UCLA
Mester

Title
El Hacer—material y la potencia activa de la materia en la obra de dos artistas contemporáneas latinoamericanas tras el despliegue de la técnica moderna

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/2286f3gr

Journal
Mester, 54(0)

Author
Hernández Parraguez, Marta

Publication Date
2025-12-12

DOI
10.5070/M3.61428

Copyright Information
This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

El *Hacer–material* y la potencia activa de la materia en la obra de dos artistas contemporáneas latinoamericanas tras el despliegue de la técnica moderna

Dra. Marta Hernández Parraguez
Universidad Católica Silva Henríquez

Introducción

En las últimas dos décadas, las ciencias sociales, la filosofía y las humanidades han desplazado su mirada antropocentrista hacia una perspectiva que reconoce las múltiples materialidades que cohabitan el universo. Este giro busca modos de existencia más sostenibles y "encuentros más atentos entre las materialidades de las personas y las materialidades de las cosas" (Bennett, 10). Al mismo tiempo, algunas prácticas artísticas contemporáneas conciben la materia como agente activo que configura la percepción y el pensamiento, y no como un soporte pasivo. Desde la materia misma, estas prácticas abren un espacio para imaginar y ensayar nuevas relaciones materiales.

Este artículo examina dos obras de arte latinoamericanas, *Silencio Amplificado* (2024) de Cecilia Flores e *Hidroscopia/Loa* (2018–2019) de Claudia González. Estas obras integran la técnica, el tiempo, el hacer y la agencia de la materia en operaciones visuales que se entrelazan y generan una reflexión estética sobre el presente. Este trabajo se inscribe en una línea de investigación previa en la que desarrollé el concepto *hacer–material*: un modelo relacional entre técnica, materia, hacer y tiempo, y que promueve modos de pensar las nuevas relaciones entre técnica y mundo (Hernández).

Sobre las actuales condiciones materiales de existencia

Las condiciones impuestas por la técnica moderna impactaron los modos de vida que se configuraron durante los inicios de la Modernidad bajo el paradigma humanista. Luego, el desarrollo de la cibernética a mediados del siglo XX consolidó la globalización del capital y la informatización de las relaciones sociales, lo que implicó también una transformación en la forma misma de concebir la realidad. Este proceso ha superado las categorías humanistas tradicionales empleadas para interpretar el mundo anterior a esta revolución tecnológica. La emergencia de la cibernética, la teoría de sistemas y la ecología propició el desplazamiento del paradigma mecanicista hacia uno de tipo organicista, que promueve modos de pensamiento no lineales (Hui "Recursividad y contingencia"). Estas nuevas formas de razonar son recursivas. Es decir, se desarrollan en la medida que se vuelven sobre sí mismas. Los conceptos de información y retroalimentación son clave. Este razonamiento cuestiona el dualismo entre una máquina y un organismo propio del modelo mecanicista del humanismo cartesiano.

La era de la cibernética y la informática convierten la realidad en información. La realidad es parte de un flujo continuo, por lo que difícilmente se puede aprehender como totalidad. Esta transformación constante excede la capacidad individual para comprender el mundo a través de los marcos heredados. En consecuencia, esta desorientación para el sujeto se manifiesta como una crisis del sentido de la experiencia, que culmina en la pérdida de la percepción del mundo como un espacio de arraigo (Rojas *El arte agotado* 42). La realidad de la experiencia ya no puede ser concebida, propiamente, como un mundo.

Timothy Morton sitúa el origen de esta "disolución del mundo" en la invención de la primera máquina de vapor, momento que marca la entrada de la humanidad en una escala geológica global mediante el depósito masivo de carbono. Este proceso se intensifica en 1945 con la explosión de las primeras bombas nucleares. En la "época de los hiperobjetos" —una era en la que nos descubrimos inmersos en entidades inmensas como el calentamiento global o la radiación nuclear— ya no habitamos una naturaleza o un medio ambiente en el sentido tradicional, sino fenómenos desbordados que exceden nuestra escala de percepción (*Hiperobjetos* 218). Para Morton, en la era de los hiperobjetos, la humanidad habría cobrado conciencia de habitar una nueva etapa histórica en la que los elementos no-humanos dejan de ser considerados meros complementos del entorno social, físico o filosófico. Se trataría de una era marcada por una pérdida traumática de las coordenadas que organizaban nuestra existencia (48).

