. Estas transformaciones afectaron no solo las formas del arte y la percepción, sino también la constitución del sujeto moderno. Uno de los aportes fundamentales de estas investigaciones —retomado más tarde por Claire Bishop— es mostrar que la percepción humana no es una capacidad natural, fija o ahistórica, sino una construcción dinámica, mol-

deada por tecnologías, discursos científicos y regímenes de poder. La modernidad, en este sentido, no solo cambia lo que vemos, sino cómo vemos, es decir, las condiciones mismas de posibilidad de la percepción. Así, en un contexto capitalista, la atención se convierte en un recurso estratégico: algo que debe regularse, entrenarse y controlar.

Uno de los aspectos cruciales de la modernidad es una crisis continua de la capacidad de atención, en la que las configuraciones cambiantes del capitalismo continuamente fuerzan la atención y la distracción al límite, con una secuencia inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información, para después responder con nuevos métodos de dirigir y regular la percepción. (Crary, 2008: 23)

De este modo, la distracción se vuelve una amenaza y el sujeto atento representa el ideal moderno. Más aún, nuestra capacidad de atención se convierte en una especie de frontera entre normalidad y patología. El sujeto que se distrae, que no logra sostener la atención, se vuelve sospechoso, oscuro: es ineficiente, improductivo, incluso desviado. Esta patologización de la distracción alimenta una industria del control perceptivo que perdura hasta hoy, desde la ergonomía industrial hasta las interfaces digitales. La percepción moderna es un campo de batalla, en el que se dirimen relaciones entre conocimiento, poder y subjetividad. En este contexto no debemos adoptar una actitud nostálgica de una mirada pura o auténtica, sino una crítica a la forma en que la atención es capturada, disciplinada y "funcionalizada" en cada momento. Solo desde esa perspectiva nos podremos permitir pensar también en estrategias de fuga, suspensión o reapropiación de la percepción, que puedan desactivar o subvertir las lógicas del control.

Fueron, de nuevo, las formas de arte proto-vanguardistas y vanguardistas las que comenzaron a proponer experiencias perceptivas ambiguas, intermitentes o exigentes, que demandan de quienes observan un tipo de atención diferente, a veces contradictoria o incómoda, anticipando una de las premisas centrales del gesto vanguardista: el *shock*. Jonathan Crary habla de la importancia de la «suspensión de la percepción», no como una negación de la atención, sino como una desarticulación de sus automatismos. En esta línea, Claire Bishop celebra las prácticas artísticas híbridas que responden activamente a la lógica contemporánea de la atención dispersa: instalaciones performativas, obras basadas en archivo e investigación, intervenciones efímeras en el espacio público, entre otras. Lejos de ser mero "ruido", estas formas abren caminos hacia una estética más situada, política y sensible a la complejidad del presente.

Más que exigir a la persona espectadora una atención concentrada, estas obras la interpelan desde múltiples registros: visuales, corporales, afectivos, digitales. «La obra es menos pretenciosa, menos total; nos concede el espacio para ser móviles y sociales, para reaccionar, conversar, compartir y archivar mientras la vemos» (Bishop, 2025: 4). Las prácticas artísticas actuales no buscan recuperar un pasado de contemplación perdida, sino inventar nuevas

formas de relación, con las obras, con el tiempo y con las otras personas, en un contexto de saturación sensorial y mediática. En este sentido, la “atención trastornada” no es un déficit, sino una condición contemporánea con la que el arte puede dialogar críticamente y con enorme potencia transformadora.

Con casi un siglo de diferencia, Walter Benjamin se interesó por el modo en que la experiencia cinematográfica promovía una experiencia sensorial compleja que marcó una ruptura con las formas clásicas de recepción y contemplación artística. Una auténtica revolución tanto técnica como estética. De hecho, podríamos considerar el cine como la primera gran experiencia artística híbrida del siglo XX. En su breve, pero denso texto *Mickey Mouse*, escrito en 1930, refleja una mirada crítica y fascinada ante este nuevo fenómeno (Benjamin, 2018).

Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. (2018: 26)

Para Benjamin, los dibujos animados de Disney, en especial Mickey Mouse, manifiestan una forma de arte donde la percepción de la persona espectadora es continuamente sacudida, distraída y sacada de su eje. Una suerte de atención en la dispersión que reconfigura nuestra experiencia con el objeto artístico, al tiempo que, al desbordar nuestra experiencia estética, propicia un acontecimiento perceptivo, «una voladura terapéutica del inconsciente» (2018: 29), donde los cuerpos y sus potencialidades son (re)comprendidos. Benjamin, nota que los cortos de Mickey Mouse no apelan a una atención sostenida, como una novela o una obra de teatro, sino que lanzan una sucesión de estímulos rápidos. La persona espectadora no puede concentrarse, sino solo reaccionar.

La capacidad del arte para promover reacciones en la audiencia era para Benjamin el primer síntoma de la fuerza política de la práctica artística y él la desarrolló junto al concepto de «inervación». Este término se refiere a la acción que ejerce un nervio sobre la función de un órgano. En este contexto, se concibe como un impulso que desencadena un gesto, un impulso que trasciende al individuo al tener un efecto colectivo. De este modo, el gesto, entendido como una reacción corporal insurrecta, se transforma en una acción política. En su obra *Programa de un teatro infantil proletario* (1928), Benjamin desarrolla la relación entre inervación y gesto en el marco de sus propuestas sobre la imagen como acción, anticipando su posterior formulación de la imagen dialéctica (Benjamin, 2009: 382). Para Benjamin algunas formas artísticas tienen la doble capacidad de producir una escisión, una fractura en el sentido (un *shock* en el *continuum* de la realidad), y, al mismo tiempo, es precisamente esa ruptura la que desencadena una reacción corpórea, una «inervación», una energía que posibilita el encuentro entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo. En la teoría materialista de Benjamin,

la toma de conciencia no puede entenderse sin una inscripción en el cuerpo, sin una dimensión corpórea que la sustente.

