

# Siguiendo el agua como fuerza morfogenética: Agencia material en procesos creativos [1]

MACARENA RIOSECO (UNIVERSIDAD METROPOLITANA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE)

## Resumen

*Este texto es parte de un proyecto de investigación artística que reflexiona en torno a la idea de agencia material y explora sus implicancias si se usa como guía para pensar-con los procesos creativos. Se comienza elaborando una discusión sobre los enfoques materiales que, tradicionalmente, han dominado en las artes, para luego articular reflexiones en torno a perspectivas contemporáneas sobre las materialidades hoy en desarrollo, para profundizar en torno a ideas como intra-acción y el enfoque material-discursivo de Karen Barad. A continuación, se exploran diversas formas de agencia propias del agua, reflexionando brevemente en torno a las instalaciones de tres artistas de Chile, donde la potencialidad agencial del agua, como fuerza morfo-genética, es un principal agente co-creativo. Se argumenta que estas instalaciones son el producto de procesos creativos “no-representacionales”, ya que, en vez de ser estructurados en base a modelos formales pre-definidos y métodos de reproducción, se articulan y definen como producto de seguir aquello que emerge en el devenir del proceso mismo. Luego, se profundiza sobre las dinámicas del agua en el océano y la generación de las llamadas “islas de plástico” o “vórtices de basura”, que son un monstruoso producto de la contaminación y un ícono de la crisis ecológica en la actualidad. Estas formaciones son un referente de la instalación en proceso, *Un vórtex flotante de residuos plásticos*, un principal resultado de investigación de este proyecto, que se mostrará el 2025 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile. Se concluye argumentando que, en este proyecto, en el devenir del proceso creativo, se ha configurado un agenciamiento material-discursivo-afectivo que ha emergido como resultado de una maraña, reciprocidad y sinergia entre los tres niveles –práctico, teórico y sensible– de la experiencia.*

**Palabras clave:** agua, fuerza morfo-genética, agenciamiento material-discursivo-afectivo, instalación en proceso, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, prácticas artísticas

## Introducción

Este texto es parte de un proyecto de investigación artística que tiene por objetivo explorar formas de *agencia material* manifestadas en procesos creativos. En particular, se invita a pensar en torno a la agencia del agua *con* las instalaciones de tres artistas de Chile en las que el agua es un principal participante y agente creativo. Se argumenta que estas instalaciones son configuraciones materiales y performativas (Soto Calderón 67), en el sentido que se articulan desde un *enmarañamiento material-discursivo* (Barad 71,132) y *afectivo* (Deleuze y Guattari, *¿Qué es* 164), donde diferentes potencialidades agenciales del agua actúan afectando a otras agencias, a la vez que,

viéndose afectadas por ellas. Por ello, los significados en estas instalaciones operan a partir de sus materialidades, siendo la agencia del agua una principal fuerza co-creativa que se activa *dentro-de* [2] las relaciones que se despliegan como parte de los procesos mismos que dan forma a estas piezas artísticas.

Pensar la agencia del agua en procesos artísticos se propone como preámbulo para dar pie a una discusión en torno al proyecto de investigación artística: *Un vórtex flotante de residuos plásticos*, basado en el tejido a crochet con plástico reciclado del desecho doméstico, que aborda el problema de la contaminación de los océanos y las llamadas “islas de plástico”. Esto se hace mediante la generación de una *formación* (Soto Calderón 71), o una *figuración* (Braidotti 14), que es material, discursiva

y afectiva, *entre materias* (en el sentido de asuntos y materiales), y donde, las agencias de los participantes de este proceso se han activado *dentro del* proceso creativo y como resultado de su interacción y reciprocidad. Por eso, se propone que este es un proyecto “no-representacional” porque, como Andrea Soto Calderón observa, “el proceso no se [ha] configura[do] antes de su realización” (71), ni la definición de su forma ha sido “anterior a su devenir” (71), sino que se ha trabajado con estas *materias* con un sentido de un *problema* (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 369) con el que trabajar, y así, esta formación ha encontrado su manera de ser en el trayecto (Soto Calderón 71). En ese sentido, como parte de un proyecto de investigación artística no-representacional, este texto da cuenta de los resultados de un proceso cuya forma no se previó mediante un diseño metodológico persiguiendo la comprobación de una hipótesis. Sino que, su forma se fue definiendo a medida que el proceso creativo se desarrollaba como producto de relaciones inesperadas y emergentes *dentro-del* proceso basadas en una interacción entre agencias materiales y humanas, y de una imbricación entre teoría y práctica. Por eso, los resultados de este proyecto habitan un espacio entre la teoría y la práctica, entre conceptos y afectos, siendo este texto uno de esos resultados.

En relación a la dimensión afectiva de proyectos de investigación artística, se argumenta que en procesos creativos el deseo actúa como una fuerza productiva que moviliza, es el deseo el que pone en marcha y anima los *agenciamientos* (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*). Incluso, como Ian Buchanan argumenta, puede que el deseo sea “primario; es el deseo el que selecciona los materiales y les da las propiedades que tienen” (60) [3] en los *agenciamientos* que se forman. En relación a esto, Lisa Blackmore [4] ha hablado de *sentirse convocada por una materia*, lo que se propone aquí como: *un resonar afectivo*. Pues bien, el *sentirse convocada* por los vórtices de basura fue lo que consolidó un inicial proceso de exploración material, centrado en el tejido con plástico reciclado, en un proyecto artístico que explora críticamente este problema medioambiental. La tensión en estas formaciones radica en su

configuración como una nueva especie de monstruosas maravillas, que emergen como manifestaciones de una violencia sistemática ejercida hacia el ecosistema oceánico. Pero, a la vez, estas formaciones nos revelan dinámicas, temporalidades y escalas nohumanas de funcionamiento material, estructuradas mediante el despliegue de agencias que son producto de y, a la vez, dan forma al devenir de la naturaleza. Así, por medio de estas formaciones de vórtices, la naturaleza se nos presenta como una agencia enmarañada a la inmensidad del cosmos, cuyas fuerzas *simpoiéticas* [5] (Haraway, *Seguir con* 63) poseen un potencial inagotable para establecer alianzas y para “generar-con” (99), como parte de un continuo proceso de transformación y evolución. Es decir, estas monstruosas maravillas, se nos presentan como una sorpresiva materialización del *devenir* mismo.

Entonces, citando a Félix Guattari, en este proyecto se propuso mapear las “relaciones de fuerzas [entre] campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo” (10) que se activaron *dentro-de* su consolidación, para llevar un proceso creativo a la luz del “pensar-con” (Stengers ctd en Haraway, *Seguir con* 64) el funcionamiento de estas formaciones, para captar dinámicas de su existencia en el acto mismo de su constitución, definición y desterritorialización, lo que podría “traernos una nueva manera de ver” (Buchanan 28-29) y de verlas. Guattari observa que “no es justo separar la acción de la psique [el deseo], el socius y el medio ambiente” (31), es decir, separar la naturaleza y la cultura, ya que, respecto a estas cuestiones consideradas en su conjunto, existe una especie de “pasividad fatalista de los individuos” (31) y una aceptación general de las evoluciones negativas. Incluso en los casos catastróficos, estas “se aceptan como son [...] nos han acostumbrado a una visión del mundo que evacúa la pertinencia de las intervenciones humanas que se encarnan en políticas y micropolíticas concretas” (31). Por eso, Guattari argumenta que es urgente aprender a pensar las interacciones entre subjetividades, lo social y el medio ambiente “transversalmente” (33), para así también comenzar a comprender el potencial de acción y de agencia, es decir,

“la capacidad de afectar o de ser afectado” (Massumi en Deleuze y Guattari, *A thousand* xvi) de cada uno.

En este texto se entrelazan muchas voces e ideas junto a prácticas artísticas con la intención de trabajar conjuntamente buscando de alguna manera volver sensible, por medio de una *maraña material-discursiva*, una *resonancia afectiva*, la ambigüedad del horror y la sorpresa producida por los vórtices de basura, que resulta complejo articular en palabras, pero que la *maraña*, entre el tejido y la investigación presentada aquí, tan clara y sencillamente pone materialmente *en-acción*. Por eso, este texto forma parte de un proyecto de investigación artística que busca formas de comunicar lo incomunicable, de expresar lo que sólo puede experimentarse, percibirse, sentirse y, por lo tanto, afectarnos. De esa manera, como un *vector disidente* “que se opone al orden ‘normal’ de las cosas” (Guattari 37) la práctica artística aquí presentada intenta ser “un elemento intensivo que reclama otras intensidades a fin de componer otras configuraciones existenciales” (37). Así, por medio de ocuparnos del movimiento y la intensidad de los procesos evolutivos de *dar* forma (Soto Calderón 71) a la práctica *material-discursiva-afectiva* en formación, este proyecto busca generar una totalidad indisociable, como un bloque de *afectos*, *perceptos* y *conceptos* (Deleuze y Guattari, *¿Qué es* 164) que quizás también pueda afectar a otros.