Timothy Morton sitúa el origen de esta "disolución del mundo" en la invención de la primera máquina de vapor, momento que marca la entrada de la humanidad en una escala geológica global mediante el depósito masivo de carbono. Este proceso se intensifica en 1945 con la explosión de las primeras bombas nucleares. En la "época de los hiperobjetos" —una era en la que nos descubrimos inmersos en entidades inmensas como el calentamiento global o la radiación nuclear— ya no habitamos una naturaleza o un medio ambiente en el sentido tradicional, sino fenómenos desbordados que exceden nuestra escala de percepción (*Hiperobjetos* 218). Para Morton, en la era de los hiperobjetos, la humanidad habría cobrado conciencia de habitar una nueva etapa histórica en la que los elementos no-humanos dejan de ser considerados meros complementos del entorno social, físico o filosófico. Se trataría de una era marcada por una pérdida traumática de las coordenadas que organizaban nuestra existencia (48).

Cabe afirmar, entonces, que el mundo ha sido desbordado por el despliegue técnico de las últimas cinco décadas en un doble sentido: por un lado, a nivel planetario, el planeta Tierra ha dejado de ser un lugar de arraigo para la humanidad; por otro, en el plano de la experiencia, las vivencias cotidianas también han sido afectadas. Este desborde, que implica una crisis en las categorías con las que solíamos comprender el mundo, exige repensar las formas en que la técnica se relaciona y corresponde hoy con ese mismo mundo (Hernández).

En *Humanidad, solidaridad con los no-humanos* (2019), Morton retoma la idea del mundo diseñado desde una perspectiva antropocéntrica, afirmando que este se encuentra perforado y que no es posible reconstruirlo. Sin embargo, son precisamente esas fisuras las que permiten que nuestro mundo humano se entrelace con otros mundos igualmente fragmentados: "nuestro mundo humano se comparte con todo tipo de otros mundos, también andrajosos y rotos" (Morton, *Humanidad* 143). Morton plantea que estos mundos, al ser permeables y superponibles, abren la posibilidad de establecer vínculos de solidaridad entre lo humano y lo no- humano.

En síntesis, Morton plantea que superar la crisis actual implica considerar el movimiento del entorno compartido por humanos y no-humanos —como animales, plantas, minerales, fenómenos ambientales, etc.—. Para él, la solidaridad y un comunismo en armonía con la biosfera reflejan la interdependencia entre todos los seres. Sostiene que la solidaridad implica reconocer que la escala espaciotemporal humana no es superior, y que esta se construye necesariamente en relación con lo no–humano (Morton *Humanidad* 276).

La solidaridad, entendida como compartir, se presenta entonces como respuesta a la crisis del capitalismo y el individualismo extremo, tanto entre humanos como con los no-humanos. Sin embargo, queda aún la duda si, primero, ese compartir puede surgir en un contexto dominado por el individualismo, y segundo, si hoy no es acaso contradictorio intentar "universalizar" los supuestos elementos comunes que deseamos compartir.

En efecto, el filósofo e informático chino Yuk Hui cuestiona el afán universalizador y la noción de humanidad heredada del humanismo moderno, proponiendo repensar nuestra relación con la tecnología desde las cosmotécnicas de culturas no occidentales. Hui sostiene que la tecnología no debe verse solo como fuerza productiva ni como un universal antropológico, sino como algo condicionado por cosmologías específicas que trascienden la mera funcionalidad (Hui *Fragmentar el futuro* 11). Para evitar el apocalipsis anunciado por la "explosión de inteligencia" o la "superinteligencia" —fantasías transhumanistas que despolitizan y proletarizan— propone fragmentar el futuro para liberarse de la temporalidad histórica lineal (Premodernidad–Modernidad–Postmodernidad–Apocalipsis) (13, 38). Así, invita a escapar del eje temporal global de la Modernidad y repensar las tecnologías para abrir nuevas formas de vida social, política y estética, y nuevas relaciones con los no-humanos, la Tierra y el cosmos (13). En suma, Hui propone liberar nuestro devenir técnico de la sincronización impuesta por la globalización y pensar lo local como vía para bifurcar el futuro.