Solo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en intervención corporal colectiva y las intervenciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma. (Benjamin, 2007: 127)

Este movimiento energético puede alcanzar una intensidad casi explosiva, capaz de convocar la imaginación colectiva hacia una acción común. En este marco, imagen y cuerpo se vuelven indisociables: es en su implicación mutua donde emerge la posibilidad de una transformación política.

Para Simone Weil, es también en la atención donde reside una suerte de potencia liberadora. En el encuentro atento se da un ejercicio de supresión de todo interés, toda «in-tención» particular para optar al vacío que todo instante de «a-tención» exige (Weil, 1994). Atender verdaderamente es un acto de vida. El sujeto se vacía de su deseo e intereses ante el objeto artístico para atenderlo. Cuando dirigimos nuestra atención hacia lo vivo, nos llenamos también de vida. Para Weil, la modernidad produce un simulacro de lo vivo, nos distrae hacia aquello que, por su estímulo constante, solo está vivo en apariencia.

La lógica de la distracción capitalista: una atención capturada, fragmentada, colonizada por lo inmediato es muy distinta de la atención trastocada que proponen Bishop, Benjamin o Weil, entendida como una apertura receptiva que requiere presencia y vaciamiento del yo». En esta dirección, Mark Fisher sostiene que el capitalismo contemporáneo funciona como un régimen afectivo que no solo captura la atención, sino también la imaginación. Su noción de «realismo capitalista» describe esa imposibilidad de imaginar alternativas: un estado de captura psíquica donde incluso el deseo de otra forma de vida queda neutralizado. Fisher no solo denuncia la saturación de estímulos y la hiperconectividad como formas de alienación, sino también la producción de una subjetividad exhausta, ansiosa y atrapada en un presente continuo, sin horizonte (Fisher, 2016).

Mientras Weil propone la atención como una práctica espiritual y ética, Fisher la concibe como un campo de disputa política y afectiva. En ambos casos, la atención se revela como algo más que un recurso cognitivo: es el lugar donde se juega nuestra relación con el mundo. Weil advierte que atender no es solo una disciplina perceptiva, sino también una forma de educar y afinar el deseo, orientándolo hacia lo genuinamente vivo. En su forma más elevada, la atención no es un esfuerzo, sino una apertura receptiva, un estado de disponibilidad radical que participa de la dimensión sacramental del mundo, allí donde lo visible y lo invisible se tocan (Weil, 2024). Es importante subrayar que atención no implica sumisión ni pasividad: no se trata de un silencio domesticado, sino de una forma activa de relación con el mundo, una presencia transformadora para sujeto y objeto. La atención es una acción sutil pero poderosa, que «suspende el yo» para dar lugar a la alteridad. En términos neomaterialistas, podríamos

hablar de una «intra-acción»: un proceso relacional donde cuerpos, pensamientos y afectos coemergen en una red de significación compartida (Barad, 2007). Así entendida, la atención es también una práctica ética y estética de cuidado, apertura y transformación.

La atención trastornada, potenciada por las artes híbridas, disuelve la hegemonía de la visión en favor de una inervación corpórea: una experiencia estética donde lo háptico cobra protagonismo. En esta línea, Karen Barad propone repensar el acto de “tocar” no como mero contacto entre superficies, sino como una implicación profunda entre materia y sentido: una vibración compartida en la que los límites entre cuerpos se desdibujan. El tacto, desde esta perspectiva, es también una práctica epistemológica y ontológica: una forma de conocer y devenir con el mundo. En el marco de una materia *queer*, que desestabiliza jerarquías binarias e identidades fijas, el tacto se vuelve potencia híbrida, una estética del *entre*, donde el arte reconfigura la realidad desde una sensibilidad encarnada (Barad, 2023). En esos gestos mínimos y materialidades sensibles emerge una política de la porosidad: una apertura a lo otro que atraviesa cuerpos, tiempos y afectos. Así, el arte —en su dimensión híbrida y situada— se afirma como un campo donde atención, tacto e intra-acción se entrelazan, generando nuevas formas de existencia relacional y resistencia micropolítica.

La emergencia de una “atención híbrida”, mediada por la tecnología, transforma la experiencia estética más allá de las personas creadoras o espectadoras: reconfigura profundamente las instituciones artísticas, sus modos de exhibición, conservación y legitimación. La atención ya no se dirige de forma lineal o sostenida, sino que opera desde la fragmentación, la simultaneidad y la deriva, lo que obliga a museos, archivos y centros culturales a repensar sus estructuras y sus formas de vinculación con el público. El museo contemporáneo busca hoy interactuar, participar de una experiencia compleja que involucra múltiples cuerpos, objetos y temporalidades. Pero el impacto va más allá: cuestiona los fundamentos epistemológicos de la estética y de la historia del arte, desafiando sus narrativas lineales, cánones excluyentes y jerarquías sensoriales. En este nuevo paisaje, la atención trastornada e híbrida no solo redefine la experiencia estética, sino que habilita una posibilidad ética: imaginar formas de saber y de relación más diversas, porosas y situadas.

