



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES
MENCIÓN ARTES VISUALES

DE MERZ Y HACIA UNA REVALUACIÓN MATERIAL

por

FELIPE ALEXANDER CORTÉS SALINAS

Tesis presentada al Programa de Doctorado
en Artes-Mención Artes Visuales de la
Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al título de Doctor en Artes

profesor guía: Dr. Luis Prato Escárate

Enero, 2020
Santiago, Chile
© 2020, Felipe Alexander Cortés Salinas

© 2020, Felipe Alexander Cortés Salinas
Ninguna parte de esta tesis puede reproducirse o
transmitirse bajo ninguna forma o por ningún
medio o procedimiento, sin permiso escrito del
autor.

Agradecimientos

A mi profesor guía Luis Prato, a Jimena Cortés,
al Dr. Jorge Olivares, a mis padres y amigos.

El autor declara que sus estudios de doctorado fueron financiados por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Católica de Chile y por CONICYT-PCHA/Doctorado Nacional/2016-folio: 21161055

Resumen

Este proceso se enmarca dentro del campo de la Investigación Artística, en esa medida, responde a ciertas características identificadas con este tipo de investigación: comparte su naturaleza con la práctica artística, es rizomático, ambiguo, generador de conocimiento contradictorio, afirma la diversidad, conlleva un carácter eminentemente experimental. Los componentes que constituyen el presente trabajo son, por un lado, un portafolio personal en el que se podrán revisar algunos proyectos artísticos desarrollados en los últimos años, y por otro lado, un ejercicio de escritura estrictamente citacional, que asume la voz como un componente que emerge en medio de la intra-acción/montaje con 'otras' cosas (Mazzei y Jackson, 2017). Adicionalmente, este ejercicio de escritura busca establecer y afirmar una correspondencia e interdependencia mutua y necesaria, entre el proceso creativo y el ejercicio exegetico.

Planteado como ensamblaje entre elementos heterogéneos, el texto revisa el postulado *MERZ* del artista alemán Kurt Schwitters, para enunciar a continuación, varias conexiones entre diferentes disciplinas, teniendo como objetivo, construir un espacio creativo y de pensamiento que reconoce estar determinado por los contextos culturales—que en gran medida definen qué es lo que vemos—y al mismo tiempo está parcialmente regido por procesos biológicos que catalizan/encarnan variantes cognitivas (Sullivan, 2010). Como se verá, el presente trabajo, podríamos afirmar, pretende construir una perspectiva no-representacional desde diferentes ángulos, afirmando la potencialidad de transformación epistémica que subyace en el arte.

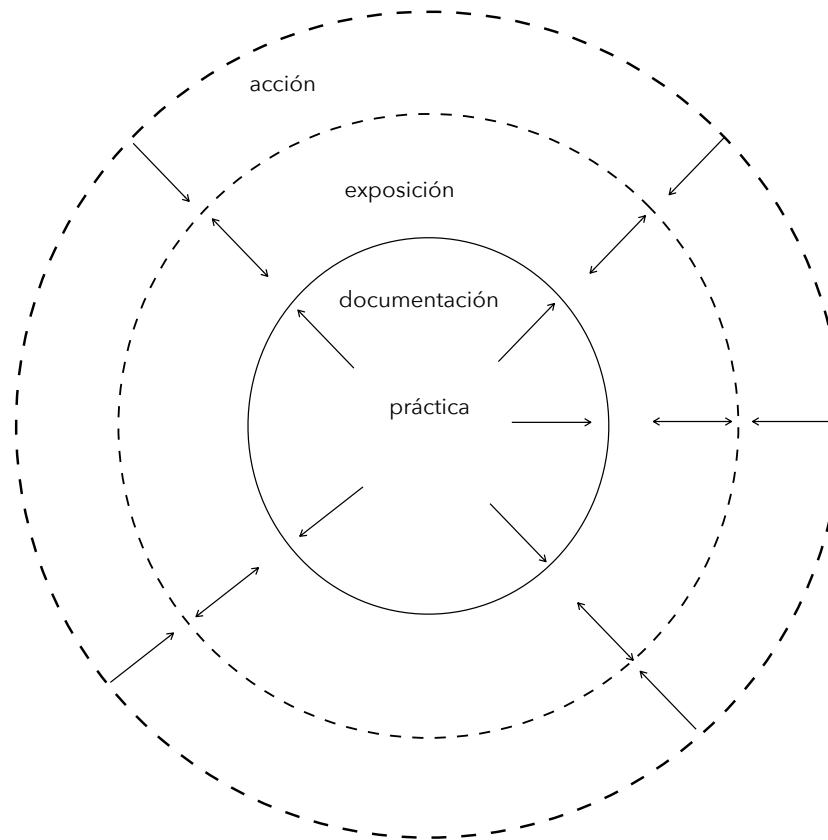
Palabras clave: Investigación artística, *MERZ*, Rizoma, Agencia material (*Material Engagement Theory*), Acción epistémica, Pensamiento diagramático, Coherencia flexible, Escritura citacional.

Tabla de Contenidos

Agradecimientos	3
Resumen	4
PORTAFOLIO DE TRABAJOS	6
COMPONENTE ESCRITO	64
Epígrafe	65
Preámbulo (texto como ensamblaje)	66
(34) [...] Pero ¿qué es Merz?	77
Rizoma	92
Sistemas Experimentales	135
Agencia Material	161
(268) [...] incertidumbre de la agencia	187
(301) [...] ¿Por qué abogar por la vitalidad de la materia?	203
Voz-Cosa	230
Listado de Entradas	240
Listado de Ilustraciones	246
Bibliografía	247

PORTAFOLIO DE TRABAJOS

ESTUDIOS EN ACCIÓN EPISTÉMICA - PRESENTACIÓN PÚBLICA DE RESULTADOS, SANTIAGO (CHL) (2020)



[...] "Exponiendo práctica como investigación: De una idea artística a una declaración" y acción epistémica. (Basado en Schwab, 2019)



Estudio en Negación Epistémica Extrasomática Cavex

Video HD. 8'13"
2019

página siguiente: Estudio en Acción Epistémica (F)
Apilador hidráulico, madera, granito, imanes de neodimio, galón
de pintura, sacapuntas, prensas en C, aluminio flexible.
Medidas variables. 2020





Estudio en Negación Epistémica
Extrasomática Cavex 6-18
Alginato.
Medidas variables.
2019



Documentación
Cuadernos de trabajo
2015-2019



Estudios en Acción Epistémica
Vistas generales



Estudio en Acción Epistémica (D)

Espuma de polietileno, piedra encontrada, base para televisor Samsung V Shape (Dark Titan), lápiz borrador con escobilla, banco de madera y cubierta de metal encontrados.

1,70 x 1 x 0,47mts. aprox.
2019





Estudio en Acción Epistémica (A)

Polietileno de baja densidad lineal, 2 sillas plegables de madera *Udinet* Tramontina (Madera noble Jatobá del Amazonas con cera protectora de Palma de Caranday)

0.80 x 6,95 x 0,59 mts. aprox.

2019

DE MERZ Y HACIA UNA REVALUACIÓN MATERIAL- SANTIAGO (CHL)/DÜSSELDORF, WORPSWEDE (ALE) (2015/2019)

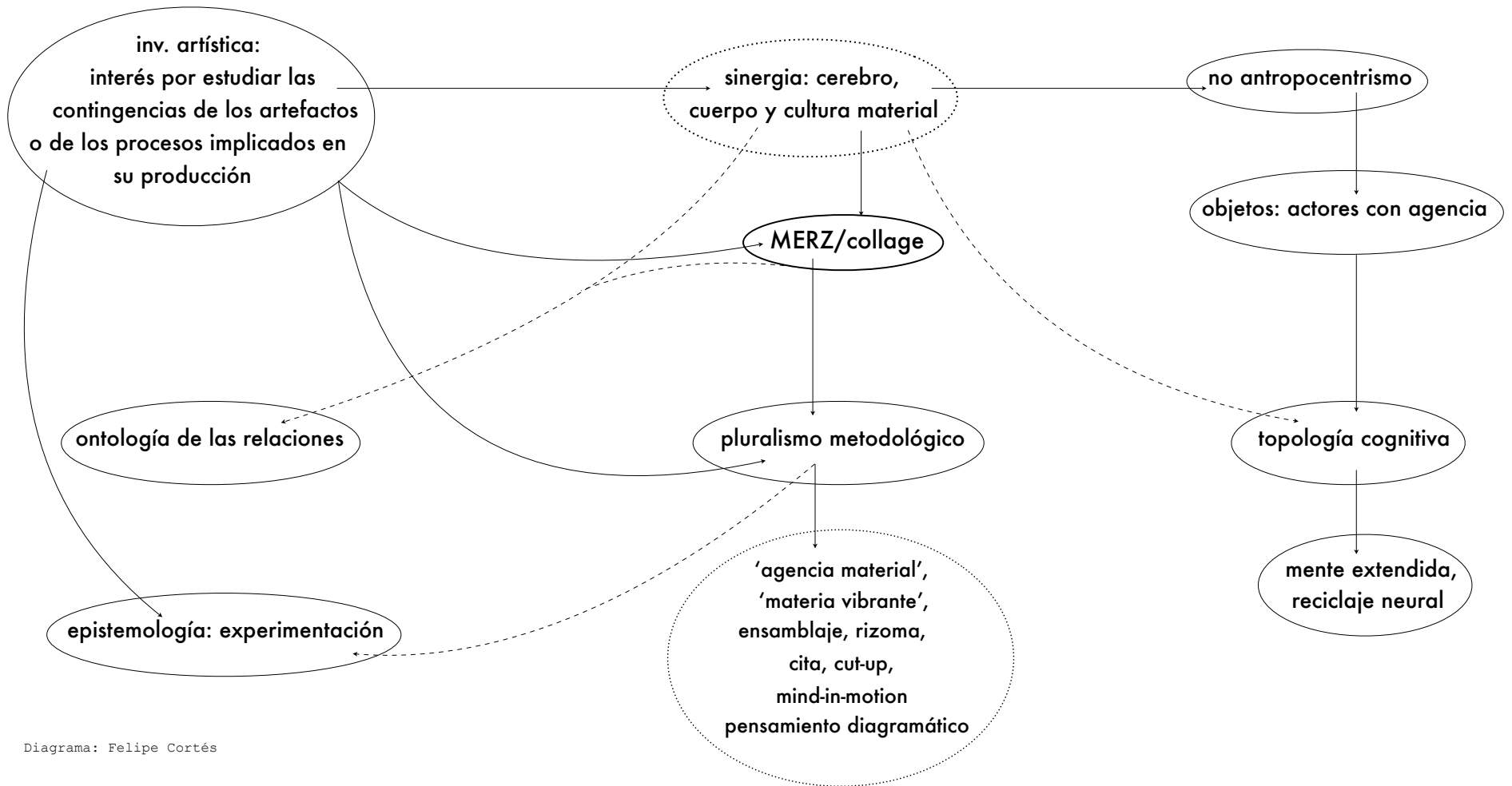


Diagrama: Felipe Cortés

Estudio en Negación Epistémica Extrasomática: G(h)ost Room

Pasantía Internacional de Investigación-Kunstlerhäuser Worpswede (ALE)



Estudio en Negación Epistémica Extrasomática: G(h)ost Room

Colchón empacado al vacío perforado con agujas de acupuntura, mostaza, cables encontrados, lana mineral usada, espuma de poliuretano usada, piezas plásticas, papel de envoltura, telarañas.

Dimensiones Variables.

2018

Vista General



**Estudio en Negación Epistémica
Extrasomática: G(h)ost Room**

Colchón empacado al vacío
perforado con agujas de acupuntu-
ra, calendario encontrado.

página anterior: mostaza, cables en-
contrados, lana mineral usada, es-
puma de poliuretano usada, piezas
plásticas, papel de envoltura
Dimensiones Variables.
2018



Estudio en Negación Epistémica Extrasomática (C)

Pasantía Internacional de Investigación-Kunstlerhäuser Worpswede (ALE)



Videos

14 videos. 3' minutos aprox. C/U
2018

Estudios en Negación Epistémica Extrasomática: (A), (B)

Pasantía Internacional de Investigación-Kunstakademie DuesseIdorf (ALE)
Prof. Rita McBride







Estudio en Negación Epistémica Extrasomática (A)

Troncos encontrados, chip de madera y plástico, película plástica de empaque, sillas plegables Ikea TERJE (hechas de haya sólida, barniz blanco de acrílico).

Dimensiones Variables.

2018



Estudio en Negación Epistémica Extrasomática (B)

Piedras encontradas, Lumex-G, Máquina de termoformado al vacío (agente tácito), gravedad (como sistema de suspensión), plataforma rodante en madera.

Dimensiones Variables.