El texto se estructura de la siguiente manera: primero, se presentan antecedentes de las principales ideas que han guiado los enfoques materiales que han sido históricamente dominantes en las artes. Segundo, se introducen algunas ideas que lideran perspectivas contemporáneas sobre las materialidades en desarrollo en la actualidad, para profundizar en ideas como *intra-acción* y *agencia material-discursiva* de Karen Barad, y reflexionar sobre sus implicancias si se las invita a *pensar-con* las prácticas artísticas. Tercero, se exploran diversas formas de agencia propias del agua reflexionando brevemente en torno a las instalaciones de tres artistas de Chile, donde la potencialidad agencial del agua, como fuerza morfogenética (DeLanda; Ingold, *Making*), es un principal agente co-creativo. Finalmente, se

exploran ideas relacionadas con las dinámicas del agua en el océano y la generación de las llamadas “islas de plástico”, o “vórtices de basura”, que son un monstruoso producto de la contaminación y un ícono de la crisis ecológica en la actualidad. Estos son referentes de la instalación en proceso, *Un vórtex flotante de residuos plásticos*, que se mostrará el 2025 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, y la cual es un principal resultado de investigación de este proyecto. Se concluye argumentando que, en este proyecto de investigación artística, en el devenir mismo del proceso creativo, se ha configurado un *agenciamiento material-discursivo-afectivo* que ha emergido como resultado de una *maraña*, reciprocidad y sinergia entre los tres niveles – práctico, teórico y sensible– de la experiencia.

### Materialidades y prácticas artísticas

Las materialidades constituyen una variable central en los procesos artísticos, sin embargo, la manera como han tendido a ser pensadas, desde los enfoques de “cultura material”, es como si se trataran de medios “inertes e inútiles a menos que la agencia humana los active” (Lang-Berndt 17). Laura Tripaldi observa que *cultura material* es la relación en dos direcciones entre los usos que damos a los materiales y nuestra vida socio-cultural, “una cultura que se articula en torno a la invención, la producción y el empleo de los materiales que nos circundan” (22-23). En ese sentido, los materiales fueron tradicionalmente entendidos en las artes como recipientes pasivos, contenedores y portadores de información, donde formas, significados e ideas se inscriben en ellos. Esta concepción dualista y jerárquica de lo humano por sobre lo viviente y lo inerte (Flores-Pons, et al. 204) ha sido ampliamente cuestionada por ideas provenientes los enfoques posthumanos, cuyos esfuerzos por indagar e involucrarse con las posibilidades que ofrece las materialidades para generar otras formas de conocimiento, responde de manera crítica a la predominancia histórica que ha tenido el lenguaje como medio de expresión fundamental de una realidad externa. Hoy es claramente paradójico el que a pesar de que “vivimos diariamente rodeados de,

inmersos en, materia” (Coole y Frost 1), hemos sistemáticamente “ignorado su poder, las formas en que nuestras experiencias cotidianas y ordinarias se materializan y su importancia en el desarrollo de nuestras teorías” (1). Incluso, se ha puesto en evidencia que los representantes más prominentes del giro lingüístico —como Jacques Derrida, Michele Foucault y Judith Butler— parecieran prestar más atención a la materia que sus posteriores lectores y comentaristas (Snaza, et. al xviii).

Bill Brown comenta que, el famoso inventor de estereoscopio de mano, Sr. Oliver Wendell Holmes observa que la invención de la fotografía permitió articular una disociación entre forma y materia, y organizar un contexto jerárquico donde “la materia como objeto visible ya no tiene gran utilidad” (ctd en Brown 53). Esto fue una consecuencia de la capacidad del nuevo medio fotográfico de capturar, rápida y fielmente, la materialidad del mundo, en toda su complejidad, en imágenes cuasi-desmaterializadas. Permitiendo así dar forma a una concepción de que lo visual, en su totalidad, podía contener y transmitir la heterogeneidad material del mundo reducida “a relaciones de equivalencias formales” (Sekula 23). En este sentido, gracias a la fotografía la visualidad, como medio de transmisión de la forma, ganó predominancia en el campo de la representación. Mientras que, en su disociación con la forma, la materia quedó relegada a un segundo plano con respecto a la predominancia de los objetos visibles. En este contexto, a mediados del siglo XX Clement Greenberg introdujo un enfoque material formalista de las prácticas artísticas, el cual buscaba definir las propiedades únicas de la naturaleza de cada medio y defendía ideas como, por ejemplo, que la condición plana era propia del medio pictórico y, por eso, lo visual su único sentido, mientras que el volumen y el tacto lo eran de la escultura. La idea de “at-onceness” del arte moderno desarrollada por Greenberg (81) proponía la existencia de un modo temporal instantáneo, durante el cual la pieza artística debía captarse de un solo vistazo, sin la mediación de la interpretación. Según esta idea, las piezas artísticas funcionaban como objetos materiales autorreferentes, encapsulados y completamente aislados de sus contextos de

creación y exposición. Michael Fried, discípulo de Greenberg, fue precursor de la idea de “instantaneidad” (45) en la apreciación del arte moderno, pero argumentó que esta se renueva constantemente, lo que le llevó a articular el concepto de “presentness” (27), o “presentismo” (Speranza 17), como una especie de “presente perpetuo” (16) que se activa por la presencia absoluta no-mediada del objeto artístico moderno. Este enfoque material fue fuertemente debatido por pensadores como Rosalind Krauss y Jacques Rancière. Este último defendió la centralidad del *logos* para dar cuenta de la experiencia humana, incluidas las experiencias estéticas: “la transformación de lo visible en táctil y de lo figurativo en figurado sólo es posible mediante el trabajo altamente específico de las palabras del escritor” (79). Para Rancière, “el régimen de visibilidad de la ‘inmediatez’ de la presencia” (79) solo se configura por mediación del lenguaje. Sin embargo, también se ha objetado que esta exagerada objetivación racional del mundo desarticula la posibilidad de acceder a un carácter más inmediato (cualitativo y material) de las cosas. Por ejemplo, Paul Crowther ofrece una mirada crítica menos centrada en el *logos* argumentando que, en la compleja *reciprocidad* cognitiva (56) entre sujeto y objeto, el impacto de las percepciones en el sensorio humano nunca es una apelación directa al sistema nervioso, las sensaciones están siempre mediadas por una conciencia conceptual pero también es importante poner en relevo el que son percepciones encarnadas.

En este contexto, es posible afirmar que los principales abordajes de cultura material tienden a restarle vitalidad y agencia a las materialidades y, a ignorar lo determinante del contexto en todo proceso de creación y significación. Tim Ingold (“Making culture”) ha observado que en las teorías más elaboradas sobre las cosas es poco frecuente encontrar un enfoque real en las materialidades en sí mismas. Incluso, como Valeria De los Ríos argumenta, solo hasta hace unos pocos años esto se había mantenido como “una aproximación esporádica y muchas veces marginal en el campo del conocimiento” (87). De hecho, investigaciones relativas al arte contemporáneo, por lo general, se enfocan en propuestas interpretativas basadas en

el lenguaje, la metáfora, lo conceptual y la narrativa, más que en propuestas que tratan con materialidades y se conectan de manera más directa con lo cotidiano (Lange-Berndt 12). Esta tradición radica en la articulación cultural y estética de la modernidad que se organizaba en torno a objetos paradigmáticos desvinculados de sus contextos y exigía un tipo de espectador pasivo a quien “la obra debía sustraer [...] de su entorno normal, para confrontarlo con la manifestación de la exterioridad del espíritu o el inconsciente” (Laddaga 7). Sin embargo, hoy abundan las prácticas que presentan una apertura hacia la exploración profunda en las materialidades, interrogan su nuevo estatuto en su interrelación con otras *corporalidades* heterogéneas y que apuntan a un tiempo contemporáneo anacrónico: “un presente disparado a otros tiempos [...] que se expande, se contrae, se pliega, se riza, se acelera, se detiene y enlaza otros tiempos y otros espacios” (Speranza 17-18). Estas son prácticas que presentan una mirada contextual y material de las artes, y ponen en relieve su capacidad para explorar estados, problemas y potencias locales, muchas veces trabajando desde la ficción o la especulación como refuerzo para proponer nuevas formas de vida, para entender y generar un mundo mediante la exploración de otras formas y *potencialidades de ser* (Guattari 19) que sean menos jerárquicas.