En un terreno afín al de las perspectivas políticas de los autores antes señalados, Donna Haraway formuló ya en 1985 una propuesta radical desde el feminismo socialista —empleando la ironía y la metáfora como estrategias teóricas— para imaginar un mundo sin géneros que conlleve la disolución de las fronteras entre humano, animal y máquina. Haraway sostiene que los dualismos como hombre/mujer, cultura/naturaleza o mente/cuerpo están atravesados por relaciones de poder, ya que "siempre implican un dominante y un dominado" (Haraway 8), de ahí que deban

ser cuestionados y desmantelados. Así, su proyecto se configura como "un llamamiento a encontrar el placer dentro de la confusión de las fronteras y, al mismo tiempo, a actuar en su proceso de construcción" (15). Para expresar esta visión, Haraway recurre a la figura del cíborg, concebido como "una ficción que mapea nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo que sugiere algunos acoplamientos muy fructíferos" (15). Entre esos acoplamientos se encuentran las conexiones entre seres vivos, así como entre estos y las máquinas, pues "el cíborg aparece mitificado precisamente donde el límite entre humanos y animales se transgrede" (21), pero también en los puntos donde se desdibujan las fronteras entre humanos y máquinas.

Repensar la relación entre lo humano y lo no-humano exige interrogar el lugar que ocupan tanto la tecnología como la naturaleza en los procesos de disolución y de posible configuración de mundos. Estos procesos se tejen a partir de los vínculos afectivos entre las múltiples materias que los componen. En esta línea, los estudios que abordan la agencia y el carácter constitutivo de la materia —incluyendo objetos cotidianos, vegetales, animales, humanos, entre otros— han dado lugar a nuevas corrientes de pensamiento en campos como la filosofía, la antropología y los feminismos contemporáneos. Estas perspectivas han contribuido a desplazar al sujeto humano del centro del escenario, al problematizar las jerarquías establecidas y abrir nuevas preguntas sobre su lugar en el entramado del mundo. Frente a este panorama, cabe preguntarse: ¿qué lugar ocupa el arte en un contexto donde la centralidad de lo humano se ve desestabilizada? ¿Y cómo el arte interpela nuestra comprensión de la agencia material y nos impulsa a imaginar formas alternativas de concebir la tecnología y nuestra relación con el entorno?

El *hacer–material* y los neomaterialismos desde *Silencio Amplificado*, de Cecilia Flores

Hoy, en pleno siglo XXI (y ya ingresando en el ámbito de los imaginarios artísticos), nos encontramos con un modo particular de proyectos artísticos que, sin resistirse a los nuevos recursos técnicos y tecnológicos disponibles, no abandonan su *hacer–material* para señalar la tensión y transformación en la relación entre técnica y mundo. Se trata de aquellas obras que reflexionan sobre la técnica moderna en términos más amplios que la técnica como tecnología, se trata de obras que se constituyen como "obras límite". Obras que, a diferencia de algunas soportadas exclusivamente en medios tecnológicos — y que tienden a exhibir la técnica en términos de sus efectos dañinos o benéficos—, piensan materialmente el problema de la técnica y la tecnología, es decir, lo piensan desde su propio *hacer–material*.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos con *hacer–material*?: llamamos *hacer–material* de la obra de arte a la relación entre materialidad, hacer, técnica y tiempo, en el que la demora o interrupción espaciotemporal del proceso de trabajo, hace emerger, por medio del contacto con diversas materialidades, cierta posibilidad de reflexión sobre las tensiones existentes y nuevas posibilidades de correspondencia entre técnica y mundo (Hernández "El hacer-material"). El *hacer–material* al que nos referimos no consiste necesariamente en la manufactura de la artesanía y de la tradición artística. El *hacer–material* remite a un modelo relacional entre materiales, operaciones y temporalidades que se activan mutuamente en el proceso. El proceso ocurre en una zona de fricción y correspondencia entre técnica y mundo. La materia tiene la capacidad de transformar y de ser transformada. El *hacer-material* no acaba con la manipulación y la ejecución técnica. El hacer-material emerge de las interacciones de una constelación relacional de materialidades, procedimientos, temporalidades, dispositivos. Es un hacer que no busca imponer una forma predeterminada sobre una materia pasiva. Al mismo tiempo, el hacer-material implica atención y detención durante los procesos, frente a la respuesta de los materiales y bajo las condiciones concretas de producción. Resiste la lógica de la inmediatez que predomina en los regímenes contemporáneos de producción.

La cultura contemporánea se rige en gran medida por un tiempo acelerado, fragmentado e instrumental (Han; Bauman; Frank; Safransky). El *hacer–material* requiere la detención, la repetición, el ensayo y el error. La temporalidad del *hacer–material* se orienta a los posibles efectos de la fricción entre materiales y operaciones. De esa fricción puede emerger algo, o no. Sin embargo, no se orienta a la eficiencia y la productividad, La demora, la pausa y la espera son condiciones para lo posible. Por ende, es posible decir que el *hacer–material* se opone al tiempo de trabajo industrial (Marx; Morris). En cambio, su temporalidad es densa y la forma no precede al hacer. El proceso adquiere espesor a través de esta densidad.