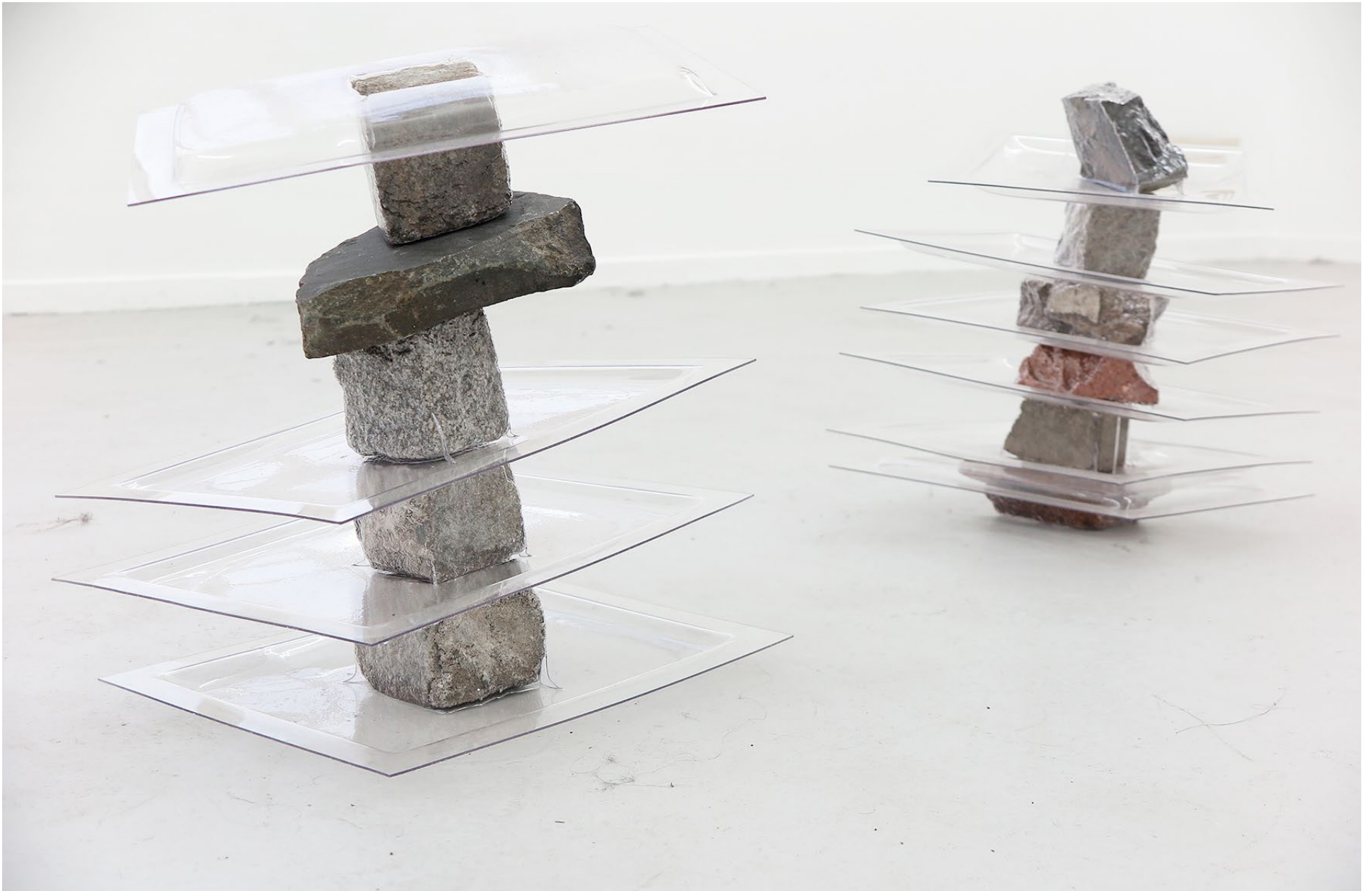
2018



Estudio en Negación Epistémica Extrasomática (B)

Detalle.





Estudio en Negación Epistémica Extrasomática (B)

Detalle.



Estudio en Negación Epistémica Extrasomática (B)

Piedras encontradas, Lumex-G, Máquina de termoformado al vacío (agente tácito), gravedad (como sistema de suspensión), plataforma rodante en madera.

Dimensiones Variables.

2018

SIN TÍTULO (Composiciones Aleatorias N° 11, 15, 16)

Universidad Católica - Santiago (CHL) 2015



Composición Aleatoria N° 16

Papel plegado y enrollado, película plástica de
empaque, imanes, plinto, video.
Dimensiones variables.
2015
Detalle.

página siguiente: Vista de la instalación





Composición Aleatoria N° 15

Papel plegado y enrollado, película plástica de empaque,
imanes, plintos usados, video, gravedad (como sistema de
suspensión).

Dimensiones variables.

2015

Detalle.

página siguiente: Vista de la instalación





Composición Aleatoria N° 11

Papel plegado y enrollado, película plástica de empaque, imanes,
plinto, sillas, gravedad (como sistema de suspensión).
Dimensiones variables.

2015

Vista de la instalación

Vértigo es Motor

(En Co-autoría con Francisca Montes)

Proyecto de Investigación Audiovisual en curso: 2015-presente

[...] Cuando los pensamientos de dos o más autores estuvieran sistemáticamente fusionados en un trabajo único (lo que de otro modo es llamado colaboración) esta fusión puede ser considerada como similar a un collage.

Max Ernst

Links Videos Proyecto: Vértigo es Motor

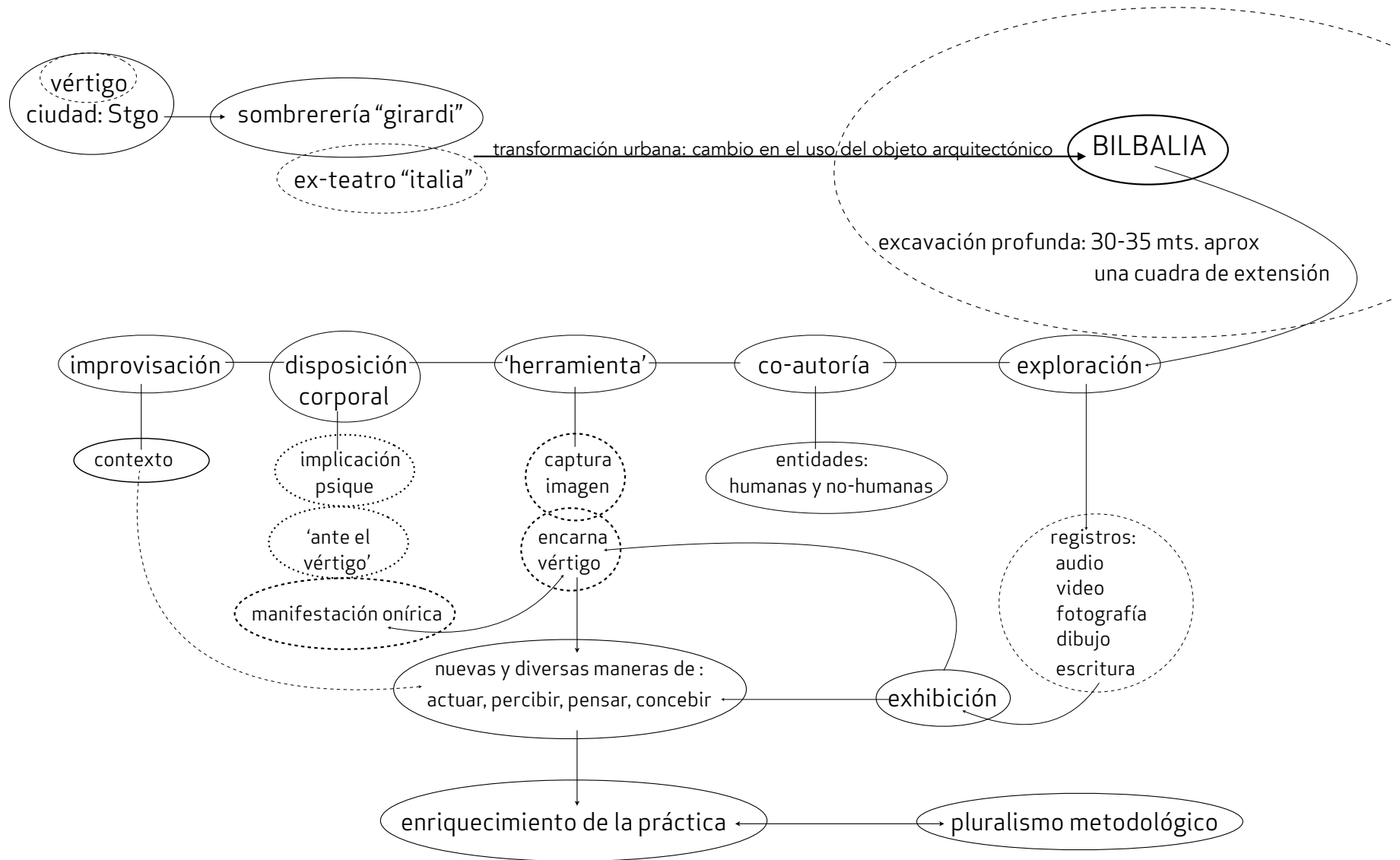
T15, cuatro puntos y un deslinde:
<https://youtu.be/vonxQNWeLMg>

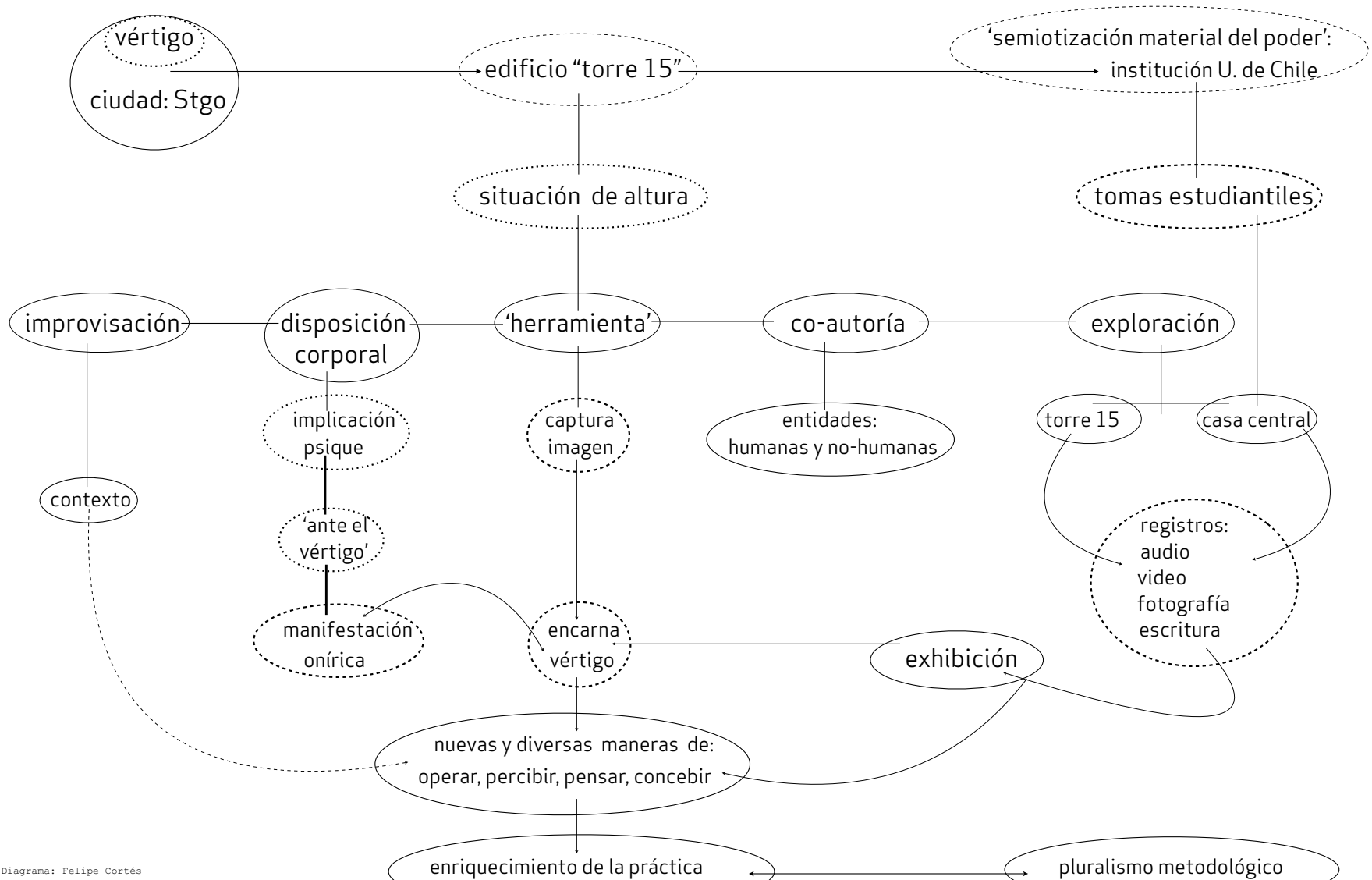
Montaje Bilbalia:
<https://youtu.be/4wguxWHjAfY>

Manipulación herramienta:
<https://youtu.be/TYfTxVg04fg>

Link publicación Interartive
http://interartive.org/2017/01/vertigo-es-motor/#_edn6