3. Del espectador dócil a las corporalidades expectantes. Hacia una estética de la opacidad y el devenir común

El cuerpo es el soporte y, al mismo tiempo, el límite de la atención. La dimensión corpórea de todo acto perceptivo implica una doble condición. Por un lado, el cuerpo es moldeado por tecnologías, dispositivos y discursos que buscan regular, controlar y optimizar su capacidad de percepción; por otro, el cuerpo puede también resistir, desbordar esas normas y abrir espacios de suspensión, desvío o atención errática que desestabilizan el régimen perceptivo dominante.

Esta tensión entre domesticación y resistencia encuentra un terreno privilegiado de exploración en la práctica artística. El arte, en tanto que ejercicio encarnado imaginativo-es-

peculativo de relación con el mundo sensible y simbólico, no solo está atravesado por categorías conceptuales que intentan contener o domesticar su potencia, sino que también posee una capacidad inherente para trascender las intenciones de quienes lo producen y promueven. Los objetos artísticos, entendidos también como «cuasi-cuerpos», precisamente por su ambigüedad y su apertura, señalan hacia lugares que exceden su marco original, convocando formas de atención y experiencia que pueden devenir actos críticos, gestos de resistencia o experiencias de reapropiación sensible del mundo (Lull, 2025).

Estos objetos se presentan como entidades ambiguas y sintomáticas, cuya potencia radica en su capacidad de generar sentido a partir de las relaciones que activan. Son, al mismo tiempo, productos y agentes de los sistemas en los que se inscriben. Así, un mismo objeto o imagen tangible puede participar tanto en la producción de subjetividades alineadas con un orden dado —como el patriarcal-capitalista— como en la gestación de formas de resistencia a ese mismo orden. Su eficacia no es unívoca: en ciertos contextos, su propia activación puede contribuir a transformar, o incluso a desestabilizar, el sistema que originalmente lo configuró. Lejos de ser pasivos, estos objetos difractan las fuerzas que los constituyen: su puesta en relación puede provocar desvíos, interferencias y transformaciones imprevistas.

Desde esta perspectiva, el concepto de «difracción», tal como lo propone Karen Barad, resulta fundamental. A diferencia del reflejo, que reproduce lo mismo, la difracción implica una relación de diferencia: una interferencia entre elementos que se coafectan sin perder su singularidad. Aplicado a lo material, este enfoque permite pensar los objetos artísticos no como unidades cerradas, sino como nodos de intra-acción, en los que cuerpos, discursos, afectos y tecnologías se entrelazan produciendo lo nuevo (Barad, 2007).

Este enfoque dialoga directamente con las propuestas de Rosi Braidotti, quien desde una perspectiva posthumanista y también neomaterialista, plantea que la materia, incluyendo la materia del cuerpo, no es pasiva ni secundaria, sino una fuerza productiva, deseante y transformadora. En su visión, los objetos y cuerpos no humanos tienen agencia, y están inmersos en redes de afectos y potencias que desbordan las lógicas dualistas del pensamiento occidental. La subjetividad ya no se construye desde la separación entre mente y cuerpo, humano y no humano, sino desde una ontología relacional y afirmativa, donde la transformación constante es la condición fundamental de lo viviente.

Los planteamientos de Barad y Braidotti, trasladados al campo de la teoría del arte, permiten articular la idea de que los objetos artísticos son el resultado de comportamientos no lineales de la materia, comportamientos que escapan a la predicción y que, a menudo, «pese a todo», desembocan en la transformación o el colapso del sistema al que pertenecen⁴. Esta perspectiva resuena con la agencia potencial de los objetos: su capacidad de abrir líneas de fuga allí donde parecía no haber alternativa. Esa potencia de apertura proviene, al igual que en los cuerpos humanos, de su condición no transparente, opaca.

4. Las imágenes malgré tout de Didi-Huberman señalan «el “pese-a-todo” del pensamiento que cuestiona su memoria, aquella que ve en el hecho histórico singular una excepción teórica capaz de modificar la opinión preexistente sobre lo “inimaginable”». (Didi-Huberman, 2004: 96).

El concepto de *sujeto opaco* en Judith Butler emerge como una crítica a los regímenes de inteligibilidad que pretenden hacer a los sujetos completamente transparentes, descifrables y clasificables (Butler, 2009). Para Butler, toda identidad está atravesada por normas sociales que la constituyen, pero también la limitan. En este marco, el sujeto nunca es totalmente coherente ni autosuficiente; más bien, está siempre en devenir, constituido por relaciones de poder, lenguaje y reconocimiento.

La *opacidad* del sujeto señala precisamente ese exceso que no puede ser capturado por las categorías normativas —ya sean de género, raza, clase o sexualidad—. No se trata de un déficit de comprensión, sino de una condición ontológica: los sujetos son opacos porque su ser no se agota en las definiciones sociales que intentan nombrarlos. Esta opacidad es, a su vez, una forma de resistencia. Al no ser completamente legible para el poder, el sujeto opaco escapa, desborda, desacomoda las taxonomías dominantes. Butler articula esta noción con una ética de la no violencia que se funda en el reconocimiento de la alteridad radical del otro. No comprender al otro completamente, no poder reducirlo a una categoría o a una narrativa, no es motivo para la exclusión, sino el fundamento de una ética relacional. En este sentido, la opacidad es también una invitación a sostener una relación con lo irreductible del otro, con su misterio y su diferencia, sin intentar dominarlo o explicarlo del todo.