Si bien la tendencia global hacia la digitalización implica la percepción de "desmaterialización" de la realidad en el flujo continuo de datos (Kelomees; Lillemose; Rojas), la emergencia de la tecnología digital y su disponibilidad como recurso para el arte nos exige pensar en las relaciones que mantenemos y deseamos mantener con la tecnología. No podemos sólo pensar las nuevas posibilidades del arte contemporáneo, como el surgimiento de nuevas disciplinas como el *net.art*, multimedia-art, computer art, etc. ¿Cómo podemos describir e interactuar en la época digital con la realidad, y la materialidad? Necesitamos pensar en las nuevas formas abiertas por la tecnología. ¿Cómo podemos se transforma la materia en el mundo digital? (Hernández).

Silencio Amplificado, uno de los últimos proyectos de la artista chilena Cecilia Flores reflexiona, precisamente, sobre el hacer y las posibilidades diversas en que la materia hoy se materializa. La instalación articula múltiples operaciones técnicas: lo digital, lo análogo, lo artesanal, el streaming, entre otros recursos. Está conformada por vasijas silbadoras elaboradas a mano mediante técnicas cerámicas de raíz prehispánica, cuyas formas remiten al universo doméstico a través de objetos como utensilios de cocina, implementos de limpieza o artículos de escritorio. Estas piezas reposan sobre pedestales de madera, los cuales están conectados electrónicamente a un motor de búsqueda que se activa cuando un sistema de análisis de datos identifica, en publicaciones de Twitter/X, frases relacionadas con situaciones de violencia de género. A su vez, en la misma sala de exposición —la cual cuenta con transmisión en vivo vía *streaming*—, si alguien del público escribe en *Twitter/X* una frase que incluya alguno de los hashtags grabados en las placas metálicas adheridas a los pedestales (por ejemplo: #femicidio, #violenciadegénero, #maltratopsicológico, entre otros), el sistema se activa. Como resultado, los pedestales se ponen en movimiento, haciendo sonar las vasijas silbadoras, que en ese gesto parecen amplificar, desde el interior del espacio doméstico, el silencio que envuelve a la violencia invisibilizada (Flores).

Pareciera entonces que la materia de las vasijas se activa a partir de los afectos convertidos en texto y puestos a circular en redes sociales. En su hacer–material, esta materia no solo se pone en movimiento, sino que también nos moviliza, atravesando tanto la intervención directa de la artista sobre los materiales como la mediación tecnológica que permite su activación. Las señales eléctricas que llegan a los pedestales no surgen de manera aleatoria, sino que son desencadenadas por una afinidad algorítmica con las frases emitidas por las personas que participan de la obra. En este entrelazamiento, se articulan múltiples dimensiones materiales —objetual, sonora, electrónica, digital, histórica— que establecen vínculos afectivos y dan lugar a una transformación sensible. La obra, en este sentido, no solo transforma la materia a través de su *hacer–material*, sino que también transforma a quienes la experimentan, al implicarlos como receptores y emisores dentro de un entramado de resonancias compartidas.

La expansión de lo digital transformó nuestra manera cotidiana de entender la materialidad. Sin embargo, en el arte y las ciencias sociales crece con fuerza un renovado interés por la materia tangible. Este interés nace del reconocimiento de que los objetos y sus materialidades generan y transmiten conocimiento. Desde allí, los neomaterialismos —presentes en la filosofía, el arte, el feminismo y las ciencias sociales— observan las condiciones que ofrece la materia para repensar las relaciones entre humanos y cosas (Anderson y Perrin; Cano; Van der Tuin y Dolphijn). Este enfoque desplaza el antiguo dualismo sujeto/objeto heredado del pensamiento cartesiano y reconoce la agencia de lo no humano: objetos, plantas o animales que, sin intención consciente, actúan y participan en los procesos del mundo (Coole y Frost; Mondloch). El llamado "giro material" y los nuevos materialismos del siglo XXI reflejan la necesidad de asumir el carácter dinámico, relacional y mutable del universo material que habitamos. Como sugiere Simondon (*Sobre la técnica*), naturaleza y cultura no se oponen. Autores como Bennett, Latour, Butler, Coole y Frost proponen una visión distinta de la materia, alejada del modelo mecanicista cartesiano-newtoniano. Coole lo expresa con claridad: "la materialidad es siempre algo más que 'mera' materia: un exceso, fuerza, vitalidad, relacionalidad[1] o diferencia que hace que la materia sea activa, autocreativa, productiva e impredecible" (9). Así, la materia interviene y participa en los múltiples procesos de materialización que configuran el mundo.