Publicación BILBALIA:
<https://issuu.com/milm2/docs/bilbalia>



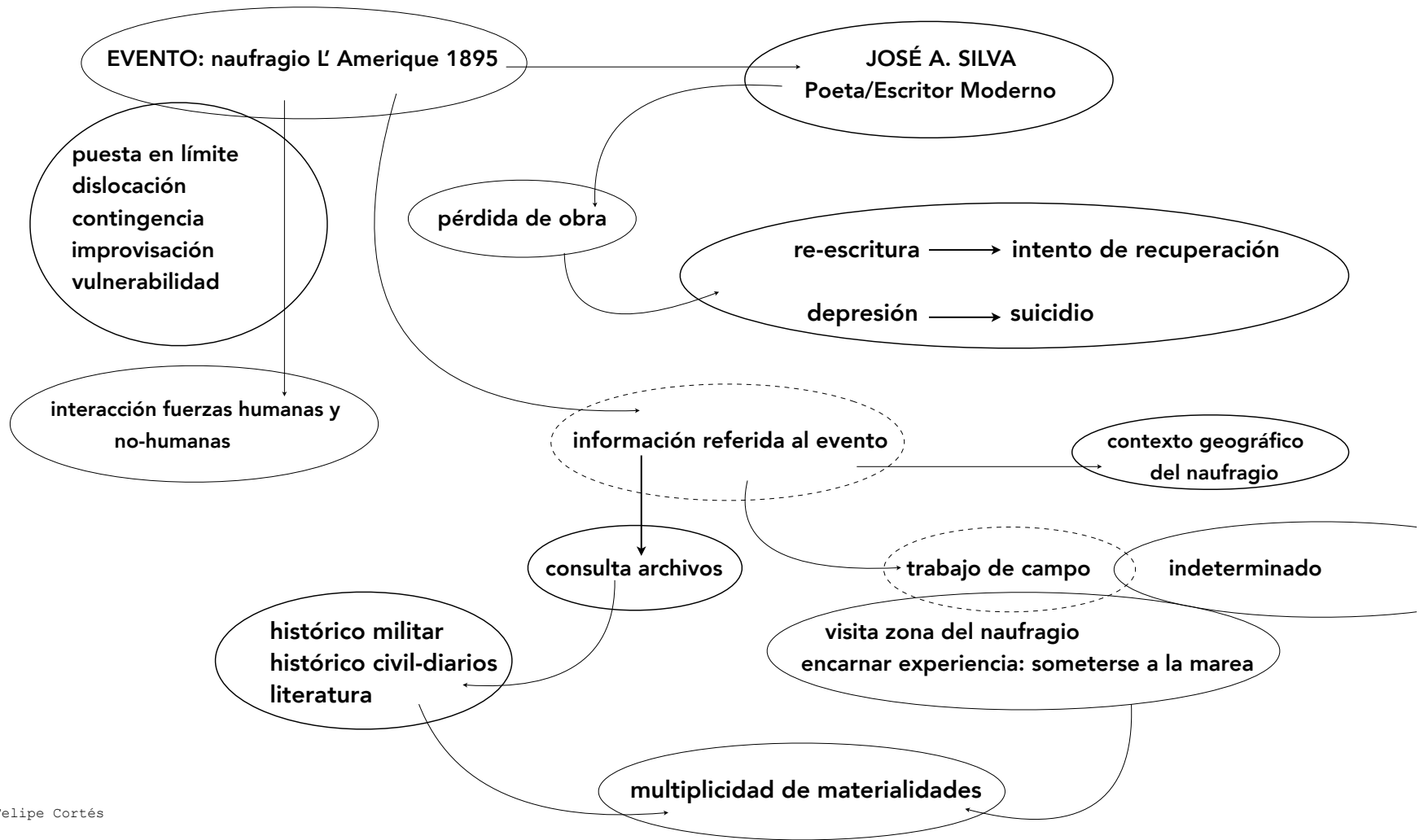


Tentativa de Cabo Augusta

(Exhibición Individual)

Galería Santa Fe - Bogotá (COL) 2014

TENTATIVA DE CABO AUGUSTA - BOGOTÁ (COL) (2014)





Tentativa de Cabo Augusta

Paneles de madera usados, sistema estéreo en bucle, fotografías aéreas de uso militar, intervención mural, documentos de investigación, botellas de cerveza, dibujos en tinta para sello sobre papel

2014

Vista de la instalación



Tentativa de Cabo Augusta

Paneles de madera usados, fotografías aéreas de uso militar, intervención mural, documentos de investigación, botellas de cerveza, dibujos en lápiz y tinta para sello sobre papel

2014

Vista de la instalación



Dosis a la sangre

Tinta para sello sobre papel. 150 x 280 cms. aprox, intervención mural y contenedores de cerveza.
2014

Vom Hier und Jetzt
86° Herbstausstellung niedersächsischer Künstler

(Exposición colectiva)
NORD/LB. Art Gallery - Hannover (ALE) 2013.



Compound Work PKW (un par de incertidumbres y un pequeño problema fluyen juntos)

Parte delantera BMW descartado, parte delantera VW Golf en desuso, parte posterior VW Golf descartado, cintas de seguridad, película plástica de empaque, hojas de carpe, cinta universal.

2013



Compound Work PKW (un par de incertidumbres y un pequeño problema fluyen juntos)

Parte delantera BMW descartado, parte delantera VW Golf en desuso, parte posterior VW Golf descartado,
cintas de amarre de seguridad, película plástica de empaque, hojas de carpe, cinta universal.

2013



Compound Work PKW (un par de incertidumbres y un pequeño problema fluyen juntos)
Detalle

UNCHARTED BS Projects

(Exhibición colectiva)

Quartiere für zeitgenössische Kunst und Fotografie. Braunschweig - (ALE) 2013

Proyecto: Plexus Reprise

Programa Internacional de Fomento para artistas del Estado de Baja Sajonia en cooperación con la Universidad de Arte de Braunschweig. Braunschweig (ALE)

PLEXUS REPRISE - BRAUNSCHWEIG (ALE) (2012)

indagación teórico-histórica
en torno al postulado **MERZ**

exploración praxis propia

otras maneras de concebir, comprender, operar
a través de este postulado

ontología:
heterogeneidad,
reciclaje

contexto: ciudad

reflexión
observación
deriva

plan ilustración
modernidad

cuestionamiento de lo estable

verdad
identidad
conocimiento

fuelle: "soluciones formales",
materialidades

proceso:
modo de "ser"

'acción mecánica asistida',
fotografía, *compound work*,
instalación

pluralidad de acercamientos



Compound Work (Black Ice)
Ford cabriolet accidentado y pedestales en hierro descartados del teatro de la ciudad de Braunschweig.
180 x 235 x 650 cms aprox.
2013



Acción Mecánica Asistida
Brazo mecánico de grúa interactuando con el Compound Work PKW (un par de incertidumbres y un pequeño problema fluyen juntos)
Duración: 40 mins aprox.
2013



Black Ice

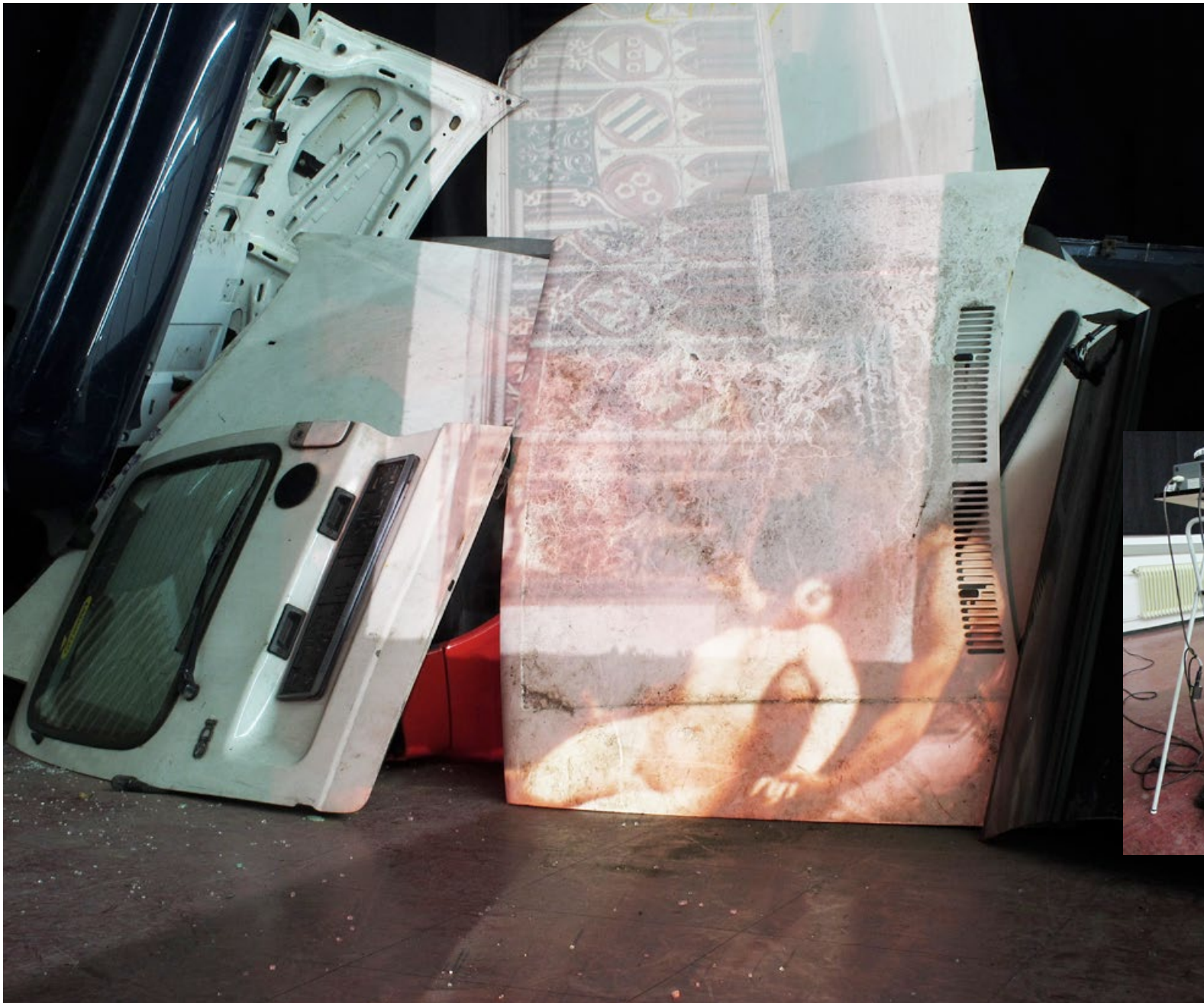
Impresión Ultrachrome montada en aluminio.
150 x 100 cms.
2012



Celebrations
 Impresión Ultrachrome montada en aluminio.
 150 x 100 cms C/U.
 2012



Compound Work Fiesta 3
Guardafangos, material descartado, vitrina rodante, película plástica de empaque, cintas de amarre de seguridad.
360 x 190 x 130 cms aprox.
2013.



LVP Raum (Inhalt)

2 proyectores de diapositivas en bucle.
 160 diapositivas encontradas de la serie 'Braunshweig Dias-Bild' proyectadas sobre material descartado.
 Vista de la instalación

Itinerarios XVII Edición

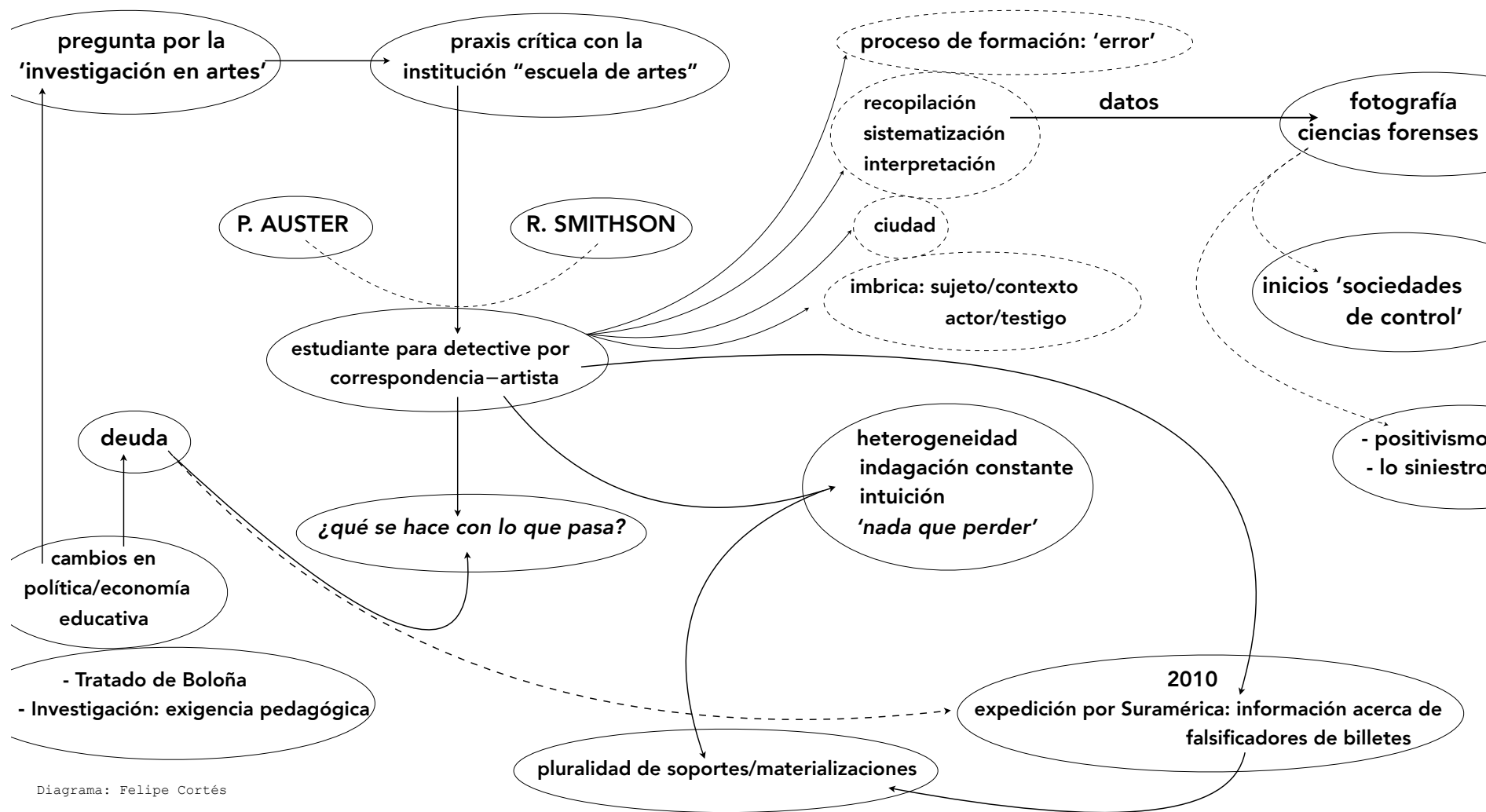
(Exhibición colectiva)