Desde una perspectiva política, el sujeto opaco pone en cuestión los dispositivos de vigilancia, control y normalización que buscan producir cuerpos legibles y regulados. Por ello, reivindicar la opacidad es una manera de abrir espacio a formas de existencia que no se dejan asimilar ni domesticar por los discursos dominantes. Es una apuesta por una subjetividad abierta, inestable, y, precisamente por ello, potencialmente transformadora.

Así como el sujeto no puede ser completamente comprendido o clasificado, las prácticas artísticas híbridas resisten los regímenes de visibilidad y significado que han dominado la historia del arte occidental. Rehúsan ofrecer una experiencia “transparente”, proponiendo, en cambio, una relación incómoda, interrumpida, incluso ambigua, con la persona espectadora. El arte híbrido asume esta condición de opacidad, de indeterminación, de desborde, e invita a explorarla, así como a explorar lo que nuestros cuerpos expectantes pueden alcanzar en el marco de esta relación.

Marcel Duchamp es una figura clave en el surgimiento de las artes híbridas, al cuestionar los límites entre disciplinas e incorporar elementos conceptuales, tecnológicos y filosóficos en su práctica. Uno de los aspectos más radicales de su pensamiento es la revalorización de la oscuridad, no como mera ausencia de luz, sino como un espacio fértil para pensar lo indeterminado y lo no visible. Frente a la tradición occidental que ha privilegiado la luz como símbolo de verdad y conocimiento, Duchamp reivindica la sombra, la opacidad y lo invisible como alternativas críticas. En obras como *Étant donnés*, donde la imagen solo se revela a través de un orificio, o *El Gran Vidrio*, donde la transparencia se convierte en trampa perceptiva, expone la imposibilidad de una visión total y cuestiona la supremacía del ojo. Para Duchamp, la oscuridad no es un límite, sino un espacio de resistencia, donde lo incierto y lo conceptual operan como estrategias frente al control visual moderno. Más que negar

la visión, la subvierte desde dentro, proponiendo una estética de la ambigüedad, el misterio y el pensamiento como zonas productivas más allá de lo visible⁵. Aquí, la opacidad no es un obstáculo, sino una estrategia crítica: desactiva el consumo rápido de sentido e invita a una implicación más ética y compleja. Frente a las nociones modernas de atención focalizada y contemplativa, este trastocamiento implica una forma de estar presente que se alinea con la lógica del sujeto opaco: una disposición afectiva y cognitiva que no busca controlar o entenderlo todo, sino *estar(ser) con* lo múltiple, lo no resuelto, lo impensado.

Desde la intersección entre ciencia y posthumanismo, N. Katherine Hayles propone una teoría de la cognición no consciente a partir del concepto de «lo impensado», definido como «el modo de interactuar con el mundo enredado en un eterno presente» (Hayles, 2024). Este enfoque desplaza la centralidad de la consciencia, aludiendo a procesos no conscientes que resultan fundamentales para su funcionamiento. Lo impensado traza una «tierra incógnita» más allá, o más acá, de las nociones consolidadas por la consciencia. No se trata de una abstracción más, sino de una dinámica relacional entre sujetos humanos y sistemas técnicos. Al incorporar lo impensado como eje entre práctica artística, ciencia y tecnología, Hayles impulsa un modelo holístico de conocimiento que trasciende dicotomías como razón/afecto, consciencia/inconsciente, humano/tecnológico. Esta propuesta abre un marco teórico que articula arte, ciencia y tecnología como campos interconectados de experiencia. Además, al desafiar estructuras dominantes, lo impensado habilita nuevas formas de conocimiento y expresión, emergiendo especialmente en prácticas creativas. De algún modo, la práctica artística, y en especial la vinculada a las artes híbridas, genera (plata)formas de aparición, donde lo impensado y lo inimaginado pueden acontecer.

El proyecto *Eine Kleine GeneMusik* es un ejemplo relevante del encuentro entre arte, ciencia y tecnología en el arte híbrido⁶. El proyecto explora la capacidad de las morfologías físicas (como el ADN) y las estructuras culturales (como la notación musical o los memes) de actuar como sistemas mnemónicos, es decir, como soportes de memoria a distintas escalas. Al emplear procesos biológicos impredecibles, como mutaciones en bacterias, se erosiona el control humano sobre la obra, delegando parte de su autoría en la agencia biológica⁷. El resultado vuelve al ámbito humano a través de una interpretación musical en vivo, donde el virtuosismo y la subjetividad del desempeño aportan nuevas capas de significado. Se construye así una matriz fluida de intercambio cultural, social y biológico que trasciende barreras temporales y espaciales, auspiciando nuevos territorios relacionales y cognitivos.

5. La relación de Duchamp con la oscuridad y lo femenino como dimensiones resistentes a los discursos hegemónicos se encuentra maravillosamente recogido en Cruz Sánchez, 2016.

6. El artista responsable de este proyecto es Nigel Helyer, también conocido como Dr. Sonique. Se trata de un escultor y artista sonoro interdisciplinario con sede en Australia, reconocido internacionalmente por sus instalaciones sonoras de gran escala, obras ambientales, bioarte e iniciativas colaborativas entre arte y ciencia. Para una mayor profundización en este proyecto véase: Helyer, 2020.