### **Agencialidad material-discursiva y creatividad**

Las perspectivas teóricas actualmente en desarrollo que persiguen el *pensar-con* las materialidades han surgido de aportes provenientes de los ámbitos del feminismo, la filosofía, la teoría cultural y los estudios científicos como son, por ejemplo, la física cuántica de Karen Barad, y el posthumanismo de Donna Haraway [6] y Rossi Braidotti. Estas autoras proponen un quiebre cualitativo significativo con la imagen normativa del pensamiento dualista, estableciendo alianzas profundas entre recursos afectivos (materiales y performáticos) e intelectuales. El enfoque *semiótico-material* introducido por Haraway (“A manifesto”) propone una perspectiva y una práctica que cuestiona el

dualismo significado/materia sosteniendo que ambos “se encuentran imbricados y deben ser estudiados en sus articulaciones” (Massacese 2) como aspectos emergentes y contingentes de los propios contextos investigativos. Además, Haraway pone en relieve la importancia de incorporar el factor de la temporalidad en la construcción de conocimiento, ya que el significado se construye *en-acción* y el discurso se materializa al ponerse en práctica. En base a esto, propone como alternativa a la práctica narrativa representacional de interpretación basada en metáforas, la articulación de figuraciones *en-acción*, como entrelazamientos propositivos y temporales entre lo semiótico y lo material, para producir nuevas figuras que aporten con marcos no binarios para entender el mundo.

Por otro lado, el enfoque *material-discursivo* de Barad aborda la relación indisoluble entre ambas dimensiones y toma en cuenta la naturaleza de la relación causal entre prácticas discursivas y fenómenos materiales argumentando que “nuestras prácticas de creación de conocimiento [...] son actos materiales que contribuyen a, y forman parte de, los fenómenos que describimos” (32). Por eso, presta atención a las prácticas materiales por medio de las cuales se produce conocimiento y propone un enfoque performativo, insistiendo que el pensamiento, la observación y la teorización son prácticas que emergen de la vinculación *con* y de ser parte del mundo material donde existimos. También el pensamiento de Gilles Deleuze (*Difference*) es un principal referente de las ideas antes expuestas, quien propuso que el pensamiento se origina con la sensación, al estar un cuerpo situado e integrado con el mundo material. Como consecuencia de esto, las ideas son dinámicas e inmanentes, ya que dependen y se transforman cada nueva vez que son pensadas y experimentadas. Por lo tanto, en la reconfiguración material, dinámica y continua del mundo se deben interrogar las “materializaciones diferenciales entre cuerpos y significados” (Barad 141), es decir, pensar la *diferencia en sí misma* (Deleuze, *Difference* 28) como forma de desconcertar y desplazar dualismos para dar paso a comprender el mundo como un continuo fundamental en base

a *diferencias* que operan simultáneamente (Braidotti, *The posthuman*).

Este “giro material” (De los Ríos 86), invita a volver a prestar atención a la materialidad y a las relaciones entre *corporalidades*, sus afectos y el conocimiento. Propone una exploración del mundo material en término de *agenciamientos*, es decir, de una multiplicidad de acontecimientos múltiples, heterogéneos y *enmarañados*, incesantemente en trans-formación y en *devenir*, lo que a su vez invita a poner el foco, en vez de las cosas en sí mismas, en los procesos singulares de formación que llevaron a su construcción. Así, se propone volver a pensar “las preguntas más fundamentales sobre la naturaleza de la materia y el lugar que seres humanos tenemos como entes encarnados dentro de un mundo material” (Coole y Frost 3). En un sentido ontológico (Hekman 3), se propone una alternativa a pensar el mundo en términos de dualismos y se abre una porosidad entre lo material y lo inmaterial (por ejemplo, como fuerzas) o entre seres humanos y sus entornos, donde los límites se diluyen y donde “todas las formas de existencia, incluyendo también lo nohumano y lo inanimado” (De los Ríos 86), tienen potencial de agencia; de afectar y ser afectados, en la generación de un mundo (Pitts-Taylor). Esto desafía el modelo tradicional de agencia basada en sujetos pensantes y estables (seres humanos), quienes actúan sobre objetos también estables (nohumanos), entendidos estos últimos como esencialmente pasivos y sobre los cuales se actúa. En un sentido epistémico se propone una reorientación “tendiente a reconocer el lugar que ocupan las cosas” (Moscoso-Flores 154-155) en nuestra cotidianeidad, resituando “el problema de lo humano” (155) para desplazarlo como centro del mundo y comprenderlo como una agencia más dentro de permanentes relaciones de reciprocidad y dinamismo entre multiplicidades de agencias heterogéneas.

El concepto de “intra-acción” de Barad (33, 97) hace hincapié en el carácter dinámico y relacional de los *agenciamientos* describiendo que estos no existen previamente a las agencias que interactúan, sino que son el resultado emergente de la *intra-acción* entre ellas. En otras palabras, los *agenciamientos*

son diversidades de “estados de agencias enmarañadas” (23), a cambio de lo que serían *marañas* de agentes, estos últimos entendidos en términos de “entidades fijas, estables” (De los Ríos 86). Lo crucial aquí es que las *agencias* tampoco pre-existen a sus interacciones, sino que emergen dentro las *intra-acciones* mismas que componen los fenómenos y en relación a las condiciones de materialización y de agencia que se *ofrecen* (Gibson) durante los procesos mismos de formación. Así, Barad introduce una perspectiva de la materia como “una maraña de relaciones dinámica y cambiante” (35) y como una participante activa en el *devenir* del mundo, donde “es producida y productiva, generada y generativa. La materia es agencial, no es una esencia fija o una propiedad de las cosas” (137). Tripaldi apoya esta perspectiva por medio del concepto de “interfaz como región material” (15) superficial donde dos sustancias con “propiedades fisicoquímicas diferentes se encuentran” (13). Este concepto posibilita el comprender la materialidad como entidades activas que actúan y despliegan una serie de efectos, causalidades y reacciones indeterminadas, las cuales influyen en el devenir del mundo y con las cuales nos relacionamos constantemente. Su idea resuena con el concepto de *intra-acción*, al argumentar que “la interfaz es un verdadero espacio de encuentro en el que dos cuerpos diferentes se entrelazan para formar un estado de la materia completamente nuevo” (14). Tripaldi sostiene que la naturaleza de la materia no cambia en la interfaz, sino que su comportamiento habitual se transforma: “la interfaz es el producto de una relación en dos direcciones, en la que dos cuerpos en interacción recíproca se funden para formar un material híbrido que difiere de sus componentes iniciales” (14), enfatizando la importancia de considerar y explorar formas de materialización indeterminadas, impredecibles, inciertas y guiadas por el azar (Snaza et. al xvi). Lo relevante yace en la posibilidad de habitar la interfaz para acceder y comprender aquello que no viene de lo humano. Ingold (*Making* 21) también apoya esta visión proponiendo que las personas somos participantes “dentro de un mundo de materiales activos” e incluso sugiere que artefacto y organismo son del mismo

tipo porque ambos se producen y crecen, la única diferencia es que el proceso del último carece de mediación humana, y afirma que procesos de fabricación material intervienen “en procesos mundanos que ya están en marcha” (21). Jane Bennett también se alinea con esta perspectiva del mundo con su concepto de “materia vibrante”, el cual describe una vitalidad y un poder intrínsecos de la materia: “las cosas tienen la capacidad de impedir o bloquear la voluntad y los designios humanos, pero también pueden actuar como ‘casi agentes’ o fuerzas” (citada en De los Ríos 87), visión que reconoce “la dimensión constitutiva vibrátil y móvil de la materia, acercándola a una cosmovisión que la sitúe como parte de un proceso siempre abierto” (Moscoso-Flores 155).