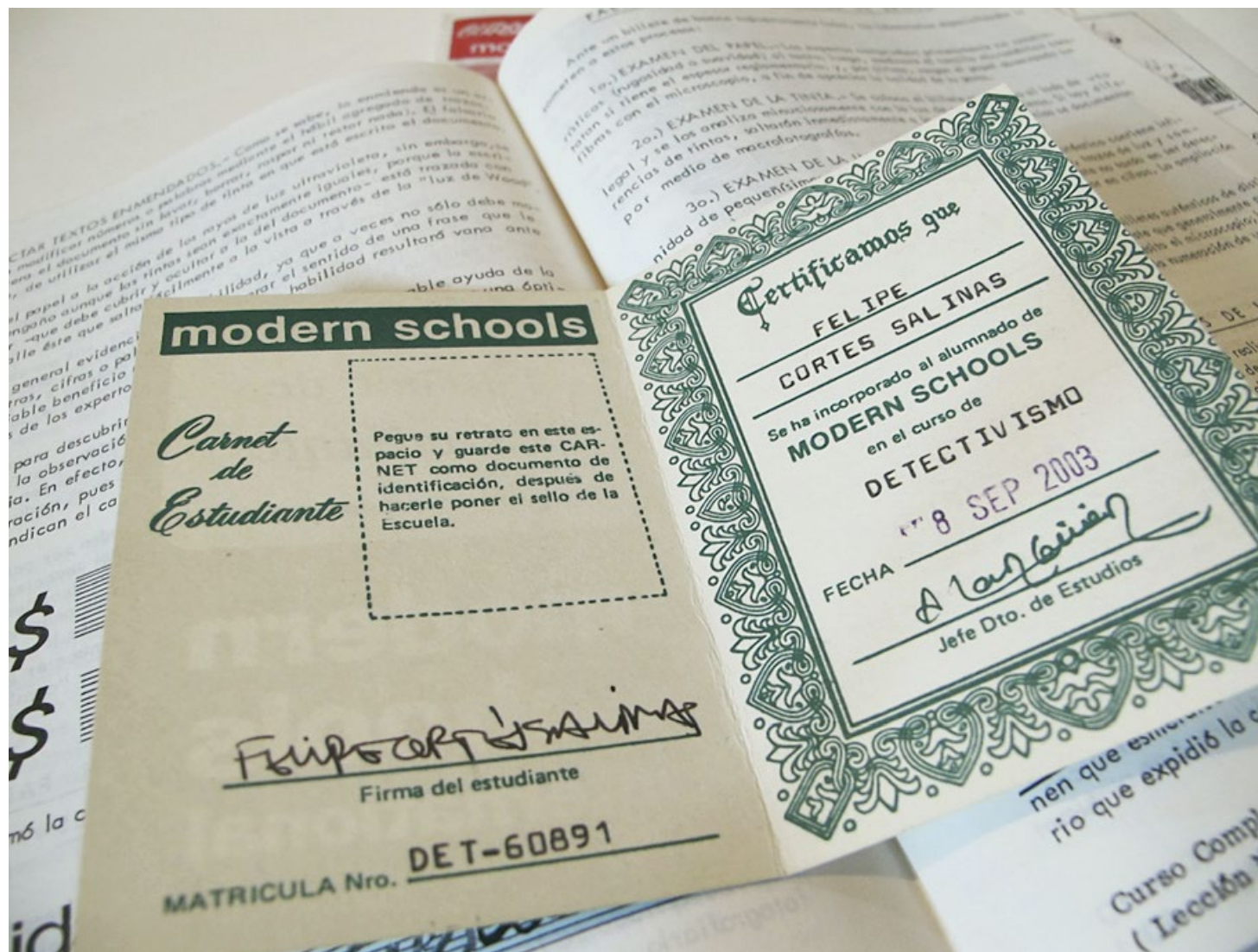
Fundación Botin - Santander (ESP) 2011

Proyecto: Speculatus Offset

Beca en Artes Plásticas Fundación Botin

SPECULATUS OFFSET - SANTANDER (ESP) (2011)





Carnet de estudiante para detective por correspondencia.



Vista de la instalación, corredor.



Speculatus Offset

Dibujos en tinta para sello sobre papel, intervención mural, microfilm, fotografías, video, impresiones ultrachrome, material de investigación.
Dimensiones variables.
Sala interior.



felipe cortés



2020

COMPONENTE ESCRITO

Epígrafe

(-1) [...] ¡Perder por una vez el suelo bajo los pies! ¡Flotar!
¡Extraviarse! – eso formaba parte del paraíso y de la orgía de
tiempos pretéritos: mientras nuestra dicha semeja la del náufrago
que ha ganado la costa e hinca los pies en la vieja Tierra firme –
asombrándose de que no se balancee.

(0) [...] una transformación respecto a cómo pensamos acerca del arte
necesariamente alterará la topología con respecto a cómo nos
pensamos a nosotros mismos y *viceversa*.

**Preámbulo (Texto Como
Ensamblaje)**

(1) [...] Un creador no hace más
que aquello de lo que tiene
una necesidad absoluta.

(2) [...] Escribir no tiene nada
que ver con significar, sino
con deslindar, cartografiar,
incluso futuros parajes.

(3) [...] el método de este trabajo es el montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar [...]

(4) [...] un montaje de citas desprovisto de comentario [...] dentro de la mente del lector la 'estructura citacional' cristalizará la sintaxis indispensable [...]

(6) [...] para Deleuze el lenguaje está en el mismo plano ontológico unidimensional que un caballo galopante, el color rojo, una representación de un pájaro, el concepto de justicia y las cinco-de-la-tarde [...] *escribir es una aplicación empírica* [...]

(5) [...] asumir la *escritura* como una forma de pensamiento a cambio de una forma de representación [...] Estoy tratando mi experimento de escritura como una *forma de pensamiento* [...] Esto es relevante porque separa el foco del 'pensamiento humano' y lo pone en el acto de escritura y en el funcionamiento del texto en sí.

(7) [...] pensar el texto como *ensamblaje* [...] Este concepto [...] puede resumirse [...] como la idea de que el texto posee una dinámica interna por medio del co-funcionamiento de las partes.

(8) [...] el texto es ontológicamente equivalente a todos los otros signos. Mi texto experimental, por consiguiente, es presentado como *su propia manifestación* [...]

(9) [...] Investigación es una palabra de acción. Es un proceso más que un producto [...] un proceso en curso, que busca la comprensión continua más que el dominio.

(9a) [...] El peligro es asumir que 'investigación' es equivalente a 'ciencia', en donde la 'ciencia' se entiende como una forma de producción de conocimiento que *no es crítica de sus propias teorías y métodos.*

(10) [...] una concepción horizontal más que vertical de lo que es investigación es relevante para la investigación artística [...]

(9b) [...] La Investigación Artística [...] se distingue en puntos específicos de [...] tradiciones de la investigación, por lo que ni el modelo de las ciencias naturales, ni las humanidades ni de las ciencias sociales puede servir como parámetro para la investigación artística.

(11) [...] sería muy difícil definir de manera uniforme el campo de la Investigación Artística, y en efecto, hay muy poco consenso sobre el tópico [...] 'No hay una sola forma de investigación artística sino muchas' [...]

(12) [...] El concepto mismo de investigación artística implica que es una forma diferente de investigar, compartiendo su naturaleza con la práctica artística.

(13) [...] el proceso artístico está basado principalmente en la intuición y la inconclusión, sin importar lo racional de sus resultados.

Por consiguiente, las intenciones del artista generalmente no se hacen claras al inicio de la actividad (investigación) sino durante el proceso de llevarla a cabo.

(16) [...] La Investigación-Creación [...] permite diversos enfoques, formatos heterogéneos, resultados diversos y métodos contradictorios en tanto modos de 'curiosidad, cuestionamiento sostenido y análisis' [...] la fortaleza [...] reside en su naturaleza ambigua, extensa y que afirma la diversidad.

(14) [...] una creencia de que algo más es posible – y que, por lo tanto, somos capaces de más [...] en la práctica artística – en sus formas más expandidas – tenemos también una elaboración práctica de esta creencia.

(15) [...] la investigación artística agrupa líneas, conceptos, formas e ideas en diagramas [...] Los elementos conectados por la investigación artística constituyen su esencia, que se podría entender como una red rizomática (basada en raíces y ramas) de actores animados e inanimados. La naturaleza procesal del concepto también se le confiere a la estética diagramática de esta monografía, cuya 'bocetualidad' le ofrece al lector una posibilidad para explorar laberintos abiertos de significaciones.

(17) [...] la perspectiva de la investigación performativa puede ajustarse a todas las prácticas artísticas y creativas, ya que prioriza no solo la investigación sino también su expresión. Esto último es una parte importante de la investigación, y asume diversas formas materiales – trabajos artísticos, procesos, etc.

(19) [...] la visualización -es decir, la comunicación de ideas en formas visuales usando varias técnicas- es necesaria para 1) resolver problemas de la investigación, y 2) presentar resultados de la investigación. Uno podría identificar también una tercera función - la descripción visual de material complejo para facilitar la discusión científica y el descubrimiento de nuevas perspectivas y conexiones.

(17a) [...] La producción de conocimiento y la comunicación de conocimiento no son actividades distintas.

(17b) [...] investigación creativa basada en las artes. Como modelo metodológico distinto [...] reconoce que el desarrollo de la relación práctica-exégesis genera una correspondencia e inter-dependencia mutua entre prácticas.

(18) [...] el solo uso del lenguaje escrito para muchas disciplinas es restrictivo [...] cuando una idea se traduce de un medio a otro pierde algo de su significado y poder [...]

(20) [...] la visualización y la representación visual pueden ser utilizadas no solo para ilustrar los resultados de la investigación, sino también como proceso y método.

(21) [...] Mi intención es
presentar imágenes visuales
[...] con porciones escritas
cuyo propósito es proveer
contexto y soporte.

(22) [...] la inclusión de
diferentes tipos de evidencia
visual como componente de un
argumento es enteramente
razonable [...]

(23) [...] mapear, diagramar, y
establecer procedimientos
cartográficos implica
diversos procesos subjetivos,
estéticos y semióticos que
constituyen formas de
investigación en y por sí
mismas.

(24) [...] los iconos, los
diagramas o cualquier medio
de expresión llamado
pre-verbal, gestual, mímico,
corporal, etc., son
considerados como debiendo
caer bajo la dependencia de
una lengua significante. Les
«falta algo» [...] como si
estuvieran condenados a
esperar que cadenas
significantes lingüísticas
lleguen a encargarse de ellos
para controlar, interpretar,
señalizar los caminos
autorizados, los sentidos
prohibidos, las brechas
toleradas. ¡Y sin embargo, la
antropología y la historia
nos proporcionan muchos
testimonios sobre el
funcionamiento de sociedades
que se han ahorrado este tipo
de sujeciones semióticas! Su
sistema de expresión no era
por ello menos rico: todo lo
contrario [...]

(25) [...] "el diagrama ya no es un archivo auditivo o visual, sino un mapa, una cartografía [...] Es una máquina abstracta. Está definido por sus funciones y materias informales, y en términos de forma no diferencia entre contenido y expresión, es una formación discursiva y no-discursiva [...] Si hay muchas funciones e incluso materias diagramáticas, es porque todo diagrama es una multiplicidad espacio-temporal."

(26) [...] Lo diagramático es un método o herramienta que nos permite de una manera nueva, conocer más y discernir lo que inicialmente es desconocido. De este modo, las partes estructurales de cualquier cuerpo, fuerza, cosa o mundo, aparecen y se muestran de manera más clara.

El poder que hay en la elaboración de diagramas se podría describir como la habilidad del cambio y la transformación por medio de la razón, que puede ser "cartográfica", "topológica" o "diagramática". El pensamiento diagramático no se ocupa tanto de las figuras concretas y las formas de la configuración geométrica del saber *representado*, sino, de la dinámica en cuanto a cómo las estructuras de conectividad y separación, junto con las abstracciones reflexivas y la relación de puntos de conectividad, desconexión y reconexión, se *llevan a cabo, evolucionan y muestran fuerzas de cambio.*

(27) [...] el diagrama puede mostrar una estructura o un esquema de pensamiento que es percibido y observado como discursivo e icónico al mismo tiempo; una estructura que está en movimiento, o sirve como herramienta de navegación dinámica de las relaciones complejas en la organización del pensamiento y la experiencia, cuando se hace uso [...] de la experimentación.

(28) [...] Los artefactos materiales visuales (*diagramas visuales*) son el resultado de las herramientas de construcción de conocimiento, las cuales al ser expuestas y señaladas, nos mostrarán espacialmente más de lo que ya conocemos acerca del mundo.

(29) [...] Técnicas y prácticas diagramáticas/cartográficas artísticas concretas pueden incluir "[...] la fragmentación de mapas conocidos y su reajuste en maneras novedosas; la yuxtaposición de lo lejano y lo cercano; la distorsión del espacio en una forma relativa o egocéntrica; el cambio de orientación; la manipulación de la proyección, la escala y una generalización a infringir los estándares cartográficos aceptados; el recurrir a tropos cartográficos estándar como la frontera, o el poner en cuestionamiento normas sociales; el abstraer y sobre-codificar una forma conocida; el emplear de manera novedosa formas de países reconocidos; el cambio de nuevos marcos conceptuales sobre íconos conocidos como el mapamundi o los mapas de las líneas de metro; y el cartografiar sobre medios diferentes de modo que se generen preguntas acerca de el mundo o nuestra identidad."