7. Más ejemplos de proyectos y experiencias de arte híbrido, así como reflexiones sobre su génesis y sus posibilidades, pueden encontrarse en Díaz-Kommonen et al., 2024.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21745>

Este planteamiento sintoniza con la propuesta del «compost» de Donna Haraway, una teoría que asume que el conocimiento deviene siempre “con”, desde la reciprocidad y la red enredada de conexiones y confrontaciones posibles. «Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo» (Haraway, 2019: 36). Haraway sugiere el «compost» porque está involucrado en el ensamblaje vital; una clara vindicación de la materialidad siempre múltiple y diversa, necesaria para todo proceso de conocimiento. Las artes híbridas o surgidas del entrelazamiento entre diferentes prácticas artístico-imaginativas podrían entenderse como la puesta en forma de este conocimiento encarnado y enredado, donde las jerarquías son solo una ficción interesada. Las formas de cognición social, así como las artes híbridas, presuponen un desarrollo que acontece entre ecofactos, artefactos y prácticas sociales siempre cambiantes, en concordancia con la misma dinámica de la cognición. El devenir común al que alude el título de este apartado remite, en la línea de los planteamientos de Barad, Braidotti y Haraway, a un ensamblaje en el que humanos, no humanos, tecnologías y discursos se configuran mutuamente. Con estas propuestas neomaterialistas, el futuro no debe entenderse como una certeza fija, sino como una construcción que surge del imaginario compartido. En este marco, imaginar constituye ya una forma de materialización relacional, siempre abierta y equívoca. Esta dimensión no se limita al plano discursivo, sino que se enraíza en las prácticas corporales, en particular en el tacto, que actúa como mediador entre pensamiento y experiencia. Una forma de «pensar en movimiento», donde imaginación y sensación se entrelazan para configurar modos de existencia futuros (Mroczkowski, 2024).

En el campo del arte híbrido, esta dimensión se manifiesta en la capacidad de ciertas obras para reunir sensibilidades y temporalidades heterogéneas, biológicas, técnicas y culturales y convertirlas en experiencia compartida, compuestas. Lo decisivo es la red de interacciones que hace emerger la obra como acontecimiento imprevisto e impensado. La práctica artística crea condiciones favorables para que los cuerpos humanos y no humanos, se afecten entre sí. La obra funciona entonces como un nodo de convergencia, donde percepciones, emociones, tecnologías y memorias se entrelazan en un campo sensible compartido susceptible de hacer emerger sentidos por-venir. La dimensión política de esta propuesta se sitúa en su capacidad para abrir un espacio de lo común que no se funda en la transparencia ni en la regulación normativa, sino en la opacidad y la diferencia. Se trata de un común no prescrito, que se constituye en la interacción (es)tética y que, precisamente por su carácter dinámico, híbrido y abierto, puede devenir en una práctica transformadora.

El cuerpo de la persona espectadora ya no es el punto de llegada de un mensaje visual, sino un nodo sensible que participa en la producción misma de la experiencia estética. Aquí, el pensamiento de Rosi Braidotti vuelve a ser clave: el sujeto posthumano que ella propone es un sujeto compuesto, situado, transindividual, que no se define por su autonomía, sino por su capacidad de estar en relación, de formar parte de una ecología de fuerzas y materialidades vivas (Braidotti, 2013). Aplicado a la experiencia artística, esto significa que la persona

espectadora deja de ser un sujeto soberano para convertirse en una zona de paso de intensidades, un cuerpo poroso que coemerge con la obra y con el entorno. Siempre en y desde un estar-con en constante transformación.

Las prácticas artísticas híbridas sitúan a la persona espectadora dentro de un entramado relacional donde cuerpos, materiales, imágenes, sonidos, ciencia, tecnologías y afectos se impactan mutuamente. Todo acto de percepción es una forma de intra-acción, no una interacción entre entidades previamente definidas, sino un proceso en el que las identidades de los cuerpos, las obras y los sentidos emergen juntas, en mutua constitución. Ver ya no es capturar ni comprender, sino dejarse afectar, atender desde el cuerpo, aceptar el desequilibrio, la deriva, la transformación. Esta reformulación del lugar de la persona espectadora abre posibilidades para una política de la percepción: una práctica que resiste a la captura capitalista de la atención, que activa formas de estar en el mundo más sensibles, abiertas y críticas.

Vilém Flusser, en su teoría de la imagen técnica y la cultura poshistórica propone una transformación radical de la forma en que los sujetos se relacionan con el mundo, consigo mismos y con la información. Para Flusser, las imágenes técnicas —fotografía, cine, video, arte digital— no representan simplemente la realidad, sino que la *programan*, es decir, la codifican a través de aparatos que median nuestra experiencia (Flusser, 2015). En este contexto, el sujeto ya no es un productor soberano de sentido, sino alguien que opera dentro de un sistema de programas, códigos y retroalimentaciones, lo cual resuena profundamente con la figura del *sujeto opaco* en Butler: un sujeto descentrado, procesual y condicionado por estructuras que lo exceden.

Al igual que Butler desconfía de las categorías normativas que pretenden estabilizar la identidad, Flusser desconfía de las categorías tradicionales del pensamiento histórico-lineal. En su lugar, propone la figura del *homo ludens*, un sujeto que juega con los aparatos, los códigos y los símbolos, en lugar de dominarlos desde un exterior. Este juego no es frívolo: es una forma de resistencia y creación, una manera de habitar el mundo de manera inventiva y crítica. Aquí es donde el arte híbrido adquiere todo su potencial: como un espacio de juego con los códigos, de manipulación de lo técnico, de recomposición de las formas sensibles y cognitivas.