En esta línea, el enfoque “material-discursivo” propuesto por Barad (132) se refiere a explorar y volver a tomar en cuenta las relaciones que existen entre los procesos de significación y la condición material del mundo. Argumenta que la tradición epistemológica humanista, en su entendimiento jerárquico del ser humano por sobre las otras formas de existencia, permitió el desarrollo de una creencia generalizada de la primacía del lenguaje sobre la materialidad del mundo, es decir, la idea de que la estructura del lenguaje refleja una realidad ontológica que pre-existe a la realidad material. Esta concepción representacional del lenguaje y del discurso, también sostiene la creencia que las palabras tienen el poder de reflejar, es decir, de representar fielmente los fenómenos y, en ese sentido, el lenguaje tiene la agencia de dar forma y determinar nuestra comprensión del mundo. Como se ha expuesto, esta perspectiva implica una separación entre el mundo y los seres humanos, posicionando a estos últimos por fuera y por sobre el mundo material, y concibiéndolos también como entidades pasivas que simplemente reflejan un mundo que es pre-existente (Varela et al.). Al mismo tiempo, también supone una profunda desconfianza sobre el poder de la materia en dar forma al mundo y afectar nuestro conocimiento, presentándola como pasiva y sin agencia. Como una alternativa a esta idea humanista *discursiva representacional*, Barad propone un enfoque “performativo posthumano

de las prácticas material-discursivas” (146) para contestar al excesivo poder que se le ha dotado al lenguaje para determinar qué es la realidad, argumentando que pensar, observar y teorizar, son prácticas y acciones que son producto de ser parte de, de involucrarnos en y de *intra-actuar* con el mundo material donde existimos. En relación a esto, Haraway menciona que Marilyn Strathern le “enseñó” que las ideas que “usamos para pensar (con) otras ideas” (Haraway, *Seguir con* 34) determinan aquello que pensamos, y por eso, sí importan, e incluso extiende ese pensamiento argumentando que este:

encarna las artes de la fabulación especulativa feminista en modo académico. Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historia contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias. (35)

En resumen, estos replanteamientos sobre nociones tan enraizadas dentro de nuestro desarrollo como humanidad traen grandes repercusiones para repensar ideas tan basales como son “la agencia, la identidad y lo político” (Helfenbein en Snaza, et.al xx) e implican una especie de reorientación ontológica, la que Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Mil Mesetas*) describen como una transformación donde “el conjunto materia-forma es ahora sustituido por la interacción material-fuerzas” (99) y por “flujos materiales” (27) que no pueden ser representados, sino, más bien, sólo *seguidos*. Así, se cuestiona el estatus de lo humano desde la ecología, lo ético y lo político, y se plantea la urgencia de volver a explorar “la naturaleza de los detalles materiales de la vida cotidiana, y las estructuras geopolíticas y socioeconómicas más amplias” (Coole y Frost 7) para revelar las relaciones que existen entre las dinámicas de lo micro y lo macro, y comprender que lo cotidiano y lo estructural son “mutuamente interdependientes” (33).

Consecuentemente, en este texto se propone que las materialidades que participan de los procesos artísticos tienen agencia, ya que no son simplemente afectadas por la manipulación que ejercen seres humanos sobre ellas, quienes les imponen métodos y formas. Sino que, de acuerdo a sus constituciones y comportamientos, las materialidades también contienen *potencialidades* para afectar y, por eso, de aportar con elementos inesperados e impredecibles en la evolución de los procesos creativos. En ese sentido, las materialidades en este proyecto son entendidas como *problemas* para *seguir*, donde los *problemas* se conciben desde su potencial constructivo y afirmativo porque desencadenan nuevas formas de pensar (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*). Esto es relevante para pensar la creatividad, porque se descentra de un receptor que performa su agencia y que ha sido históricamente colocada solo en el agente humano, para fragmentarla, diversificarla y proliferarla entre una multiplicidad de agencias heterogéneas *intra-actantes* y emergentes *dentro-de* los procesos mismos. Posibilitando así el comprenderla como una co-responsabilidad agencial que hace posible el proceso creativo. Consecuentemente, las prácticas artísticas se proponen aquí como operaciones de *intra-acción*, de generación de la *diferencia* en base a *seguir problemas* (Rioseco) y de co-creación entre entidades heterogéneas. Las dinámicas en estas prácticas son inciertas y emergentes, donde la materia tiene capacidad de agencia o vitalidad, y sus procesos se resuelven y definen como consecuencia de sus propios *devenires*. Como resultado, estos procesos derivan en la generación de conocimiento *material-discursivo-afectivo*.

### Agua como fuerza morfogénica

A continuación, se presentan reflexiones en torno a la agencia del agua tomando en cuenta su diversidad, manifestada como *diferencia*, al *intra-actuar* con otras agencias en las instalaciones de tres artistas de Chile donde el agua es un principal agente co-creativo. Estas instalaciones son referentes del proyecto *Un vórtex flotante de residuos plásticos*, porque ayudaron a pensar *con* el agua, enmarañada

a una diversidad de otras agencias. En ese sentido, al buscar desentrañar aquellos significados operando desde sus materialidades, estas instalaciones también fueron de ayuda para articular un entendimiento de ellas como marañas materiales-discursivas. Las imágenes de las instalaciones que acompañan las reflexiones aquí, tienen el rol de entregar una diversidad de información en torno a la dimensión materia y visual de estas construcciones que sólo pueden ser percibidas y que no son posible de ser comunicadas mediante las palabras. Idealmente, estas instalaciones debieran ser experimentadas de manera encarnada, es decir, con todo el cuerpo situado en un espacio, para poder experimentarlas en la totalidad de sus complejidades.

En particular, en esta sección se reflexiona sobre la agencia del agua como una *fuerza morfogénica*, es decir, una confluencia entre material y fuerzas que genera procesos de formación y transformación. El agua desempeña un papel múltiple en el ciclo de génesis/destrucción de la vida, fluyendo y circulando sin cesar por la naturaleza, permite el surgimiento y el mantenimiento de todas las formas de vida, y la *actualización* de la vida en todo su potencial (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*). La primera instalación a explorar es *Catastros de agua*, 2015 de la artista Claudia Müller (fig. 1.). Se trata de una construcción material que al observarla y escucharla da paso a pensar sobre la agencia del agua en relación a su fluidez y, a través de esta, a su capacidad para ir, poco a poco, dando forma a recorridos y territorios. Para esta pieza, Müller estudió *La Ría* de Bilbao en España, su recorrido, distancia, forma y caudal para fabricar una instalación en base a un tramo conocido como *La Peña*, compuesta por un “circuito de tuberías con moldes de escayola sin vidriar, unidas mediante grapas de cobre y sostenida por torres de madera” (Müller párr. 1). Por este circuito, agua extraída de *La Ría*, fluye sin cesar pendiente abajo para ser nuevamente llevada al inicio del recorrido y volver a caer para así trazar un recorrido circular. La circulación del agua está asistida por una válvula y una bomba controladas por un Arduino que succiona el agua que cae en un bidón contenedor para devolverla a circulación, cayendo así nuevamente

pendiente abajo por efecto de la gravedad.



Fig. 1. *Catastros de Agua* de Claudia Müller©. Instalación: Canaletas de cerámica, cobre, bidones de plástico, mangueras, solenoide, bomba de agua, 5 litros de agua de Ría, base de madera y alquitrán. Residencia Fundación Bilbao Arte, 2015. Fuente: <https://www.claudiamuller.net/obras/catastros-de-agua>

En la repetición sistemática e insistente de este recorrido artificial, el agua introduce quiebres y aparecen manifestaciones que son propias de su agencia, como líneas de fuga que se resisten al control es ejercido por una agencia humanas sobre ella. Por ejemplo, al fluir por las canaletas el agua produce su singular sonido, pero también, en el encuentro entre agua y escayola, ambos materiales producen un segundo sonido que es diferente y constante. Este sonido culmina, de manera muy diferente, al finalizar el recorrido en el que cae constantemente un chorro de agua sobre la superficie de agua acumulada en el contenedor y emitiendo así un tercer sonido familiar. Por otro lado, al intra-actuar agua y escayola, la primera en su recorrido va lentamente cambiando el color de la cerámica y así, ambas en su intra-acción, dejan sus huellas y como consecuencia, van marcando el paso del tiempo en el *devenir* del fluir del *agenciamiento* agua-tubería al interior del circuito. En esta construcción, como un *agenciamiento* de en varios niveles y de *múltiples agencias* enmarañadas, las características que provienen de la acción humana están relacionadas con un deseo de dominar, delimitando, conteniendo y guiando la capacidad de fluir libremente que es propia del agua. Esta agencia humana integra, además, la *repetición* que traza el circuito y circulación artificial, en el que los comportamientos del agua y de la escayola enmarañadas, van marcando con sus huellas la *diferencia*.