(30) [...] La cartografía entonces trabaja como una herramienta para considerar la subjetividad de los investigadores-cartógrafos y para intervenir en la dicotomía que separa a los investigadores del asunto de su investigación. Esto rompe adicionalmente con la idea de que los efectos de la investigación pueden alcanzarse una vez que la investigación en sí esté 'completada'.

(30a) [...] lo que puede ser fundamental para el lenguaje no necesita serlo para los sistemas semióticos no-lingüísticos [...] la prioridad del significado por sobre el significante, que la mayoría de los marcos de trabajo semióticos reiteran no puede ser sostenida en el caso del signo material [...] el signo material no encarna primordialmente una lógica "comunicativa" o representacional sino una de tipo *enactivo* [...]

(31) [...] Jamás se encuentra «significante» en general, siempre nos vemos confrontados, «sobre el terreno», con composiciones semióticas que mezclan los géneros, con mixtos, con constelaciones abiertas sobre un posible no calculable en términos de estructura, con aquello que llamaremos una creatividad maquina. El imperialismo significativo, conduciendo a la pérdida de la polivocidad de las componentes de expresión en una suerte de desmoronamiento semiótico, rebaja todos los modos de producción y todas las formaciones sociales a las semióticas del poder.

(32) [...] Definiciones modernas de la creatividad [...] incluyen el valor como un distintivo central de lo creativo, pero tal cualidad es muy difícil de evaluar con respecto a la estética [...] En el campo del arte, el valor es aun mucho más elusivo [...] Boden (1990/2004), observó reluctancia a aceptar ideas artísticas nuevas [la cual] surge de un conservadurismo temperamental y/o socialmente confortable. Pero es debido también a la dificultad (por lo menos para las mentes adultas) de elaborar verdaderos cambios conceptuales.... Y los artistas, por supuesto, no pueden coaccionar a sus críticos con datos independientemente verificables. Ellos sólo pueden intentar persuadirlos de que la exploración mental es inteligible, y por consiguiente, justificada por su propia cuenta.

(32a) [...] el espacio discursivo de las razones no necesita seguir confinado a aquellos de la escritura académica tradicional. El artista también puede usar otras, quizá innovadoras formas discursivas que están más cercanas al trabajo artístico que un texto escrito [...] un portafolio artístico que mapee la línea de pensamiento artístico, o argumentaciones codificadas en tablaturas, guiones, videos o diagramas.

(33) [...] la experimentación fue de ahí en adelante el único principio decisivo del artista. Ya el arte no estaba destinado a servir a una 'verdad' religiosa, científica, o artística, ahora era comprendido como un experimento abierto con el objetivo de explorar el mundo de lo imaginable, de lo representable y lo irrepresentable.
(Molderings 2010,143)

[...] una epistemología artística necesita rechazar las nociones de 'verdad' a las que la práctica artística está subordinada [...] necesita apoyar modos artísticos de identificar ciertas cosas materiales únicas como verdaderas, en el sentido de que puedan ser tomadas como epistémicamente relevantes a pesar de su status desconocido [...]

(33a) [...] Nuestra tarea como investigadores en las artes visuales es probar y desarrollar metodologías de investigación más apropiadas: esto no se logrará sin riesgo, sin error, pero ciertamente no se logrará por la repetición y la regurgitación de la ortodoxia.

(34) [...] Pero ¿Qué Es Merz?

(35) [...] Schwitters [...] utiliza el nombre como un término paraguas para sus múltiples ideas, pero también lo utiliza para presentar sus actividades (tardes Merz), su arte (pinturas Merz, poemas Merz, Merzbau, etc.), su tipografía (centro de publicidad Merz) y publicaciones (Merz magazine).

(36) [...] el resultado fue una forma de arte intermediario en donde los objetos situados en una de las prácticas están abiertos a la interpretación en términos de otra.

(37) [...] trata acerca "del amalgamamiento de todos los materiales imaginables con propósitos artísticos y, a un nivel técnico, de poner el mismo valor en los materiales individuales como un asunto de principio."

(38) [...] Merz es único en el campo de la historia del arte debido a su exclusividad y consistencia lógica. A pesar de que generalmente sea categorizado como un "aspecto", una forma especial o una "versión tardía" de Dadá, Merz no puede ser propiamente comparado con otros movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX, ya que no condujo a un estilo particular o una escuela.

(39) [...] 'MERZ' era solo el fragmento impreso de una palabra, libre de cualquier significado fijo más allá de su sonido y apariencia [...] originalmente "no era más que la segunda sílaba de Commerz", habiendo sido tomada "de una publicidad para el KOMMERZ UND PRIVATBANK" y no era "traducible."

(40) [...] Merz está libre de significado semántico y simbólico [...] está completamente abierto a una definición continua [...] Merz puede ser sujeto y objeto, masculino y neutro, un nombre o un verbo. Se sostiene por sí mismo, aun cuando es fácilmente combinable con otras palabras como sufijo o prefijo [...] Merz es simple, corto, conciso y nuevo [...] de hecho suena exactamente como 'März' (el mes de Marzo en alemán) [...] La proximidad asociativa con un mes de inicios de primavera no fue desechada como señal para dar cuenta de partidas y nuevos comienzos. Usado como verbo [...] "provenía de 'ausmerzen'" (erradicar), como llegó pronto a señalar Schwitters con algo de ironía en una polémica con algunos críticos [...] es raro que este verbo con [...] connotaciones negativas sea usado en su trabajo, como regla encontramos "merzen" (to merz) o "vermerzen" (to merzify), en el sentido de una nueva creación positiva.

(41) [...] el uso del lenguaje y su sonoridad en lo que describió como composiciones textuales "abstractas". Schwitters extraía de un contexto no-artístico elementos individuales, generalmente banales o triviales, siendo capaz de colocarlos con una destreza incomparable. Al combinarlos en una manera "sinsentido" [...] él logró reflejar satisfactoriamente el sinsentido de la sociedad al tiempo que escapaba del sinsentido por medio del arte.

(42) [...] Con Merz la lección que se había aprendido a partir de las revueltas políticas y morales posteriores a la Primera Guerra Mundial -es decir, que no hay una sola verdad válida- se convirtió en una dirección positiva.

(43) [...] La esencia de Merz es "una falta absoluta de inhibición, una pérdida absoluta de prejuicio" [...] Merz no debiera ser entendido como un ordenamiento particular de materiales o contenidos, sino como una apertura y expansión del arte y del potencial de expresión [...]

(44) [...] Me gustaría trazar un paralelo entre el estudio de Schwitters y a lo que el gran pensador de la historia del arte Aby Warburg se refirió como "Denkraum" [...] inadecuadamente traducido como "thought space."

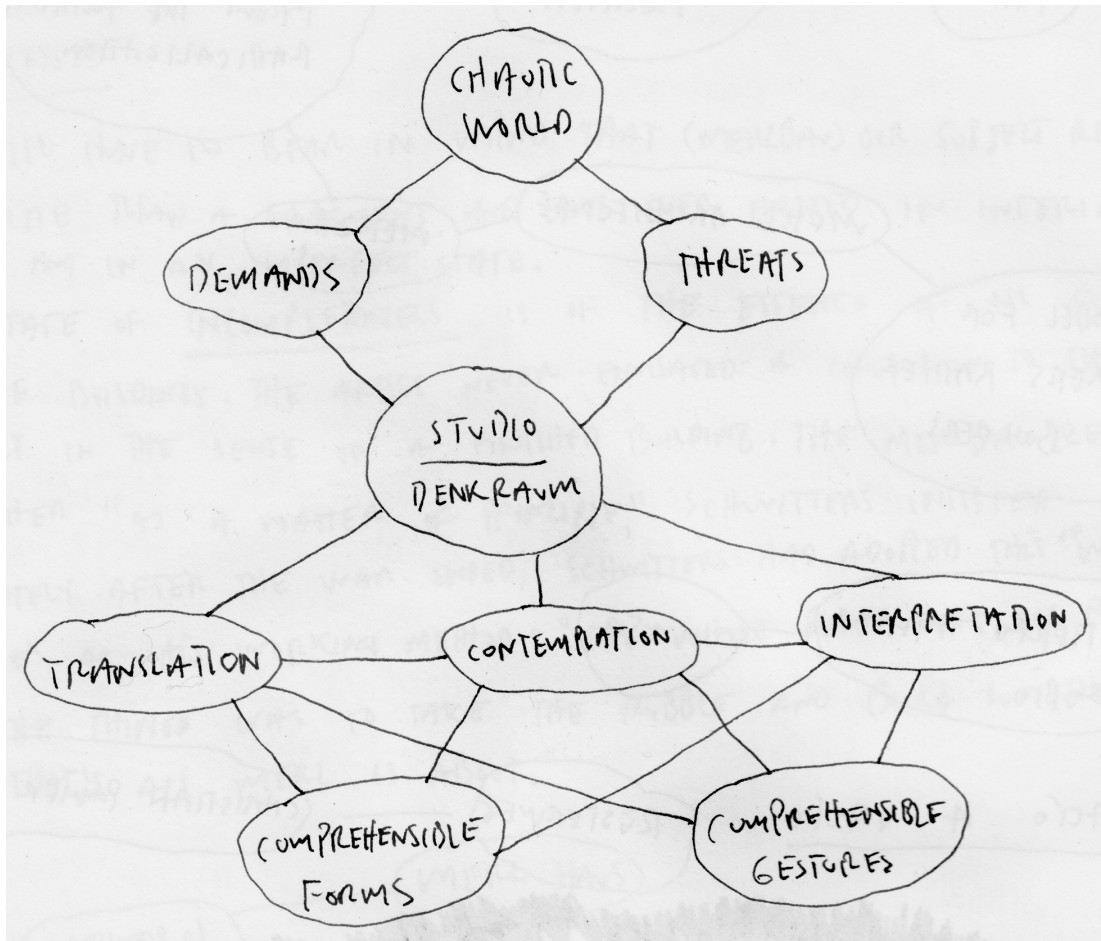


Figura 1. Diagrama Denkraum (03/2012): Felipe Cortés.

(45) [...] especie de zona de amortiguación en la que el ser humano traduce las demandas y amenazas del caótico mundo exterior en gestos y formas comprensibles —un espacio personal de contemplación que alberga los procesos de interpretación [...] no es estático y no presenta linealidad del caos al orden [...] es un proceso de interferencia, que posee ritmo, una circulación que siempre tiene que ser reconocida, reflexionada y experimentada de nuevo.

(46) [...] Lo que es más interesante para mí en el Merzbau es lo que denominaría un "Principio Merz." [...] una aglomeración de cosas que conforman un todo. Creo que este Principio Merz existe en todo. Primero tengo que aclarar ciertos conceptos básicos: 1. La realidad alrededor nuestro no son hechos aislados, sino procesos [...] el problema con la física de partículas son los modelos matemáticos. Los modelos matemáticos son absolutamente perfectos, excepto en que son incapaces de describir un proceso. Están concebidos para generar resultados



Figura 2. *Merzbau*, reconstrucción en el Sprengel Museum. Hanover, Alemania
Imagen compuesta a partir de tres puntos de vista diferentes.
Fotografías y composición: Felipe Cortés.

(47) [...] El segundo término que uso de modo diferente a "complejidad" es "orden complicado." En la complejidad, en extrema complejidad, tienes, por ejemplo, un número finito de elementos; donde hay una relación directa entre todos, solo habrá una complejidad finita, un número finito de elementos. En el orden complicado es diferente. El orden complicado no es una gráfica sino una curva extraña, que puede ir en cualquier dirección [...] es una relación uni-dimensional, pero para un número finito de elementos tengo órdenes complicados posibles infinitos. Esta es una gran diferencia. Y con lo que nos encontramos es con el orden complicado. Una característica del orden complicado es que no puedes realizar una forma simplificada por medio de fórmulas matemáticas.

(48) [...] Mi perro es un ser muy inteligente. Vive en un mundo donde no está usando fórmulas matemáticas para nada, sin embargo él entiende completamente el mundo y muestra reacciones absolutamente saludables. Lo que quiero decir es no puedes describir el comportamiento por medio de fórmulas matemáticas, excepto como secuencias.

La dificultad con la ciudad, con los productos arquitectónicos, es que están basados en el comportamiento [...] el comportamiento [...] es errático. Eso significa que un paso del comportamiento de alguien no nos ofrece la mínima información con respecto a cuál será su próximo paso. Puede ser cualquiera [...] tenemos un principio Merz y vivimos en un mundo Merz, un mundo esencialmente errático.

(49) [...] "Merz significa establecer relaciones, lo mejor de todo, entre todas las cosas del mundo."



Figura 3. "Uno nunca sabe" tumba de Kurt Schwitters. Hanover, Alemania
(07/10/2018) Fotografía: Felipe Cortés

(50) [...] En búsqueda de su propio modo de expresión estética, el descubrimiento del principio del collage y el tratamiento por igual a los objetos encontrados constituyeron una liberación fundamental [...] de las reglas convencionales y los fines del arte.

(51) [...] Estoy tentado a ver en el collage la explotación del encuentro azaroso de dos realidades distantes sobre un plano desconocido o, para usar una expresión más breve, la cultura del desplazamiento sistemático y sus efectos.

(52) [...] El collage parece estar a la deriva, en un limbo que ni es vida ni es arte, por lo menos según los criterios más estrictos. Parece haber perdido su centro de gravedad, la claridad de su intención como arte. Parece ser una aglomeración de fragmentos literales de vida y arte— la letra de ambos, sin el espíritu de ninguno.

(53) [...] la idea de la relatividad del arte no es una estrategia reduccionista [...] ésta señala un sentido más amplio de las posibilidades y la efectividad del arte —un sentido expandido del significado de la creatividad y del rol mundano del arte. Esto se hace claro cuando reconocemos que la relatividad (y el collage) se presenta como una solución a un problema más bien epistemológico que físico: el problema de concebir el arte, y no simplemente el problema de recibir o percibir lo que ya se considera como arte.