Esto significa que la materia no solo recibe forma o significado desde afuera, sino que también contribuye a producirlos. Las cosas no son simples resultados de la acción humana: influyen en cómo vivimos, pensamos y sentimos. Cada objeto, sustancia o material participa en la creación continua del entorno y de nosotros mismos, actuando como parte activa del tejido que compone la realidad.

Cabe preguntarse aquí cómo se manifiestan las corrientes neomaterialistas dentro de las prácticas artísticas actuales. Según la filósofa argentina Marta Palacio, el arte contemporáneo que dialoga con el neomaterialismo busca reconfigurar el lazo entre objetos, cuerpos y entornos, desestabilizando la tradicional jerarquía entre sujeto y objeto. Al proponer una concepción del mundo en la que la materia deja de ser considerada pasiva o inerte para volverse agente —capaz de afectar y ser afectada—, estas corrientes transforman profundamente nuestra comprensión de las relaciones entre lo humano y lo no–humano. En esta línea, la cosmología contemporánea, influida por los avances de la ciencia, tiende a entender la realidad como un cosmos: una totalidad dinámica y en evolución, compuesta por flujos energéticos que interactúan con coherencia e inteligencia (Palacio 14). De hecho, como sostiene Laura Tripaldi, tanto la energía como la propia materia exhiben formas singulares de inteligencia. En *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales,* Tripaldi argumenta que existen inteligencias distribuidas en organismos y materiales no humanos —como hongos, plantas o la seda de araña— que cuestionan la noción clásica de mente como propiedad exclusiva del ser humano, localizada y centralizada. Para abordar estos fenómenos, introduce el concepto de interfaz, entendido como ese espacio material "dotado de masa y espesor y caracterizado por propiedades que la hacen radicalmente diferente de los cuerpos que en su encuentro la producen" (13). Es decir, la interfaz se presenta como una zona de contacto material donde convergen y se modifican mutuamente dos entidades también materiales.

Ahora bien, en *Silencio Amplificado* podríamos decir que el encuentro del sonido y la cerámica cocida que da cuerpo a las vasijas se produce en la "interfaz" del agua y el aire dentro de la estructura hidráulica en su interior. Del mismo modo, la señal eléctrica que se produce entre el encuentro entre los datos provenientes de *Twitter/X* y el movimiento del pedestal en que se encuentra la vasija se constituiría como la interfaz entre ambas dimensiones materiales. En esta zona entre ambas dimensiones materiales. En esta zona de contacto, la materia no solo transmite propiedades, sino que modifica activamente los elementos que la constituyen. Así, el *hacer–material* puede entenderse aquí como un hacer situado en estas regiones de encuentro, donde los materiales no se subordinan entre sí, sino que se afectan y configuran mutuamente.

A primera vista, la materia en Silencio Amplificado parece activarse por la voluntad humana. Los pedestales que sostienen las vasijas se mueven gracias a los hashtags que alguien escribe en internet. Por otra parte, los sonidos que emiten las vasijas al moverse ya fueron anticipados por la artista en el momento de su creación[2]. Sin embargo, en ambos casos, la activación de la materia no depende solo de la voluntad humana. La frecuencia con que se mueven las vasijas escapa al control de la artista y del público que activa la obra. Por lo tanto, también los sonidos que emiten al moverse son imprevisibles.

Podríamos decir, incluso, que la materia en esta instalación artística "vibra", en los términos de Bennett, pues, si bien la autora nos advierte que su noción de "materia vibrante" no pasa por el arte, es decir, por el material inerte y en bruto que es modelado y animado por el artista o Dios (18), tanto la materialidad del sonido como la relación entre los sonidos de las distintas vasijas en la sala y cómo estos nos afectan como espectadores, hace manifiesta la vitalidad de la materia. Esto nos permite pensar que el *hacer–material* no es una pura proyección de voluntad humana, sino un proceso abierto de co-agencia entre elementos diversos.

No obstante, no podemos obviar aquí la agencia de la mano, comprendiéndola, sin embargo, no como una mera herramienta de la mente, sino como una suerte de interfaz entre mente y materia. La mano, señala Focillon, "no es la dócil sirvienta de la mente, la busca, la inventa, anda por toda clase de aventuras, prueba suerte" (36). Marcela Rivera retoma esta intuición y afirma que "el pensamiento se abre paso entre materia y manera, entre la abertura extrema que el mundo provoca en nosotros y la invención de una forma singular de responder a todo eso que nos toca" (19). La forma no es, entonces, un resultado subordinado a la idea, sino una respuesta sensible, situada, que emerge del trato con las materialidades. En su lectura de los Cahiers de Paul Valéry, Rivera sostiene que para este "la potencia matriz del intelecto radica en la sensibilidad; por ello, no habría

pensamiento desligado del hacer de las manos" (19). En esta clave, la operación técnica no separa el pensar del hacer, ni la materia del lenguaje, sino que las articula en una práctica relacional, situada y abierta a lo imprevisto.