La segunda instalación *Ejercicios de*

*Gravedad*, 2019, también de Müller (fig. 2.), fue seleccionada para pensar sobre la potencialidad agencial del agua relacionada con su densidad, la que, junto con la gravedad permiten que algunos materiales y objetos, también producto de sus densidades singulares, floten mientras otros se hundan leve o completamente. Lisa Blackmore escribe que “entre flujos, intensidades, corrientes y temperaturas siempre variables. El agua sostiene mi cuerpo cuando nado, permitiendo que me ensanche y me deslice. Es también un entorno en el que si abandono el cuerpo, me puedo hundir” (10). *Ejercicios de Gravedad* nos presenta una instalación, un *agenciamiento* basado en una cooperación agencial entre materialidades puesta en funcionamiento por la agencia de la artista y donde, gracias a piedras volcánicas, caracolas recogidas en las costas del *Puerto Yartou* en Tierra del Fuego, se encuentran suspendidas y girando en el agua contenida dentro de un acuario. El tamaño de las caracolas y de las piedras fueron cuidadosamente seleccionadas por la artista de manera que el peso de ambas se organizara correlativamente para que la piedra tuviera fuerza suficiente y lograra sujetar a la caracola evitando que la caracola se hundiera hasta el fondo del acuario, a la vez que, permitiendo que la piedra se mantenga flotando en la superficie sin hundirse y así ambas pudieran flotar. La interacción de Müller en esta instalación actúa como una agencia de emparejamiento entre piedras y caracolas, cuya selección se hace de acuerdo a las características materiales de cada una que, a su vez, las dotan de ciertas capacidades agenciales. La artista relata que buscó armar parejas donde, entre la piedra y la caracola operara “una dependencia gravitatoria para mantenerse a flote” (párr. 3) y así lograr circular siguiendo la corriente del agua contenida en el acuario.



Fig. 2. *Ejercicios de Gravedad* de Claudia Müller©. Instalación: Dos acuarios de vidrio, estructura de hierro, piedras volcánicas, piedras sedimentarias, caracolas de mar, mangueras, bombas de agua, sistema eléctrico de Arduino, agua. 2 m. x 2 m. 60 cm, 2019. Fuente: <https://www.claudiamuller.net/obras/ejercicios-de-gravedad>

La tercera instalación escogida es *The water resistance's laboratory toboggans* de Claudia González, 2016, (fig. 3.) la que nos invita a pensar la agencia del agua en relación a sus características electroquímicas que se manifiestan, por ejemplo, en una capacidad para modificar frecuencias sonoras. Esta instalación se compone por una estructura de madera de roble de dos torres con fuentes de acero enlazado con agua en su interior, e interconectadas por canales de cobre por donde se distribuye agua bajando pendiente abajo. Bajo la estructura "circuitos sintetizadores están conectados a los canales de cobre, así, cuando el agua pasa éstos se activan" (Illanes en González, "The water" párr. 3) y generan una frecuencia específica que varía según la válvula y generan "una textura de sonidos sintetizados en conjunto con el sonido propio del agua en movimiento." (González, "The water" párr. 9).



Fig. 3. *The water resistance's laboratory toboggans*, Claudia González©. Instalación sonora: 230 x 246 x 100cm: agua, bombas de agua, mangueras, canales de cobre, estructuras de madera, lavatorios de acero enlazado, circuito controlador de agua, circuitos sintetizadores de sonido DIY, amplificadores DIY, parlantes, cables y conectores metálicos, 2016. Fuente: <https://www.claudiagonzalez.cl/projects/the-water-resistance-laboratory-toboggans/>

El agua, por lo tanto, es uno de los componentes centrales de esta instalación, participando en su calidad como materia y energía, tiene la función de poner en funcionamiento los otros elementos sonoros que conforman esta pieza artística. González comenta que el agua se utiliza en su función como "una resistencia variable para modificar y modular el sonido de los circuitos sintetizadores" ("The water" párr. 8). En su circulación por los distintos elementos de la instalación, el agua fluye pendiente abajo y se transporta hacia los dos contenedores inferiores, desde los cuales es succionada hacia arriba por bombas de agua dispuestas en la parte superior de la estructura de roble para así, volver a caer. La frecuencia específica que genera el agua a medida que fluye por los canales de cobre altera la frecuencia sonora audible producida por el circuito eléctrico sonoro, permitiendo así explorar una condición material y electroquímica del agua. La artista menciona intenciones de "explorar la condición poética y material del agua" (González, "Claudia González" párr. 3), lo que es este texto se propone como, un enmarañamiento material-discursivo, para levantar una especie de "reflexión material manifestada en una superposición de oscilaciones sonoras." (Illanes en González, "The water" párr. 4). Además, el agua en interacción con el cobre van produciendo oxidación y marcas que, como producto del *devenir* de la instalación, aparecen en el segundo como huellas y cambios de color.



Fig. 4. *Antes Jardín*, Sebastián Preece©. Instalación: sistema de riego y jardín, 2018-2019. Fotografía: Elaboración propia.

Las últimas dos instalaciones que se exploran en esta sección, son *Antes Jardín* 2018 - 2019, (fig. 4.) y *Precipitar* 2018, (figs. 5. y 6.) de Sebastián Preece. Estas instalaciones materializan y nos muestran que el agua tiene la agencia de dar vida y hacer aparecer otras agencias. Por ejemplo, en *Antes Jardín*, la acción del agua permitió hacer despertar un jardín en latencia e hizo activar el crecimiento descontrolado de vegetación dentro de un espacio arquitectónico abandonado (fig. 4.). Para esta instalación Preece instaló un sistema de riego automático en las aperturas del techo en un galpón abandonado y, literalmente, hizo que lloviera en este recinto. Poco a poco comenzaron a crecer todo tipo de plantas y matas, Preece reporta que lo primero que creció fue un tomate y que cree que los chincoles, al transportar semillas, contribuyeron al paisajismo del lugar (en Richards). En estas palabras vemos, claramente, la atención particular que pone al artista a aquellos elementos de la naturaleza que están fuera de su control, es decir, que no son parte de su agencia, y que participan en las formas cómo finalmente se materializa y aparece su trabajo. En ese sentido, le otorga agencias creativas dentro de su instalación a otras entidades que participan en su formación, tales como, el agua, los chincoles y el tomate.



Figs. 5. y 6. *Precipitar*, Sebastián Preece©. Instalación: lluvia y calado en techo, 2018. Fuente: Instagram @\_unespacio

Por otro lado, en *Precipitar* (figs. 5. y 6.), la agencia del agua puede hacer aparecer otras agencias que existen entre-partículas-y-onas, como son la luz y su descomposición que da forma al espectro del arcoíris. En esta instalación Preece abrió secciones rectangulares del techo

del mismo galpón, por donde entraban gruesos haces de luz. Estos, al *intra-actuar* con las chispas de agua de la llovizna que el artista instaló, formaron una agencia intermedia entre-luz-y-chispas de agua y produjeron una especie de aparición material de la luz en el espacio vacío del galpón. Ariel Richards observa: “Por esas aperturas, a medida que caía una suave llovizna, se iluminaban los gruesos haces de luz que atravesaban el vacío del interior y emergía una dimensión híbrida entre vacío y espacio” (párr. 6).

En relación a las anteriores instalaciones presentadas, la agencia humana que encarna este artista se caracteriza por ser casi imperceptible en los resultados a los que se le da forma y, a su vez, por permitir una presencia más activa de las otras agencias que forman parte de sus construcciones en el desarrollo de los procesos. La intervención de Preece en estas dos instalaciones se centró en realizar algunos ajustes materiales en el espacio del galpón abandonado para llevar dentro del espacio agua, en forma similar a la lluvia, y luz, en ventanas rectangulares abiertas en el techo. Con estas dos agencias que activan procesos de crecimiento en la naturaleza, el ambiente del galpón fue completamente transformado.