(54) [...] "... es propio de la naturaleza de un 'ser' que sea un potencial para todo 'devenir'."

(55) [...] el mensaje relativista del collage: el mantener en juego la posibilidad de la entrada de lo diverso en la unidad, la fusión de lo diverso en la unidad.

(56) [...] la concrecencia nunca está terminada, por más que haya la ilusión de integridad [...] y de esto trata el collage: la tendencia de ser de toda unidad debido a la presencia del devenir, incluso cuando la entidad absoluta parece haber sido alcanzada. El efecto incongruente del collage se basa [...] en su carácter incompleto, en el sentido de perpetuo devenir que lo anima. El collage está siempre llegando a ser; nunca ha "sido", como se podría decir del tipo de arte más familiar, "absoluto". Siempre es insistente pero poroso, nunca resistente y esencial.

(57) [...] Nada en el collage es necesario; cada parte está siempre conteniendo con las demás, sacando a todas las demás partes de su lugar, hasta que la misma idea de un lugar dentro de un orden pierde sentido [...] éste permanece incompletamente constituido por todos los fragmentos que lo constituyen.

(58) [...] Para Whitehead, el devenir está en último término dirigido por el "deseo" de cada entidad de ser ella misma al convertirse en más de lo que ella es, en forma "decisiva".

(59) [...] El sujeto que se forma no está totalmente a la deriva en un turbulento mar de devenir, pero se conduce a través de este mar diciendo qué puede ser o no pertinente para su ser en un particular momento de su devenir.

(60) [...] El collage resume de algún modo este proceso [...] la tendencia de ser frente a su propio devenir, la incertidumbre o ambigüedad del proceso de devenir.

(61) [...] La franja informal y la aserción formal de la sustancia existen lado a lado en el collage, mezclándose sutilmente para generar su energía. Es una unidad material, no simplemente una unidad de signos, como el análisis formalista —últimamente resucitado en términos semióticos— lo interpretaría.

(62) [...] El collage reemplaza el privilegio por la equivalencia, las definiciones del ser artístico por deconstrucciones del devenir artístico, la unidad por energía.

(63) [...] No hay ningún fundamento claro y único de arte en el collage: el arte ya no es ni representacional (una imitación de la naturaleza que surge de una ilusión de la vida) ni abstracto (una construcción formal que surge de un estilo). Es una escogencia subjetiva y creativa de elementos emblemáticos del devenir en general.

(64) [...] dialéctica destructiva [...] típica de la dificultad que rodea cualquier intento de “recobrar” un sentido de significación subjetiva de un mundo objetivo, particularmente cuando los objetos de ese mundo son considerados como absolutos y la existencia del sujeto se considera relativa a ellos.

(65) [...] Un sentido de devenir subjetivo, "artístico", surge en el collage [...] incierto en su atribución de significado [...] porque considera cualquier significado definitivo en detrimento de su sentido de devenir, como inhibiendo su sentido de su propia creativa y poderosa individualidad.

(66) [...] el collage despliega una situación de irreducible tensión entre una subjetividad que añora identificarse a sí misma, pero incapaz de hacerlo completamente, y una objetividad en proceso de desmoronamiento -objetos en proceso de perder su sustento en los sujetos.

(67) [...] El collage es un estado relativo de asuntos artísticos, donde la relatividad indica la inquietud de la individualidad en el proceso del devenir [...] Existe contra todas las fuerzas que absolutizarían un tipo de ser a costa del devenir de todos los demás seres [...]

(68) [...] hay una ambigüedad esencial en el collage [...] su revelación refractiva de la vida interior de la cotidianidad moderna, conducente a un sentido [...] provisional, de una cotidianidad estructurada que sugiere una tradición sostenible aunque insegura, es contrarrestada por su propio experimentalismo obstinado o posición especulativa [...]

(69) [...] La vida y el arte se vuelven inesperados en el collage, que nos da la oportunidad de una relación creativa con ambos. Ninguno de los dos es destruido cuando las ideas tradicionales acerca de ellos se socavan.

(70) [...] El collage destruye la idea misma de un medio, de cualquier modo "puro" de arte [...] destruye la efectividad de la idea según la cual la imitación de la naturaleza es la base del arte —la idea de que el máximo logro del arte no es simplemente crear una ilusión de vida, sino funcionar como una forma de representación de ésta—.

(71) [...] El collage parece casual, e incluso débilmente hecho, deliberadamente defectuoso como objeto construido. Tiene una apariencia descuidada, sin orden ni concierto, como si el artista estuviera tratando, sin éxito, de reparar un accidente [...] Por ser inadecuado como objeto, adquiere un "centro extático" más allá de sus constituyentes.

(72) [...] ¿Cuál es la conquista
más noble del collage?
Lo irracional. La erupción
magistral de lo irracional en
todos los dominios del arte,
la poesía, la ciencia, la
vida privada de los
individuos, la vida pública
de la gente. Aquel que habla
de collage habla de lo
irracional.

(73) "Las formas del arte no
existen, éstas han sido
artificialmente separadas
unas de otras. Solo hay arte.
Y Merz es el trabajo del arte
en términos generales, no una
especialidad."

(74) [...] en nuestro momento
actual [...] el arte (y las
prácticas estéticas en un
sentido más amplio) puede
ofrecer otros recursos –
otros modelos para una
existencia cada vez más
coartada.

Rizoma

(75) [...] no basta con decir
¡viva lo múltiple!, aunque ya
sea muy difícil lanzar ese
grito [...] Lo múltiple hay que
hacerlo, pero no añadiendo
constantemente una dimensión
superior, sino, al contrario,
de la forma más simple, a
fuerza de sobriedad [...]
Escribir al n-1.

(76) [...] algunos caracteres
generales del rizoma.
1.º y 2.º Principios de
conexión y de heterogeneidad:
cualquier punto del rizoma
puede ser conectado con
cualquier otro, y debe serlo
[...]

La lengua es, según la
fórmula de Weinreich, "una
realidad esencialmente
heterogénea". No hay lengua
madre, sino toma del poder de
una lengua dominante en una
multiplicidad política [...]

3.º Principio de
multiplicidad: [...] no hay
unidad que sirva de pivote en
el objeto o que se divida en
el sujeto [...] una
multiplicidad no tiene ni
sujeto ni objeto [...] únicamente determinaciones,
tamaños, dimensiones que no
pueden aumentar sin que ella
cambie de naturaleza [...] En
un rizoma no hay puntos o
posiciones, como ocurre en
una estructura, un árbol, una
raíz. En un rizoma sólo hay
líneas [...]

4.º Principio de ruptura
asignificante: [...] Hay
ruptura en el rizoma cada vez
que de las líneas
segmentarias surge
bruscamente una línea de
fuga, que también forma parte
del rizoma [...] nunca debe
presuponerse un dualismo o
una dicotomía, ni siquiera
bajo la forma rudimentaria de
lo bueno y lo malo. Se
produce una ruptura, se traza
una línea de fuga, pero
siempre existe el riesgo de
que reaparezcan en ella
organizaciones que
reestratifican el conjunto
[...]

Los grupos y los individuos contienen microfascimos que siempre están dispuestos a cristalizar [...] avispa y [...] orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos [...] se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa [...] no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas [...] el mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza [...] el rizoma es una antigenealogía [...] Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas.

5.º y 6.º Principio de cartografía y de calcamonía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda [...] La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción [...] hacer el mapa y no el calco [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alternable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes [...] puede dibujarse en una pared, concebirse como obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación [...] contrariamente al calco, que siempre vuelve "a lo mismo", un mapa tiene múltiples entradas [...]

(77) [...] El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada [...] La discontinuidad de las células [...] el salto de cada mensaje por encima de esas fisuras, convierten el cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia [...] todo un sistema aleatorio de probabilidades [...] el cerebro es más una hierba que un árbol.

(77a) [...] el precursor evolutivo del área de formación visual de la palabra inicialmente no está relacionado con la lectura. Éste se relaciona con el reconocimiento de objeto y de escena, una función significativamente diferente [...] esperamos que los casos más interesantes de reciclaje neuronal sean [...]: extensión de las capacidades cerebrales humanas en una dirección radicalmente nueva, no anticipada por la evolución, sino que es posible por una invención cultural que explota inteligentemente nuestro circuito cortical.

(77b) [...] existe la posibilidad de que la comunicación y habla humanos reciclen un sistema primate pre-existente de la representación jerárquica auditiva, inicialmente no especializado para el procesamiento del habla [...] un área del cerebro con la capacidad de ser reciclada para el uso de herramientas parece ya estar presente en los monos, aunque parece probable que ésta esté específicamente enriquecida en el cerebro humano (Orban et al., 2006) [...] un mayor número de los otros dominios clásicos del estudio antropológico, como la música, el arte, la religión, o la estructura parental, es probable que caigan bajo una interpretación de reciclaje neuronal [...]

(78) [...] El árbol o la raíz
inspiran una triste imagen
del pensamiento que no cesa
de imitar lo múltiple a
partir de una unidad
superior, de centro o de
segmento.

(79) [...] teoremas de la
dictadura. Tal es el
principio de los árboles
raíces, o la salida, la
solución de las raicillas, la
estructura de Poder.

A estos sistemas centrados,
los autores oponen sistemas
acentrados, redes de
autómatas finitos en los que
la comunicación se produce
entre dos vecinos
cualesquiera, en los que los
individuos son todos
intercambiables,
definiéndose únicamente por
un estado en un momento
determinado, de tal manera
que las operaciones locales
se coordinan y que el
resultado final global se
sincroniza independientemente
de una instancia central.

(80) [...] Lo fundamental es
que el árbol-raíz y el
rizoma-canal no se oponen
como dos modelos: uno actúa
como modelo y como calco
transcendente, incluso si
engendra sus propias fugas;
el otro actúa como proceso
inmanente que destruye el
modelo y esboza un mapa,
incluso si constituye sus
propias jerarquías, incluso
si suscita un canal
despótico.

(81) [...] el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos [...] No es lo uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: [...] de segmentaridad, de estratificación [...] línea de fuga o de desterritorialización [...]

Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción [...] el rizoma es una antigenealogía, una memoria o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas [...] es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados.

(82) [...] Un rasgo deplorable del espíritu occidental consiste en relacionar las expresiones y las acciones con fines externos o transcendentales, en lugar de considerarlas en un plan de inmanencia según su valor intrínseco.

(83) [...] Ya no hay tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores.

(84) [...] horizontes (del texto y del propio lector) [...] el acto de leer consiste en esta incesante fusión de horizontes con el resultado de que el lector y el texto dejarán de ser identidades separadas para constituir un fenómeno único [...]

(85) [...] Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la transcendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto [...] ¡No suscitéis un General en vosotros!

(86) [...] buscar un principio o un fundamento implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...)

(87) [...] lo que encontré en su escritura fue una concepción diferente de lo que el trabajo intelectual podría implicar; ya no era más la crítica sin fin a cuerpos de conocimiento previos (o no solo esto) sino la creación ingeniosa de conceptos y el mapeo intensivo de afectos y eventos. Reconocí [...] una posibilidad diferente, otra vía, para pensar el arte y la cultura alejada del horizonte del significante [...]

(88) [...] Mil Mesetas [...] un intento por reconfigurar el modo en que pensamos acerca del mundo en una manera afirmativa y creativa [...] podría entenderse como una caja de herramientas psíquicas, o estrategias, para ayudarnos a construir nuestras vidas de un modo diferente [...]

[...] la propensión por la jerarquía, la fijeza y la estasis (o simplemente la representación) con las que cada uno estamos implicados, pero que, para Deleuze y Guattari, pueden sofocar un vivir creativo, y podríamos decir, ético.

(89) [...] podríamos plantear el sistema de las artes en general como rizomático, cada una de las artes, y en efecto cada obra de arte individual, se conecta o tiene el potencial de conectarse con todas las otras [...] las artes en sí, puede decirse que están en contacto rizomático y comunicación con otros sistemas humanos o ciertamente 'naturales' [...] posicionar el rizoma como una nueva manera de pensar el arte en general, es un giro de la trascendencia a una especie de 'pensamiento de la inmanencia' [...] una crítica a la estructura (estructuras que requieren centros, puntos de control).