En esta misma línea, podríamos afirmar que el movimiento de la mano en el *hacer–material* de *Silencio Amplificado*, se configura como un acto de interrupción: marca tanto el acierto como el error, y actúa como vehículo de transmisión de información y energía. Este gesto establece un vínculo con la materia, ya sea a través del contacto directo o mediado por una herramienta. No obstante, dicha herramienta no funciona como una mera traductora pasiva de una idea preexistente en la mente, sino que se presenta como una entidad con capacidad de acción, una materia potencialmente activa. En este sentido, el hacer con/desde la mano, más que reivindicar la nostalgia por los procedimientos y lógicas de producción artesanal —como sí lo fuese para William Morris y el movimiento Arts & Crafts en otros tiempos—, nos invita a detenernos en la conciencia material (Sennett 150) que no desconoce, sin embargo, las nuevas formas de materialización que implican las nuevas tecnologías. El *hacer–material*, en esta clave, puede entenderse como un sistema de interfaces donde lo humano, lo técnico y lo material se afectan sin que uno predomine sobre los otros.

El *hacer–material* y la potencia activa de la materia en *Hidroscopia/Loa*

Al retomar la pregunta por el lugar y el modo cómo opera la materia en la obra de arte —y particularmente en el marco del arte contemporáneo—, la materialidad se revela como un agente activo capaz de articular, más que contraponer, las dualidades modernas como materia/forma, significante/significado o superficie/profundidad. Las ideas de Deleuze sobre el sentido permiten profundizar en esta perspectiva, pues, como él señala, "el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones […] ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos" (*Lógica del sentido* 57). Esta concepción implica una noción de sentido que se sitúa en la superficie, una superficie que, como plantea Bardet, no está en deuda con la profundidad ("Surface"), y que, según Rojas, produce significación sin depender de una lógica jerárquica que subordine la superficie a una supuesta profundidad originaria ("profunda superficie" 253).

Desde esta perspectiva —y siguiendo a Deleuze— puede pensarse que la dimensión significante del lenguaje emerge a partir de la propia organización de la materia, la cual, al activarse o modificarse, da inicio a un proceso de resignificación ("Lógica de la sensación"; Hernández, "Devenir cuerpo"). En consonancia con esto, y retomando las ideas de Simondon ("La individuación"), la materia no se define como el polo opuesto de la forma, sino como una red relacional en la que la superficie no delimita un adentro y un afuera, sino que funciona simultáneamente como frontera y como zona de intercambio —una cualidad que Bardet compara con la piel humana ("Límites de una relación"). En este marco, la materia organizada, pero también transformada, puede pensarse como el cuerpo mismo de la obra de arte. Deleuze y Guattari plantean que dicho cuerpo no depende del autor para subsistir, ya que "lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos[3] y de afectos" (164). De este modo, se trata de un cuerpo de perceptos que va más allá del registro de la percepción, y de afectos que exceden los sentimientos individuales o las afecciones concretas, desplegando una intensidad que trasciende a quienes los experimentan.

Por lo tanto, lo que permanece en el cuerpo de la obra de arte y le confiere su singularidad no se reduce al soporte o los materiales utilizados. Incluye también la sensación, el percepto y el afecto que emanan del propio material. Las relaciones entre significante y significado, entre forma y contenido, surgen de la interacción dinámica entre lo uno y lo otro, y no por las oposiciones entre lo interior y lo exterior, la superficie y la profundidad. En este sentido, la lectura que hace Bulo de Giordano Bruno resulta pertinente: "podríamos afirmar entonces que en Bruno hay una animificación de la materia a la vez que una materialización del alma. Esta unidad es tan radical que no hay exterioridad entre ellas, la una es completamente interior a la 'otra'" (148). Así, la intensidad no se concibe como algo impuesto desde el exterior, sino como un movimiento interno de la materia misma que, al organizarse y transformarse, activa un proceso de resignificación (Hernández *Devenir cuerpo* 32).