Siguiendo un vórtice flotante de residuos plásticos

El océano es un plano de materia líquida continua en constante e incesante movimiento. En él, masas de agua viajan y circulan libremente alrededor del mundo en forma de corrientes oceánicas, no obstante, como se profundizará más adelante, la distribución de los continentes limita esta circulación. Existen dos tipos de circulación de corrientes en el océano: en aguas superficiales y en aguas profundas, que forman una “cinta transportadora global” (Ball 44). Como su nombre lo indica, la circulación superficial afecta al agua desde la superficie hasta unos cien metros de profundidad y está dirigida principalmente por los vientos. La circulación de aguas profundas conecta los tres océanos del mundo e involucra la circulación del agua a partir de los cien metros de profundidad. Esta última está impulsada por las diferencias de temperatura y densidad de las aguas, desplazando las masas cálidas hacia

mares más fríos y redistribuyendo el “calor por todo el planeta” (Ball 48). La densidad de las masas de agua cambia con las variaciones de temperatura y la concentración de sal. Esta última varía a causa de la evaporación y la congelación. El agua más fría es más densa que la más caliente, y si aumenta la salinidad, también aumenta la densidad. Además, cuanto más densa es el agua, más pesada es. Estas diferencias de densidad y peso hacen que las masas de agua fría, salada y densa se hundan a las profundidades y que el agua caliente, menos salada y menos densa suba hacia la superficie. De este modo, las masas de agua se desplazan entre la circulación superficial y la profunda y a lo largo de la *cinta transportadora global* alrededor del mundo, de norte a sur y de este a oeste.

Por otra parte, las corrientes oceánicas presentan otro tipo de movimiento que se debe, en parte, a la distribución de los continentes, cuyas masas de tierra interfieren en su circulación, arrinconándolas y obstruyéndolas y, en parte, a que la Tierra gira. Esto hace que estas masas de agua “tracen enormes bucles cerrados llamados giros” (Ball 46) caracterizados por movimientos giratorios lentos, que son amplificados y modificados por la *fuerza Coriolis*; fuerza producida por la rotación de la Tierra que actúa sobre las entidades que se mueven “dentro de sistemas en rotación” (46). Inconstancias en los flujos de las aguas dentro de los giros pueden hacer que desarrollen remolinos similares a vórtices, con patrones de rotación impredecibles.

Hoy en día, debido a la contaminación de las aguas por plásticos, en los océanos se están formando extensos parches de basura que se hacen cada día más y más grandes. Se trata de enormes zonas de acumulación de desechos marinos (se calcula que alrededor de 150 millones de toneladas), en su mayoría plásticos no biodegradables. El movimiento circular de las corrientes marinas hace que se formen giros oceánicos con formas de remolino que atraen el plástico hacia sus centros, ejes inmóviles y estables, donde estos residuos quedan atrapados. Parker reporta que “[...] a mejor estimación, de 2015, calcula que son casi 150 millones de toneladas” (párr. 3) y el pronóstico es que, de no cambiar la situación,

para el 2040 esta cantidad probablemente se triplicará. Actualmente, hay cinco islas de plástico en los tres océanos interconectados del mundo, alrededor de los cuales viaja el agua y la basura, fluyendo y circulando con las corrientes. La dinámica rotatoria de los giros hace que los residuos se aglomeren y giren, por lo que, estos parches se van organizando en forma de vórtices, y por esta razón, también se conocen como “vórtices de basura” (Evers párr. 2)[3]. Los vórtices de basura evocan imágenes de inmensas “islas de plástico” flotantes, firmes y compactas, la que en realidad es ficticia porque, debido a su interacción con el sol, el plástico se fotodegrada y se quiebra en trozos cada vez más pequeños. Por eso, en realidad “estas manchas están formadas casi en su totalidad por [...] microplásticos” (Evers párr. 7). Como micropartículas, estos plásticos no son fácilmente observables, no a simple vista ni mediante imágenes satelitales, pero hacen que el agua se vea turbia. Además, parte de la basura flota en la superficie, pero la mayor parte se hunde, algunos centímetros, metros e, incluso, hasta el fondo. De hecho, recientes descubrimientos de oceanógrafos y ecólogos marinos reportan que “cerca de un 70 por ciento de los desechos marinos se hunde hasta el fondo del océano.” (Evers párr. 8). Por eso, lo más probable es que el fondo marino esté lleno de basura. Esto hace casi imposible medir el área total de un vórtice.

Entonces, a medida que los microplásticos se acumulan en las formaciones de remolinos, al mezclarse con las aguas del océano, forman vórtices de basura los que, al encarnar las corrientes oceánicas, sus ritmos y flujos de manera *diferente*, ofrecen un nuevo cuerpo monstruoso, cuya materialidad y visualidad vuelven sensibles, de otra manera, las dinámicas no-visuales, entre las fuerzas y la materia, de los océanos, sus corrientes giratorias, formaciones dinámicas de remolino y vórtices suavemente ondulantes con centros estables. De ahí que, en su *enmarañamiento*, océano y desechos, encarnan un *acontecimiento* que da lugar a nuevas formaciones monstruosas, surgidas *en-medio* del agua y del plástico. Los microplásticos y el agua se mezclan de manera tan estrecha, en los vórtices de basura, que los límites entre ellos

se disuelven, manteniendo fundamentalmente poco clara la distinción entre lo que es un elemento y lo que es el todo. Además, debido a la extrema dificultad para separarlos, su monstruosidad también viene dada por que anuncian la integración irreversible de un agente artificial no biodegradable en las materias que impregnan el océano y la escala de ésta. Estos vórtices de plástico son un asombroso y extraño ejemplo del impredecible devenir de la naturaleza, de las nuevas alianzas y luchas que surgen entre agentes heterogéneos (orgánicos e inorgánicos; naturales y artificiales), donde los microplásticos cada día van ganando más y más terreno. Los microplásticos no se funden con el resto de los materiales biodegradables, sino que permanecen encapsulados y diferenciados de sus ambientes, pero su escala, abundancia y capacidad de distribución les permite cubrir lo macro y hoy ya se encuentran en todas partes: en el agua, en nuestra comida, e incluso en nuestros cuerpos.

En este contexto se enmarca *Un vórtice flotante de residuos plástico* (figs. 7. y 8.), un proyecto de investigación artística en proceso que *sigue el problema* de los vórtices de plástico, cuya pieza principal en construcción es una formación plástica tejida a crochet, a partir de la recolección y reciclado de plástico, cuya transformación se produce a través de acciones y movimientos manuales en resonancia con los ritmos de las dinámicas oceánicas. Tejer es una forma de construcción material en base a un trabajo muy simple y, al mismo tiempo, infinitamente complejo. Esta es una práctica de movimientos reducidos, repetitivos y mecánicos, donde una sincronía entre diferentes agencias

conduce a un cambio de dimensión material desde la línea (fibra) a la construcción de estructuras (superficies) y a la producción de “un nuevo objeto dotado de propiedades [...] que los elementos de origen no poseen por sí solos” (Tripaldi 25). Estas son superficies agregadas, compuestas por multiplicidades de unidades similares y heterogéneas, por eso, son al mismo tiempo continuas y fragmentadas. Lo fragmentado solo es perceptible a distancias *hápticas*, mientras que lo continuo lo es desde distancias ópticas. Entonces, otra de sus singularidades es que, de forma simultánea, presentan materialmente en sí mismas la “heterogeneidad [y también la semejanza] de lo diverso en un cuerpo único” y múltiple (Deleuze, *The logic* 308).

Tripaldi observa que el potencial del tejido reside “en su naturaleza *cooperativa y relacional*” (25) expresada en la estructura tejida que es flexible, adaptable y resistente, cuya integridad depende “de la sinergia de todas las fibras que lo componen” (25). También, al ser descentralizada, la superficie tejida puede ampliarse y “traza[r] un espacio abierto en todas direcciones, prolongable en todos los sentidos” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 485). Tripaldi reflexiona sobre el hecho que, como la tejeduría históricamente se ha tratado de una tecnología femenina (flexible y blanda), existe un prejuicio sobre estas técnicas, sus capacidades y consideración como objeto tecnológico en relación a la “visión mecánica de la tecnología estructurada en torno a materiales rígidos, duros y capaces de sobrevivir” (23) en el tiempo. Sin embargo, el telar creado por Joseph-Marie Jacquard en 1801, en base a

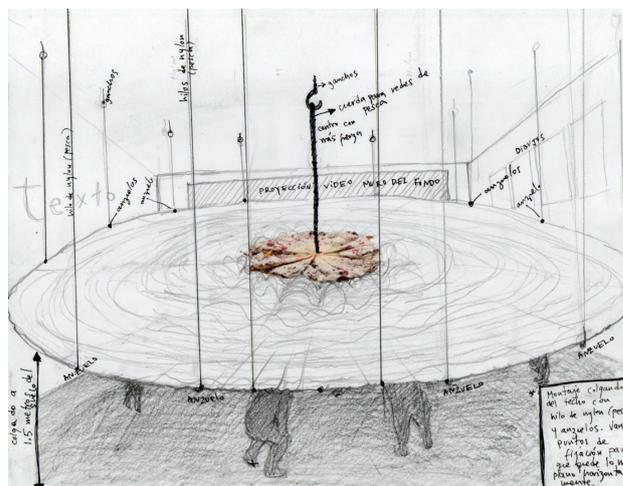


Figs. 7. y 8. *Un vórtice flotante de residuos plásticos* y detalle (2024) Macarena Rioseco©. Tejido a crochet con plástico reciclado, 200 x 200 x 50 cm. aprox. y detalle, 2024. Fotografía: Elaboración propia.

tarjetas agujereadas, es considerada como “la primera máquina programable” (24). Incluso, 50 años más tarde, este sistema fue usado como referencia por Ada Lovelace y Charles Babbage para crear una de las primeras máquinas computacionales capaz de procesar operaciones algebraicas.