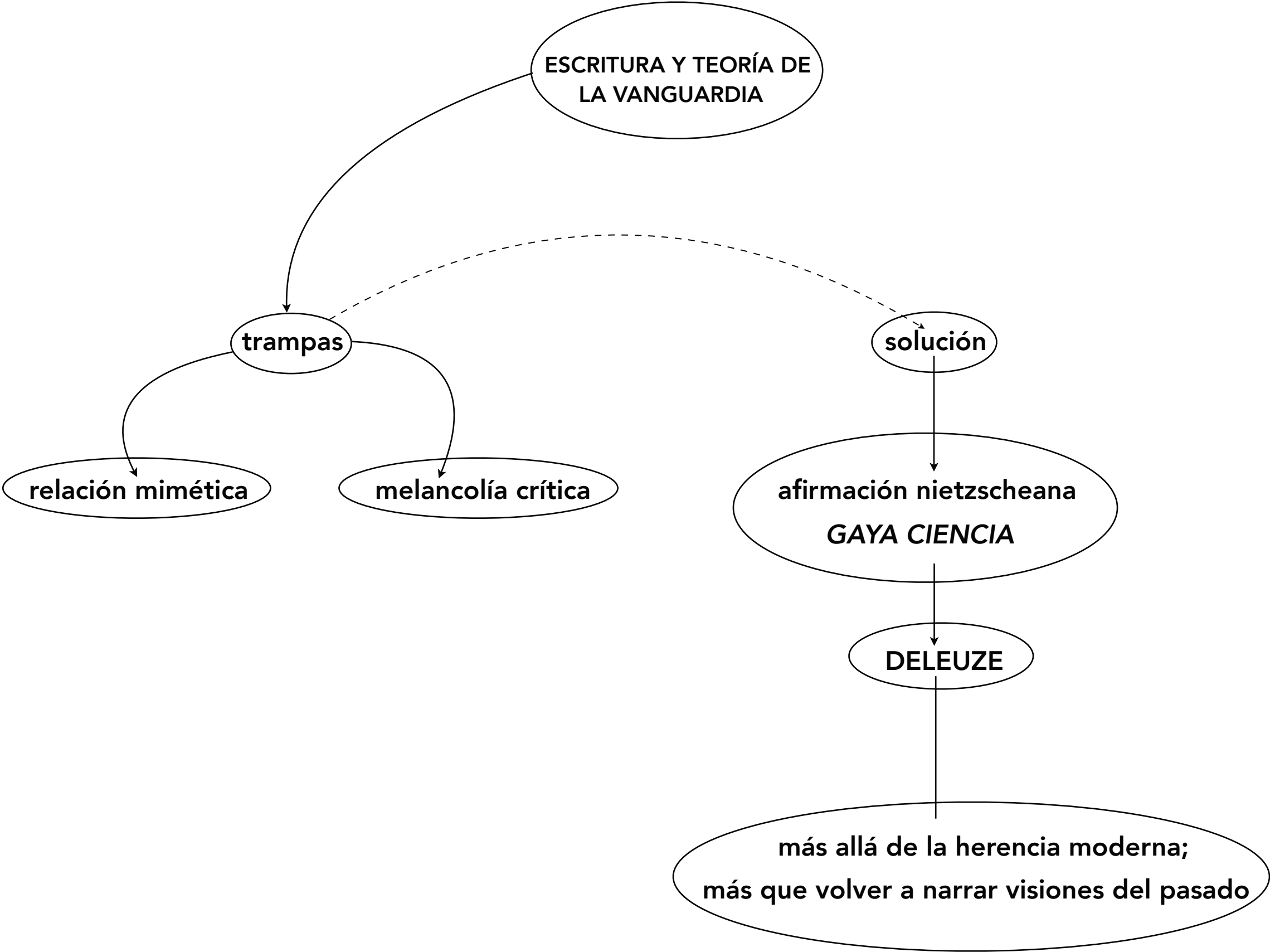
(90) [...] Las tradiciones de la escritura y la teoría de la vanguardia han caído en dos trampas principales [...] La primera [...] la producción de una relación mimética con aquello con lo que se está críticamente vinculado, una relación que garantiza que los trabajos, o bien se convierten en algo tan abstracto como lo que están intentando desplazar, o bien absorben la 'genialidad' que es integral a la modernidad asegurando su asimilación como moda. La segunda trampa [...] la melancolía, una trampa que aguarda a aquellos que están comprometidos con la seriedad de la crítica y son incapaces de crear más allá de este nivel.

(91) [...] Algo en el mundo nos fuerza a pensar. Este algo no es un objeto de reconocimiento sino de un *encuentro* fundamental.

(92) [...] un objeto de encuentro es fundamentalmente diferente a un objeto de reconocimiento [...] un objeto de reconocimiento es precisamente una representación de algo que siempre está dado [...] la principal característica de un objeto de encuentro es que éste solo puede sentirse. Un objeto de reconocimiento [...] no es solo aquello que puede sentirse, sino aquello que puede lograrse por medio de las otras facultades (recordar, imaginar, concebir): 'éste por consiguiente presupone el ejercicio de los sentidos y de las otras facultades en un sentido común'. Es el sentido común el que predetermina, y podríamos decir limita, la experiencia típica. El sentido común opera en este caso como la piedra angular de la representación.

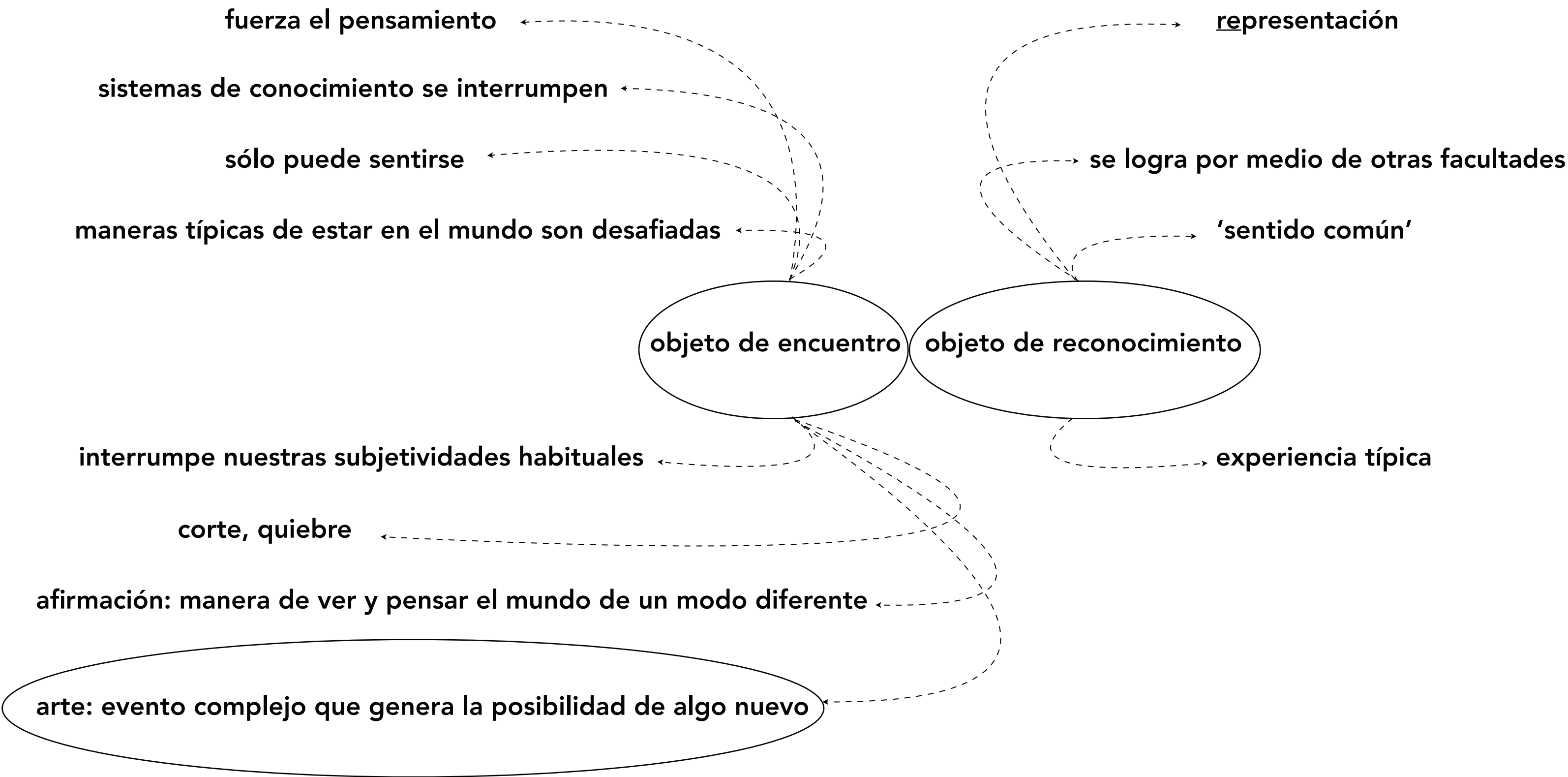
(93) [...] el arte es entonces el nombre de un objeto de encuentro, pero también el nombre del encuentro en sí, y por consiguiente de aquello que es producido por el encuentro [...]

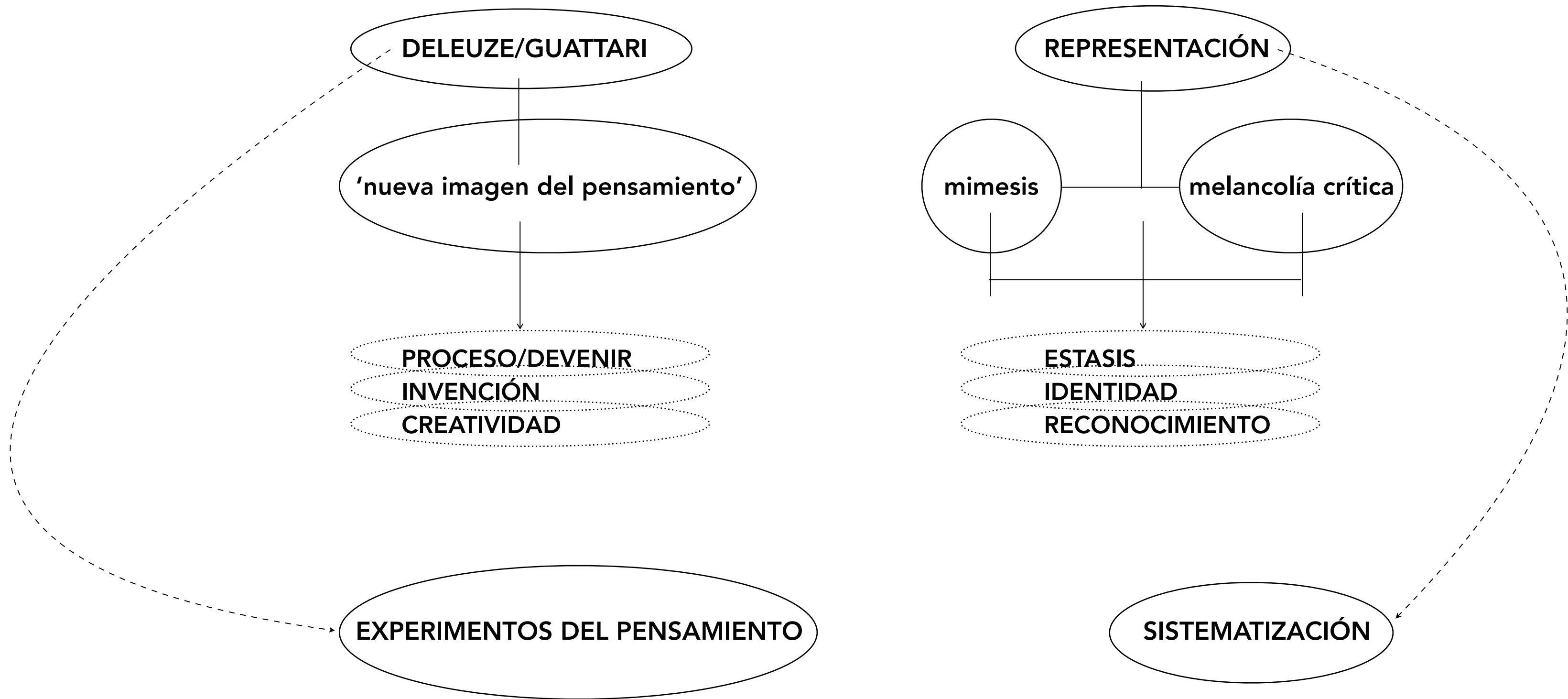
(94) [...] Si observas con detenimiento verás que [...] los filósofos que tienes en mente decidieron hablar acerca de las artes, no para explicar los trabajos o interpretarlos. Ellos querían menos aun, hacerlos caber en un sistema o construir un sistema basado en ellos [...] el requerimiento proviene en cambio de un nuevo sustrato: el personal gerencial de las instituciones artísticas [...] el personal de mantenimiento de las grandes maquinarias explicativas patentadas bajo el nombre de Ideología, Fantasía, Estructura.