Hidroscopia/Loa, obra de la artista chilena Claudia González, es una instalación que, al igual que el trabajo de Cecilia Flores, se caracteriza por la integración de materiales y

dispositivos diversos: agua extraída del río Loa —el más extenso y contaminado de Chile, cuya cuenca abastece a la mina Chuquicamata—, bateas, embudos, placas de cobre con grabados, bombas de agua, circuitos de cobre automatizados mediante placas Arduino, paneles numéricos y estructuras de madera tipo andamio. Esta instalación es el resultado de un minucioso proceso de investigación y trabajo de campo, y está compuesta por seis estructuras de madera interconectadas mediante canaletas y bateas de cobre, por donde circula el agua recolectada durante las expediciones de la artista. El flujo del agua se regula mediante seis bombas gestionadas por un sistema electrónico automatizado con Arduino. Así, los datos obtenidos del monitoreo de la calidad del agua determinan el funcionamiento de las bombas, afectando de manera directa a los materiales que conforman la instalación. A medida que el agua recorre las estructuras, va modificando los mapas grabados en las placas de cobre mediante procesos de oxidación y corrosión. Este proceso transforma físicamente las imágenes, altera las propiedades químicas del agua y genera variaciones electrónicas registradas en tiempo real por sensores que miden su comportamiento electroquímico (González). En efecto, los materiales no se limitan a transmitir un mensaje, sino que intervienen directamente en el devenir sensible de la obra: la oxidación aquí no representa el deterioro: lo realiza, lo produce en acto, lo convierte en forma.

En *Hidroscopia/Loa*, el *hacer–material* se manifiesta a través de los gestos de la artista en las salidas a terreno, la recolección y el almacenamiento de muestras de agua, la relación entre los materiales y los procesos tecnológicos usados para la elaboración del proyecto.

Hidroscopia/Loa puede entenderse de tres formas. Primero, como una metáfora del impacto humano sobre los ecosistemas, Segundo, como una advertencia sobre la responsabilidad que implica esta intervención artística. Y, en tercer lugar, como una exploración material que nos confronta con las actuales condiciones materiales de existencia. La instalación invita a repensar cómo los elementos no–humanos —el flujo y el sonido del agua, los metales, los circuitos electrónicos— se tornan materia activa que transforma: este circuito técnico-natural se despliega desde un *hacer–material* sin centro, donde lo que se transforma es la obra, la materia y su entorno.

La obra de Claudia González usa la interacción entre naturaleza, humanidad y tecnología para apelar a una dimensión ecológica y, al mismo tiempo, para transformar el lenguaje mismo. Se desplaza hacia una expresión intensiva, inscrita en la materialidad de la obra. El gesto artístico se convierte en una invitación para pensar y sentir la potencia activa de la materia e imaginar nuevas categorías para las relaciones emergentes entre naturaleza, humanidad y tecnología.

Finalmente, podemos decir que tanto Silencio Amplificado como Hidroscopia/Loa son obras que se abordan como territorios donde la materia despliega su agencia, revelando modos de hacer que cuestionan las modernas distancias entre sujeto, técnica y mundo. Ambas obras se constituyen como prácticas artísticas contemporáneas que reflexionan los problemas propuestos a partir de su propia materialidad, pero también desde su localidad, es decir, a partir de problemáticas de Latinoamérica, como las prácticas artísticas prehispánicas, la violencia doméstica silenciada y las aguas contaminadas en "zonas de sacrificio". Si bien las autoras de las obras analizadas provienen de Sudamérica —específicamente de Chile—, cada vez es más frecuente encontrar prácticas artísticas latinoamericanas que exponen y reflexionan sobre el lugar activo que ocupa la materia en el entorno natural y tecnológico. Todavía cabe preguntarnos si esta tendencia se relaciona solo con el cuestionamiento al extractivismo del Sur Global y los colonialismos, o si, al mismo tiempo, ¿será Latinoamérica un lugar privilegiado para pensar materialmente nuevas posibilidades de correspondencia entre tecnología y mundo?

de correspondencia entre tecnología y mundo?

Notas Finales

[1] En este contexto, la relacionalidad alude a que la materia no existe de forma aislada, sino que adquiere sentido y capacidad de acción a través de sus vínculos e interacciones con otros seres, objetos y contextos. De esto modo, la relacionalidad subraya que el mundo material es un entramado dinámico de conexiones donde nada tiene existencia o significado por sí solo, sino siempre en relación con algo más.

[2] El tono y la intensidad del silbido varían según la cantidad de líquido, inclinación y la presión del aire.