Las artes contemporáneas que se alimentan de lo técnico, lo performativo y lo participativo no buscan la concentración sostenida y unívoca de las personas espectadoras, sino que interpelan una atención fragmentada, multicanal, incluso distraída. Pero esta distracción, como vimos, no es desinterés: es otra forma de *atención distribuida*, de estar afectivamente implicado en múltiples capas sensoriales, simbólicas y materiales. Esta forma de estar se asemeja a la apertura ética radical que exige tanto Butler como Flusser: una disposición no totalizante, no dominante, que se deja afectar por lo que no puede controlar ni comprender del todo.

Las artes híbridas, desde esta perspectiva, no solo hacen tambalear los fundamentos tradicionales del arte, sino que reconfiguran la relación entre percepción, tecnología y subjetividad. No buscan representar la realidad, sino *reprogramarla* desde adentro, implicando a

las personas espectadoras en un juego ético y estético donde se desestabilizan las fronteras entre humano y máquina, imagen y concepto, yo y otro.

Las nuevas imágenes (...) son modelos para la futura experiencia, para la valoración, para el conocimiento y para la acción de la sociedad. Con toda imagen nueva, el universo imaginario de la sociedad es transformado, y el poder de la imaginación hace que la rigidez de la circunstancia (...) sea sustituida por fluidez y maleabilidad. (Flusser, 2015: 36)

4. ¿Y si la práctica artística fuera siempre ya una experiencia híbrida?

El «retorno de lo reprimido», es un concepto psicoanalítico introducido por Sigmund Freud. Este término describe el fenómeno por el cual contenidos mentales que han sido reprimidos en el inconsciente tienden a reaparecer de forma distorsionada en la conciencia, a menudo a través de síntomas, sueños o actos fallidos (Freud, 1979).

Hal Foster utilizó esta noción para analizar cómo ciertas formas del arte contemporáneo, especialmente desde los años setenta en adelante, traen de vuelta lo que había sido negado o excluido por las narrativas modernistas del arte (Foster, 2022). Este retorno no es un simple revivir del pasado, sino un reingreso transformador: lo reprimido vuelve con fuerza, pero no de forma idéntica, sino como una distorsión productiva, un síntoma que rearticula las condiciones del presente.

Foster subraya que este retorno no se da en abstracto, sino en el plano de lo real, en el sentido lacaniano: lo que no puede ser completamente simbolizado y, sin embargo, insiste, retorna, interrumpe⁸. Las artes híbridas comparten esa lógica: no se dejan reducir a un código o a una categoría; son siempre excesivas. En ellas, lo reprimido se materializa como mezcla, como impureza, como indisciplina formal y política. Y esa condición, es precisamente lo que otorga al arte su fuerza crítica, su capacidad de producir sentido más allá del sistema del arte. Algo análogo sucede con los cuerpos y las experiencias *queer*: cuerpos que desbordan los límites categoriales impuestos por el binarismo, la heteronormatividad y la lógica identitaria. Cuerpos que «como las formas, no son espacios naturales ni sagrados, son lugares híbridos de tensión dinámica» (Mora, 2021: 33). No se trata simplemente de identidades alternativas, sino de modos de existir que fracturan la norma, que ponen en crisis el régimen de inteligibilidad dominante. Como sugiere Luce Irigaray, estos cuerpos disidentes devienen instancias subversivas: descomponen la norma desde adentro, revelando su carácter artificial, contingente, y profundamente violento (Irigaray, 1974). Esta íntima conexión entre artes híbridas y cuerpos *queer* queda perfectamente sintetizada por la curadora argentina Kekená Corvalán en su texto *Curaduría afectiva*: «No era cuestión de salir a buscar ejemplos de lo

8. Real, Imaginario y Simbólico, estan desarrollados en la conferencia pronunciada en el Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953, en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Société Française de Psychanalyse, y posterior discusión. (Lacan, 1977).

transdisciplinar en el arte contemporáneo (...). No era la cosa salir al afuera. Lo transdisciplinar era nuestro propio dispositivo cotidiano de trabajo, intimidad, lucha, compromiso, existencia» (Corvalán, 2021: 9).

Del mismo modo que lo *queer* no constituye una novedad ni una anomalía, sino que funciona como una fuerza crítica que revela la dimensión construida, normativa y ficcional del género —también de manera retroactiva—, podríamos proponer que toda práctica artística ha sido siempre ya una experiencia híbrida. El gesto artístico, lejos de ser una operación pura, autónoma o autoidéntica, emerge desde el cruce entre observación y especulación, deseo y técnica, experiencia sensible e inconsciente, afecto y pensamiento, individuo y comunidad. La hibridez, en este sentido, no es un síntoma tardío de la posmodernidad ni una excentricidad del arte contemporáneo: es su condición originaria.

La historia está atravesada por prácticas profundamente híbridas. Desde las pinturas rupestres —que integraban gesto, luz, sonido, cuerpo y territorio— hasta las iglesias románicas, concebidas como experiencias inmersivas. También los jardines islámicos y japoneses, donde el vacío, el tiempo y el ritmo estacional articulan estética, filosofía y sensibilidad ambiental. Los retablos barrocos, especialmente en contextos coloniales, operan como instalaciones que fusionan escultura, pintura, luz, teatralidad e integrando muchas veces elementos culturales indígenas, que dan lugar a formas de hibridación simbólica que desbordan toda clasificación formal o estilística.