La forma que ha tomado esta estructura se ha ido definiendo en el proceso, a medida que se desenvuelve. Es el resultado de *seguir* el plástico, en un estado blando y flexible, el método de tejer a crochet y las lógicas internas de la estructura emergente, mientras la práctica de tejido resuena con las dinámicas oceánicas. Ya que, a medida que ambos atraen plásticos a sus centros, océano y tejido, va dando forma a un vórtice en expansión. De esa manera, por medio de un acto *fabulatorio especulativo* (Haraway, *Seguir con*), esta práctica de tejido hace aparecer la *figuración* ficticia de una isla de basura y le entrega una corporalidad, cuya materialidad, forma y aspecto maravillosamente monstruosos, de manera ambigua nos atraen mientras, al mismo tiempo, nos recuerdan el horror de los vórtices de basura hoy en expansión en nuestros océanos.

Esta formación es un *artefacto-fantasma* (Stoichita p.13); una “construcción artificial” (19) que no se basa “en la « semejanza »”, porque carece realmente de un modelo, sino que se basa “en la « existencia » [...] se presenta con una existencia propia [...] se proyecta en el mundo. Existe.” (19). La instalación de esta pieza tejida (fig. 9.), para la exposición en una de las salas del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, se proyecta suspendida desde techo, a aproximadamente 150 cm del suelo, se acompañará de una pieza de audio, y la iluminación será tenue y dirigida desde arriba, buscando proyectar las sombras de los patrones del tejido en el suelo y en los muros de la sala. Todo esto persigue la intención de generar un espacio inmersivo, donde las personas puedan recorrer, sumergirse bajo el vórtice y, de alguna manera, experimentar una sensación de encierro, *pensar-con* la instalación sobre las islas de plástico e imaginar cómo podría sentirse el estar bajo una de ellas en medio del océano.



Figs. 9. Proyección para la instalación (2023). Dibujo, 21 x 28 cm.  
Macarena Rioseco©.

## Conclusión

Este texto es un resultado de un proyecto de investigación artística no-representacional, en el sentido que se caracterizó por consistir en un proceso altamente experimental, que inició sin certezas y sin un sentido claro de dirección. A cambio, el proceso se basó principalmente en *seguir materias*, en un sentido material y discursivo (asuntos), entendidas principalmente como *problemas* para explorar. Así, estas exploraciones guiaron hacia al encuentro de lo inesperado y de lo impredecible que, a su vez, guiaron al encuentro con otras *materias*, y así sucesivamente. Por lo tanto, mediante una exploración experimental de las relaciones encontradas entre aquellos elementos que emergieron *dentro-del* proceso mismo de formación, en el trayecto de esta investigación artística se habilitó la generación de sentido y de la *diferencia*, expresados como una *maraña material-discursiva-afectiva*.

En particular, el potencial creativo de aquellos elementos no-representacionales que emergen *dentro-de* los *agenciamientos*, que son inesperados e impredecibles, se puede desplegar solo si no se los considera como simples *errores* que deben corregirse para continuar el proceso de acuerdo a las lógicas internas de significación establecidas en un inicio. A cambio, estos elementos pueden ser instancias donde surgen y pueden mapearse, entre otros, aspectos singulares de *agencia material* imprevistos y pertenecientes a un sistema de

significación diferente. En otras palabras, estas son instancias donde se revelan elementos de comportamiento agencial material funcionando de acuerdo a las lógicas y singularidades de las otras agencias conformando las marañas. Por lo tanto, son instancias donde se revelan aspectos tanto de los diferentes participantes como del *agenciamiento* en su totalidad. Esto habilita una comprensión de lo inesperado como *acontecimientos* co-creativos que condicionan y, a la vez, resuelven los procesos creativos mismos, ya que abren otros espacios potenciales de posibilidad y desencadenan nuevas formas de pensar y hacer.

Otro elemento no-representacional de este proyecto se localiza en la imbricación entre teoría y práctica que se exploró en diferentes niveles a lo largo de texto. En concreto, se argumenta que las instalaciones o práctica de tejido exploradas no representan las ideas aquí desarrolladas y estas últimas no describen ni explican la práctica. Además, en particular, este texto y la práctica que dio forma al vórtex, se fueron desarrollando simultáneamente y mediante un diálogo continuo y recíproco donde, como producto de la investigación, se activó una sinergia entre teoría y práctica ambas guiándose y moldeándose mutuamente. Por esa razón, este escrito no proporciona una base teórica para comprender el proceso de investigación artística, sino que encuentra su sentido o bien, sólo tiene sentido, si es entrelazado y se pone en diálogo con ese proceso. Al mismo tiempo, la pieza en construcción y el proceso en curso también necesitan de este texto para permitir la expansión de su significado hacia las relaciones que pueden establecerse con las ideas y fenómenos aquí explorados. Por eso, se argumenta que la pieza tejida no espera ser una representación de un vórtice de basura, sino que, esta pieza usa como referencia las formas, movimientos y dinámicas de esos fenómenos naturales/artificiales, para dar forma a su propio proceso que llevará a un resultado material singular que, incluso, aún está en proceso de formación. Este resultado, por medio de una maraña material-discursiva, materializada en una instalación inmersiva multimedia, es decir, por medio de una multiplicidad de medios, tales como, tejido, audios, iluminación, bordado,

texto, dibujos, fotografías y videos, invitará a otras personas a pensar-*con* ella sobre las islas de plástico que están hoy en proceso de formación en nuestros océanos.

Finalmente, hay elementos no-representacionales que son materiales, performativos, perceptivos y afectivos de las prácticas artísticas que deben experimentarse, percibirse y sentirse. En ese sentido, las imágenes que acompañan al texto también buscan transmitir esa otra capa de sentido expresada como un régimen de lo sensible (*afectos*) que, en la complejidad de la experiencia, solo existe simultáneamente y en sinergia con los regímenes práctico (*material-perceptos*) y teórico (*discursivo-conceptos*). Por eso, este texto también busca acercarse lo más posible a la totalidad del *agenciamiento material-discursivo-afectivo* que se ha configurado en el devenir de este proyecto como resultado de la *maraña* articulada entre tres niveles de la experiencia: sensible, práctica y teórica.

## Notas

[1] Este proyecto ha sido financiado en su totalidad por la Universidad Metropolitana Ciencias de la Educación con fondos internos Proyecto DIUMCE 05-2024-CIA: "Siguiendo plástico reciclado como materia prima".

[2] El acento puesto a *dentro-de* hace referencia al concepto de "intra-action" de Barad, 2007.

[3] Todas las traducciones del inglés al español son de la autora de este texto.

[4] En una conferencia dada en el Simposio Internacional de Estética UC "Pensar el Antropoceno desde el Sur" (23 – 26 de octubre 2023).

[5] El término *simpoiesis* describe "los sistemas producidos de manera colectiva que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. La información y el control se distribuyen entre los componentes. Los sistemas son evolutivos y tienen potencial para cambios sorprendentes". (M. Beth Dempster en Haraway, *Seguir con el problema*, 63).

[6] Sin embargo, Donna Haraway en *Seguir con el problema* declara un distanciamiento del posthumanismo cuando escribe: "Los filamentosos seres tentaculares me han hecho sentir infeliz con el posthumanismo, aunque me haya nutrido de mucho trabajo generativo realizado bajo ese signo. Mi compañero Rusten Hogness sugirió compost en lugar de posthuman(ismo), así como humusidades en lugar de humanidades, y me zambullí en esa pila de gusanos" (62).