[3] Para Deleuze y Guattari el percepto es comprendido como aquello propio de la producción artística, así como el concepto lo es a la filosofía y las funciones a la ciencia.

Obras citadas

Anderson, Kay, and Colin Perrin. "New Materialism and the Stuff of Humanism." Australian Humanities Review, no. 58, 2015.

Bauman, Zygmunt. La globalización. Fondo de Cultura Económica, 2010.

Bardet, Marie. "Ce que peut une Surface." Revista Implications Philosophiques, 2016.

Bardet, Marie. "Límites de una relación." Conferencia Coloquio Internacional Simondon, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2013.

Bennett, Jane. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Duke University Press, 2010.

Bulo, Valentina. Materialidad y afectividad de los cuerpos. Editorial Usach, 2022.

Butler, Judith. Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Paidos, 2010.

Cano Albadía, Mónica. "Materia y lenguaje: variaciones sobre una relación compleja en Judith Butler y los nuevos materialismos." Eikasía: Revista de Filosofía, 2016.

Coole, Diana, and Samantha Frost, editors. New Materialism: Ontology, Agency and Politics. Duke University Press, 2010.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. ¿Qué es la filosofía? Trad. Thomas Kauf, Anagrama, 2015.

Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Trad. Miguel Morey, Paidos, 2017.

Deleuze, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Trad. Isidro Herrera, Arena Libros, 2016.

Flores, Cecilia. Silencio Amplificado. 2024, Cecilia Flores, https://ceciliaflores.cl/proyectos/silencio-amplificado/

Focillon, Henri. Éloge de la main. Éditions Marguerite Waknine, 2015.

Frank, Adam. El fin del principio: Una nueva historia del tiempo. Trad. Joandomènec Ros, Editorial Ariel (Planeta), 2012.

González Godoy, Claudia. Hidroscopia / Loa. 2018-2019, Claudia González, https://www.claudiagonzalez.cl/projects/hidroscopia-loa/

Han, Byung-Chul. El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Trad. Paula Kuffer, Herder Editorial, 2019.

Haraway, Donna. Manifiesto Cíborg. Kaótica Libros, 2020.

Hernández Parraguez, Marta. "El hacer material de la obra de arte tras la emergencia de las tecnologías digitales." Anthropology & Materialism: A Journal of Social Research, no. 4, 2019.

Hernández Parraguez, Marta. "Devenir cuerpo: de lo animal/vegetal de lo humano a lo material de la obra de arte." Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, no. 12, 2019.

Hui, Yuk. Recursividad y contingencia. Trad. Maximiliano Gonnet, Caja Negra Editora, 2022.

Hui, Yuk. Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad. Trad. Tadeo Lima, Caja Negra Editora, 2020.

Kelomees, Raivo. "Discussing Five Issues of Post-Material Art." Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research, vol. 14, no. 3, 2016.

Latour, Bruno. We Have Never Been Modern. Harvard University Press, 2002.

Lillemose, Jacob. "Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks." Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems, edited by Joasia Krysa, Autonomedia, 2006.

Marx, Karl. La tecnología del capital: Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863). Selección y trad. Bolívar Echeverría, Itaca, 2005.

Mondloch, Kate. A Capsule Aesthetic: Feminist Materialism in New Media Art. University of Minnesota Press, 2017.

Morris, William. Arte y artesanía. José J. de Olañeta, 2018.

Morton, Timothy. Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo. Adriana Hidalgo Editora, 2018.

Morton, Timothy. Humanidad: Solidaridad con los no–humanos. Adriana Hidalgo Editora, 2019.

Palacio, Marta, editora. Neo-materialismo. Prometeo Libros, 2018.

Rivera, Marcela. Lo que la mano da. Mundana Ediciones, 2022.

Rojas, Sergio. "Profunda Superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena." Revista Chilena de Literatura, no. 89, 2015.

Rojas, Sergio. El Arte Agotado. Sangría Editores, 2012.

Safransky, Rüdiger. Tiempo: La dimensión temporal y el arte de vivir. Trad. Raúl Gabás, Tusquets Editores, 2017.

Sennett, Richard. El artesano. Editorial Anagrama, 2019.

Simondon, Gilbert. La individuación a la luz de las nociones de forma y de información. Editorial Cactus, 2015.

Simondon, Gilbert. Sobre la Técnica. Editorial Cactus, 2017.

Tripaldi, Laura. Mentes Paralelas: Descubrir la inteligencia de los materiales. Caja Negra, 2023.

Van der Tuin, Iris, and Rick Dolphijn. "The Transversality of New Materialism." Women: A Cultural Review, vol. 21, no. 2, 2010.