Estas obras, y muchas otras, evidencian que la hibridez no es una invención del arte contemporáneo, sino un rasgo fundante de la práctica artística. Reconocer el carácter híbrido del ejercicio artístico no solo permite restituirle su complejidad, sino también activar su potencia relacional y su dimensión viva, inseparable de los cuerpos, los contextos y las formas de vida que lo atraviesan.

Las artes híbridas contemporáneas no solo desdibujan las fronteras entre disciplinas, lenguajes o formatos, sino que funcionan como zonas de aparición de aquello históricamente reprimido por las estructuras del saber, la estética o el poder. En este sentido, la hibridez no es solo una estrategia formal, sino una vía para el retorno de lo excluido: saberes no normativos, cuerpos disidentes, formas populares o indígenas, materiales impuros, lenguajes inestables, lo emocional, lo afectivo, lo situado y lo más-que-humano. Todo lo que fue marginado de los marcos de lo legítimo reaparece en el arte híbrido como resto resistente y fuerza generadora.

5. Conclusiones: El cuerpo como interfaz. Materialidad, inmaterialidad e hibridación.

Resulta ciertamente paradójico que en el marco de la historia del arte tradicional el sujeto espectador haya sido construido como una entidad etérea, desmaterializada, cuya atención ideal debía ser pura, transparente, casi incorpórea. En este modelo, la visión se entendía como un acto trascendente, separado del cuerpo, del deseo, del afecto. Sin embargo, esa mirada supuestamente inmaterial se dirigía a objetos celebrados —y a la vez vigilados— por su densi-

dad material, su técnica, su peso, su durabilidad. La obra debía ser materia noble, pero esa misma materia era también un signo de su impureza frente al ideal estético elevado y abstracto.

Frente a este modelo, la experiencia artística contemporánea ha desplazado radicalmente estas coordenadas. Se habla cada vez más de arte inmaterial, de experiencia expandida, de interfaz sensible, pero reveladoramente lo que emerge con fuerza es la centralidad del cuerpo como condición de posibilidad del acontecimiento estético. Lejos de desaparecer, la materia vuelve, pero no como objeto, sino como presencia corporal, como afecto, gesto, vibración, atención.

En esta nueva lógica, la obra tiende a perder su dimensión visual autónoma en favor de una forma más procesual, relacional e inmersiva. El cuerpo ya no es el soporte pasivo que observa desde fuera y se convierte en una interfaz viva, en una materia en resonancia, que activa y es activada por la obra. Así, en plena invocación de la inmaterialidad del arte, la materia del cuerpo se vuelve ineludible. No asistimos a una desmaterialización total, sino a una reconfiguración del campo de lo sensible, donde lo inmaterial, híbrido o difuso del dispositivo se encuentra con lo irreductiblemente carnal del cuerpo⁹. Como ya apuntaban Lucy Lippard y John Chandler a finales de los años sesenta, el arte conceptual desplazó el foco del objeto a la idea. En este modelo, la materia se niega, porque la sensación se ha convertido en concepto, en lenguaje (Lippard y Chandler, 1968). El arte se vuelve proposicional, lingüístico, despojado. Frente a ello, el arte híbrido, tal como se despliega hoy, no niega la materia, sino que la redistribuye: la convierte en energía, en cuerpo fragmentado, en atención trastornada. La hibridez no es solo una mezcla de técnicas o disciplinas, sino una forma de poner en crisis las fronteras: entre lenguajes, entre cuerpos, entre formas de percepción. Las artes visuales se sitúan hoy, como ya señalaba Lippard, en un cruce de caminos: el arte como idea y el arte como acción (Lippard, 2004). Uno tiende a la desmaterialización por vía del concepto; el otro, por vía de la energía. Pero lo que está en juego ahora no es solo esta bifurcación, sino la emergencia de una tercera vía: un arte enredado que es a la vez cuerpo, idea, acción, imagen, código y experiencia. Tal vez la propuesta estética y política de nuestro tiempo ya no pase por la dicotomía entre materialidad y desmaterialización del cuerpo, como en ciertos discursos utópicos del arte conceptual o de la tecnocultura, sino por su fragmentación, su porosidad, su exposición radical a lo múltiple e híbrido. Lo que emerge es una sensibilidad dislocada, descentrada, que se afirma en el contacto con lo inestable, lo híbrido, lo impuro y lo impensado.

Se trata entonces de pensar el cuerpo y la práctica artística no desde la autonomía ni la identidad fija, sino desde la relacionalidad, lo trans y la co-constitución con lo no humano. En este marco, lo sensible se vuelve un territorio vibrante y expandido, donde lo estético se abre a una política del afecto, de la incomodidad, del ruido, del *estar entre*. El arte —como el pensamiento— debe entonces desear y sostener la incertidumbre, dar lugar a nuevas formas de sentir y saber. Lo verdaderamente novedoso no es solo el cuestionamiento de la mente como

9. Si bien no ha sido objeto central de este artículo, cuando hablamos de cuerpo podemos incluir la materialidad corpórea de todos los soportes vinculados al arte digital o virtual. Una reflexión pertinente al respecto se puede encontrar en Alsina, 2014.

centro del «ser», sino la manera en que la tecnología y las experiencias híbridas modifican nuestra experiencia de corporalidad, percepción y subjetividad. Desde las prótesis sensoriales hasta las interfaces hápticas, pasando por la inteligencia artificial y la realidad aumentada, la noción de un “yo” limitado al cerebro o a la piel se diluye, dando lugar a una subjetividad distribuida, que se extiende más allá del cuerpo biológico.