## Bibliografía

- Barad, Karen. *Meeting the universe halfway quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, 2007.
- Bennett, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Blackmore, Lisa. "Decir lo que nos toca: Apuntes sobre la inmersión en cuerpos de agua". *Cubo Abierto 3. Museo de Arte Contemporáneo de Lima*, 2020, pp.8-19.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. 2002. Ediciones Akal, S. A., 2005.
- - -. *The posthuman*. Polity, 2013.
- Brown, Bill. "Materiality". En: Mitchell, W. J. T. and Hansen, M., editors. *Critical terms for media studies*. The University of Chicago Press, 2010, pp. 49-63.
- Buchanan, Ian. *Assemblage Theory and Method: An Introduction and Guide*. Bloomsbury Publishing. Kindle Edition, 2021.
- Cassirer, Ernts. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. 1944. Yale University Press, Veritas paperback edition, 2021.
- Coole, Diana and Frost, Samantha., editors. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press, 2010.
- Crowther, Paul. *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style*. Continuum, 2012.
- DeLanda, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. 2002. Bloomsbury Academic, 2013.
- De los Ríos, Valeria. "Materialidad, formas de vida y animalidad en películas de Ignacio Agüero y José Luis Torres Leiva". *Cuadernos.info*, 43, 2018, pp. 85-92. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.43.1463>
- Deleuze, Gilles. *Difference and repetition*. 1968. Translated by Paul Patton. Bloomsbury, 2013.
- - -. *The Logic of Sense*. 1969. Translated by Mark Lester and Charles Stivale. Continuum, 2009.
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Traducido por Vázquez Pérez con la colaboración de U. Larraceleta. Pre-Textos, 2004.
- - -. *¿Qué es la Filosofía?*. 1993. Traducido por Thomas Kauf. Anagrama, 1997.
- - -. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1988. Translated by Brian Massumi. Bloomsbury, 2014.
- Evers, Jeannie., editor. "Great Pacific Garbage Patch". *National Geographic Society*. Last updated 31 Oct. 2024. Web. <https://education.nationalgeographic.org/resource/great-pacific-garbage-patch/#undefined>. Consultado 8 may. 2023.
- Flores-Pons, Gemma, Íñiguez-Rueda, Lupicinio y Martínez-Guzmán, Antar. "Discurso y materialidad: pensar las prácticas semiótico-materiales". *Alpha*, 40, 2015, pp. 201-214.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. 1967. The University of Chicago Press, 1998.
- Fundación Aquae. "Mar de plásticos: cuánto plástico hay en el mar y los océanos". *Fundación Aquae*. Web. [https://www.fundacionaquae.org/mar-de-plastico-el-80-de-la-basura-en-el-mar-es-plastico/amp/?gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQiAvvO7BhCARIsAGFyToX62uej-ajpWYNd1wgvOnGpgWuIW0z5aooaea6hBYItVSjG12lQbbngaAjrIEALw\\_wcB](https://www.fundacionaquae.org/mar-de-plastico-el-80-de-la-basura-en-el-mar-es-plastico/amp/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQiAvvO7BhCARIsAGFyToX62uej-ajpWYNd1wgvOnGpgWuIW0z5aooaea6hBYItVSjG12lQbbngaAjrIEALw_wcB). Consultado 7 enero. 2025.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. 1986. Taylor & Francis, 2015.
- González, Claudia. "The Water Resistance's Laboratory Toboggans". *CGG, 2018*, Web. <https://www.claudiagonzalez.cl/projects/the-water-resistances-laboratory-toboggans/>. Consultado 17 Jul. 2023.
- - -. "Claudia González Godoy". *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio*, 02 Nov. 2022. Web. <https://www.cultura.gob.cl/coleccionarte/claudia-gonzalez-godoy/> Consultado 22 abr. 2025.
- Greenberg, Clement. "Modernism with a Vengeance 1957 – 1969". En: O'Brian, John., editor. *The Collected Essays and Criticism, 4*. The University of Chicago Press, 1993.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. 1990. Traducción de José Vázquez Pérez Y Umbelina Larraceleta. Pre-Textos, 1996.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- - -. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s" *Socialist Review 80*, 1985, pp. 65–108.
- - -. *Seguir con el problema: Generar parentescos en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Consonni, 2019.
- - -. *Simians, cyborgs, and women*. Routledge, 1991.
- Hekman, Susan. *The material of knowledge: Feminist disclosures*. Indiana University Press, 2010.
- Illanes, Carol. "The Water Resistance's Laboratory Toboggans". En: Gonzalez, Claudia. "The Water Resistance's Laboratory Toboggans". *CGG, 2018*, Web. <https://www.claudiagonzalez.cl/projects/the-water-resistances-laboratory-toboggans/>. Consultado 17 Jul. 2023.
- Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge, 2013.
- - -. "Making culture and weaving the world". En: Graves-Brown, Paul., editor. *Matter, Materiality and Modern Culture*. Routledge, 2000.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. 1781. Traducción y prólogo de Mario Caimi. Colihue, 2007.
- Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. 1999. Thames

and Hudson, 2000.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia: Los Sentidos/Artes visuales*. Adrian Hidalgo Editora, 2006.

Lang-Berndt, Petra., editor. *Materiality: Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery. The MIT Press, 2015.

Luraschi, Silvia, Timeto, Federica and Yardimci, Sibel. "Situating research on art, technological practices and literature". *Matter: Journal of New Materialist Research*, no 7 I-IV, 2023, pp. I-VI.

Massacese, María Julieta. "El enfoque semiótico-material de Donna Haraway: influencias y características". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2024.

Moscoso, Pedro. "En torno a la materialidad de las imágenes y sus saturaciones afectivas". *KRITERION, Belo Horizonte* no 148, 2021. pp. 153-170.

Müller, Claudia. *Claudia Müller Montes*. Web. <https://www.claudiamuller.net/> Consultado 20 Jul. 2023.

Parker, Laura. "La cantidad de residuos plásticos en el mar podría casi triplicarse para 2040 si no se toman medidas drásticas". *National Geographic*. 24 Jul. 2020. Web. <https://www.nationalgeographic.es/medio-ambiente/2020/07/residuos-plasticos-en-el-mar-podrian-casi-triplicarse-para-2040#:~:text=Nadie%20conoce%20la%20cantidad%20exacta,millones%20de%20toneladas%20para%202040>. Consultado 07 Ene. 2025.

Pitts-Taylor, Victoria. *The Brain's Body: Neuroscience and Corporeal Politics*. Duke University Press, 2016.

Portilla, Nicolle. "Contaminación por plásticos en el océano - Datos y estadísticas 2024". *RTS*. 30 Dic. 2023. Última actualización 01 Ene. 2024. Blog. <https://www.rts.com/es/blog/plastic-pollution-in-the-ocean-facts-and-statistics/>. Consultado 07 Ene. 2025.

Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. 1999. Verso, 2007.

Richards, Ariel. "La arqueología afectiva de un jardín". *Ritmomedia*, 04 Oct. 2022. Web. <https://www.ritmomedia.io/cultura/la-arqueologia-afectiva-de-un-jardin/>. Consultado 4 Ago. 2023.

Rioseco, Macarena. "Following Cotton Fabric, Oil Paint and Plastic Bags". *Proceedings of the 9th SAR*. University of Plymouth, 2018. pp. 225-239.

Sekula, Allan. "The Traffic in Photographs," *Art Journal* 41, no. 1, 1981. pp. 15-25.

Snaza, Nathan, et al., editores. *Pedagogical Matters: New Materialisms and Curriculum Studies*. Peter Lang, 2016.

Soto Calderón, Andrea. *La Performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2020.

Speranza, Graciela. *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama, 2017.

Stoichita, Victor I. *Simulacros: El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Traducción de Anna María Coderch. Ediciones Siruela, 2006.

Tripaldi, Laura. *Mentes paralelas: Descubrir la inteligencia de los materiales*. 2022. Caja Negra, 2023.

Varela, Francisco J., et al. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. 1991. MIT Press, 1991.

## Biografía de la autora

Macarena Rioseco es académica de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y doctora en Arte por la Universidad de Lancaster. Trabaja con metodologías de investigación artística para producir, explorar y guiar procesos creativos materiales, y comprender el potencial de las prácticas artísticas en la generación y circulación de conocimiento vinculado a la dimensión afectiva de la experiencia.