Este cambio en la percepción, la atención y la concepción del/los cuerpos/s implica, necesariamente, una transformación de la propia noción de sujeto. Una subjetividad distribuida, relacional y tecnológicamente mediada permite cuestionar las formas hegemónicas del antropocentrismo moderno, y con ello, abre la posibilidad de superar las lógicas extractivistas, jerárquicas y violentas que caracterizan nuestro presente. Al descentrar al sujeto humano como medida de todas las cosas, se habilitan formas de existencia más porosas, interdependientes y afectivas, capaces de imaginar otras maneras de habitar el mundo.

Referencias

- Alsina, P. (2014). Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista en las artes. *Artnodes*, 14, 78–86. <https://doi.org/10.7238/a.voi14.2405>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2023). *Tocando al extrañ interior* (S. Puente, Trad.). Editorial Cactus.
- Benjamin, W. (2007 [1917]). Sobre el programa de la filosofía venidera. En *Obras completas. Libro II, 1* (J. Navarro Pérez, Trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2009 [1928]). Programa de un teatro infantil proletario. En *Obras completas. Libro II, 2* (J. Navarro Pérez, Trad., pp. 382–386). Abada.
- Benjamin, W. (2018 [1931]). *Mickey Mouse* (W. Erger, Trad.). Casimiro Libros.
- Bishop, C. (2025 [2024]). *Atención trastornada: Formas de ver arte y performance hoy*. Caja Negra.
- Braidotti, R. (2013). *Lo posthumano* (J. C. Gentile Vitale, Trad.). Gedisa.
- Burnham, J. (1968). *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. George Braziller.
- Butler, J. (2009 [2005]). *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad* (H. Pons, Trad.). Amorrortu Editores.
- Butler, J. (2011). Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos [Entrevista de D. Gamper Sachse a J. Butler]. En *Violencia de Estado, guerra, resistencia: Por una nueva política de la izquierda*. Katz Editores.
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Cariño Ediciones.
- Crary, J. (2008 [1990]). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna* (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- Cruz Sánchez, P. A. (2016). *Marcel Duchamp: La sombra y lo femenino*. Edicions Bellaterra.

- Díaz-Kommonen, L., Tenhunen, J., Smite, R., & Smits, R. (Eds.). (2024). Beyond the hybrid: Narratives, new media experiments and speculations touching art and science knowledge exchange. RIXC; Aalto University. https://rixc.org/press/BeyondTheHybrid_download.pdf
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.). Paidós.
- Fisher, M. (2016 [2009]). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad* (J. Tomasini, Trad.). Caja Negra Editora.
- Foster, H. (2022 [1996]). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Freud, S. (1979 [1914–1916]). La represión. En S. Freud, *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras* (Vol. 14, J. L. Etcheverry, Trad., pp. 135–152). Amorrortu Editores.
- Gibson, J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.
- Goldstein, E. B., & Cacciamani, L. (2010). *Sensación y percepción* (E. Levit Mora, Trad.). Sanz y Torres.
- Gregory, R. (1981). *Mind in science: A history of explanations in psychology and physics*. Penguin.
- Haraway, D. (2019 [2016]). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni.
- Hayles, N. K. (2024 [2017]). Lo impensado: Una teoría de la cognición no consciente y los ensamblajes cognitivos humano-técnicos (A. L. Gabrielidis, L. L. Gabrielidis, & T. Navarro, Trans.). Caja Negra.
- Helyer, N. (2020). Genes, memes and dots. *Performance Research*, 25(3), 145–152.
- Hume, D. (2015 [1748]). *Investigación sobre el conocimiento humano* (J. de Salas Ortueta, Trad.). Alianza Editorial.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum of the other woman* (G. C. Gill, Trad.). Cornell University Press.
- Kant, I. (2007 [1790]). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Tecnos.
- Lacan, J. (1977 [1953]). Lo simbólico, lo imaginario y lo real. *Revista Argentina de Psicología*, 22, 11–27.
- Lindsay, P., & Norman, D. (1972). *Human information processing: An introduction to psychology*. Academic Press.
- Lippard, L., & Chandler, J. (1968). The dematerialization of art. *Art International*, 12(2), 31–36.
- Lippard, L. (2004 [1973]). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Locke, J. (2005 [1690]). *Ensayo sobre el entendimiento humano* (E. O'Gorman, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Lull Sanz, J. (2025). *La histeria del arte: Cuerpos, síntomas y resistencia de las imágenes*. Tirant Editorial.
- Marr, D. (1982). *Vision: A computational investigation into the human representation and processing of visual information*. W. H. Freeman & Co.
- Mora, V. (2021). ¿Quién teme a lo queer? *Continta Me Tienes*.
- Mroczkowski, B. (2024). Designing the future through touch. *AVANT*, 14(3). <https://doi.org/10.26913/ava3202404>
- Neisser, U. (1967). *Cognitive psychology*. Psychology Press.
- Newell, A., & Simon, H. A. (1972). Human problem solving: The state of the theory in 1970. *American Psychologist*, 27(2), 145–159.

Pylyshyn, Z. W. (1984). *Computation and cognition: Toward a foundation for cognitive science*. MIT Press.

Weil, S. (1994 [1947]). *La gravedad y la gracia* (C. Ortega, Trad.). Editorial Trotta.

Weil, S. (2024 [1949]). *A la espera de Dios* (M. Tabuyo & A. López, Trads.). Editorial Trotta.