INTRODUCTION: THREE BEGINNINGS

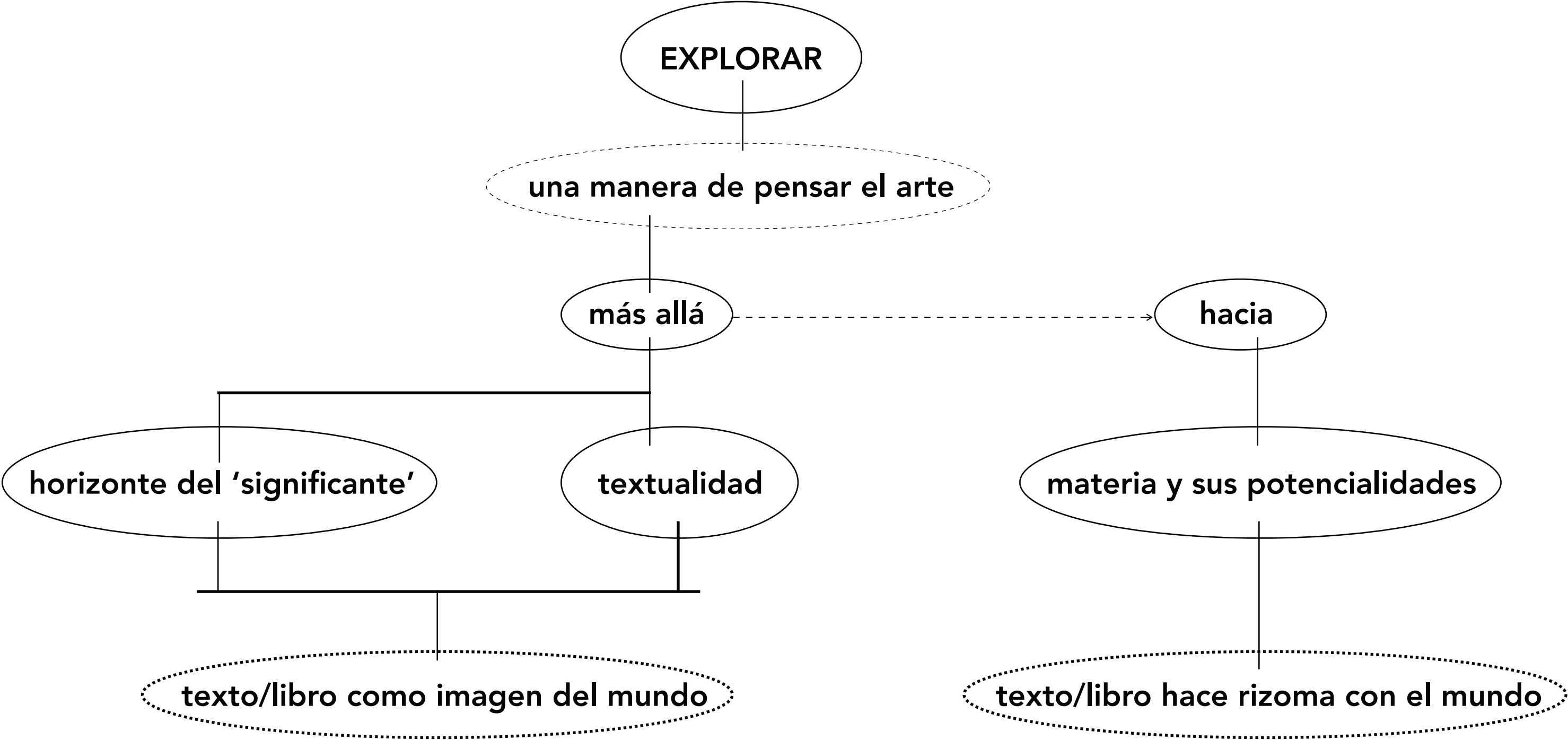
1. ABOUT THE ENCOUNTER

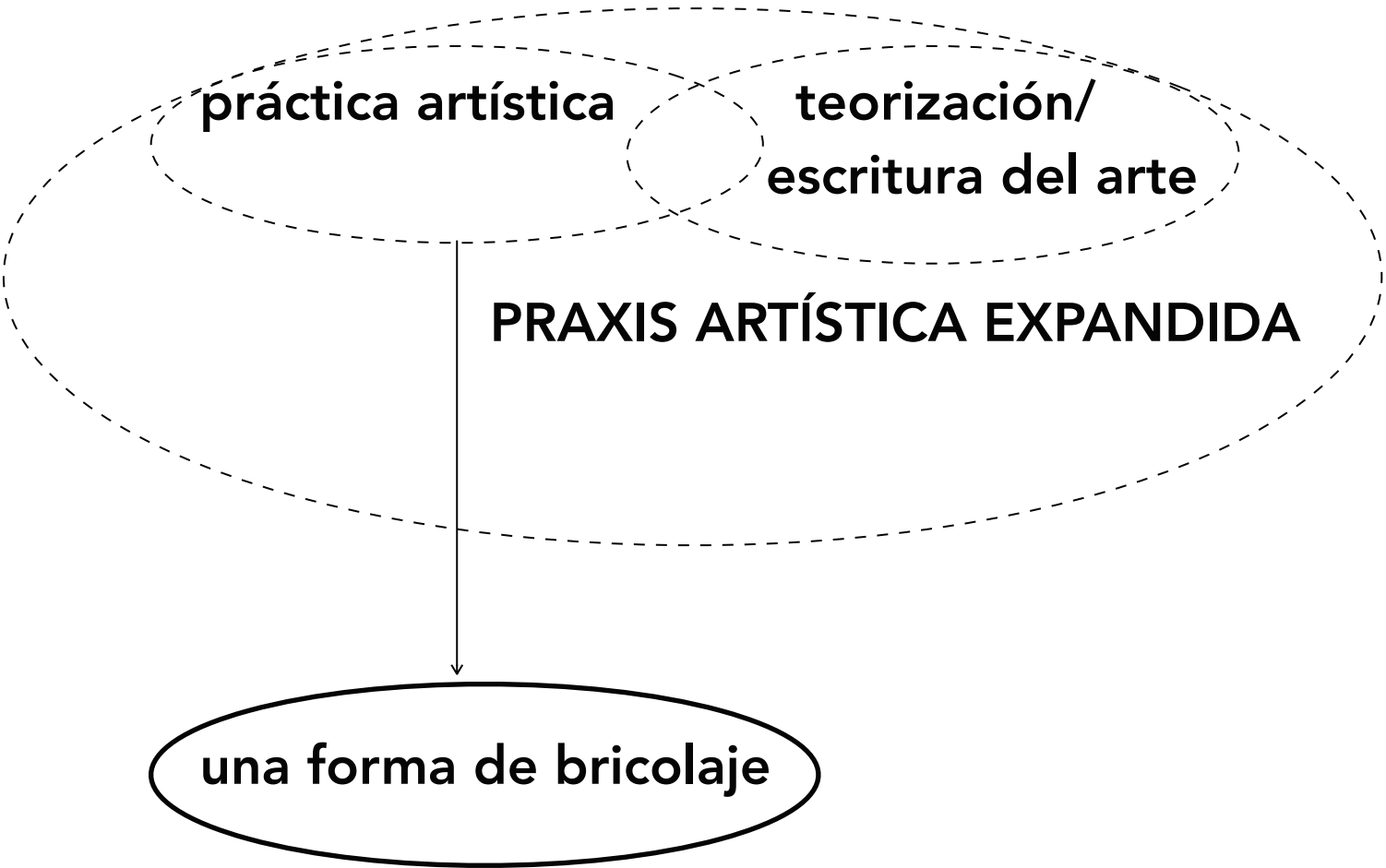




(95) [...] el arte siempre
resistirá ser 'en su mayoría
transformado en
significación' [...]

(96) [...] Viéndolo en
perspectiva, la historia y la
teoría del arte generalmente
se han enfocado en y
utilizado, modelos que
proviene del psicoanálisis o
de las nociones
postestructuralistas de
textualidad y alegoría [...]
Jacques Lacan [...] Jacques
Derrida y Paul De Man [...]
Este 'giro lingüístico' de la
teoría literaria ha por sí
mismo redefinido radicalmente
los objetos y las prácticas
de la historia del arte [...]
Esta radicalidad en algunos
casos se ha convertido en una
suerte de ortodoxia y en el
hecho de que sus recursos
conceptuales sean menos
relevantes para muchas
prácticas modernas y
contemporáneas que operan
alejadas de este paradigma
textual [...]





(97) [...] captura molar
entendida [...] como nuestros
habituales sistemas
dominantes de lectura e
interpretación [...]

(98) [...] rizoma [...] valga
brevemente demarcar las
diferencias entre este
concepto plano y los modelos
típicos representacionales
[...] Derrida [...] un punto
general es notable de
destacar: todos los discursos
acerca del arte (y esto
incluye a la llamada Nueva
Historia del Arte así como a
la Historia Social del Arte)
tienden a estar basados en
una relación binaria
—significado versus objeto o,
si prefieres, contenido
versus forma [...]

(99) [...] te haces la pregunta
'¿Cuál es el significado del
arte?' o '¿Qué significa esta
pintura? Y automáticamente,
quizá inintencionadamente,
has reactivado la oposición
conceptual entre objeto/forma
y significado/contenido, una
oposición que en sí misma
plantea la promesa de que el
arte 'significará' algo
después de todo [...]

(100) [...] el arte de la
historia del arte está
inextricablemente fundado en
un paradigma logocéntrico de
significación [...] el objetivo
de la disciplina está
dirigido, por encima de todo,
a la tarea de leer los
objetos para discernir su
significado, escuchar la voz
detrás de lo que es palpable
y mudo [...]

(101) [...] el arte está
predeterminado por la
pregunta que hagas. Esto es
representación.

(102) [...] Filosóficamente
hablando el mecanismo es el
mismo cualquiera que sea la
respuesta a la pregunta
anterior; las 'condiciones de
producción' ocupan el mismo
otro lugar así como lo
'estético' (ambos proveen el
significado final, la causa
final a las circunstancias
del objeto en mención).
Derrida señala -como lo hace
Paul de Man [...] que estas
promesas siempre están siendo
rotas [...] podríamos decir que
para este par de científicos
de la melancolía el arte es
un ángel caído o, menos
poéticamente, simplemente una
forma de escritura [...] el
rizoma nos permite evitar
este modelo conceptual o
procedimiento de
representación y también su
crítica.

(103) [...] el postestructuralismo, por
lo menos desde cierta
perspectiva, es una crítica
de las relaciones binarias
(estamos acostumbrados a
pensar en binario: contenido/
forma, profundidad/
superficie, esencia/
apariencia, alma/cuerpo,
autor/libro, significado/
significante, habla/
escritura, inconsciente/
consciente, realidad/
ideología). Sin embargo [...] generalmente implica el
reversar la relación binaria
o el poner en supresión
(postergar) el término
privilegiado [...] para cada
uno de estos binomios [...]

(104) [...] cuerpos de teoría postestructuralista –para agruparlos en conjunto– ofrecen una crítica de los orígenes, una crítica de la posición privilegiada del origen y en definitiva una crítica de la representación. [...] importantes como pueden serlo, son, en un sentido, simplemente lecturas de otras teorías [...] cada uno [...] lee y problematiza un discurso o sistema de pensamiento previo [...] la deconstrucción y la crítica ideológica son recursos críticos válidos e importantes, particularmente en lo que respecta a las demandas trascendentes de la autoridad y en ‘revelar’ las exclusiones y marginalizaciones inherentes en tales demandas.

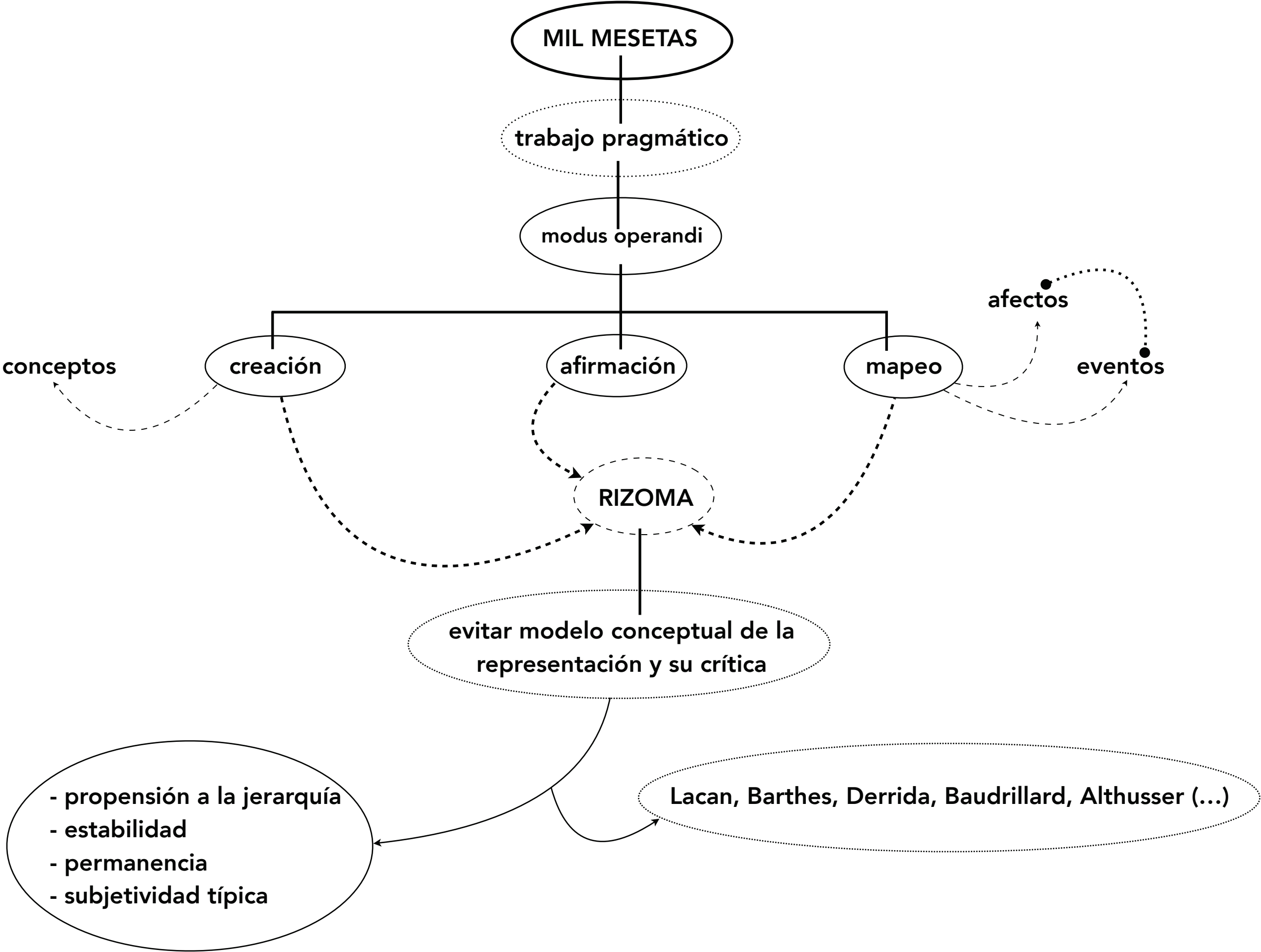
(105) [...] como remarcó Lyotard [...] la crítica se ve entrampada por el objeto mismo de su crítica: ‘la cosa criticada sostiene e incluso consume a quien hace la crítica’ [...] podríamos decir que la crítica en sí controla las posibilidades del pensamiento.

(106) [...] Somos [...] criaturas representacionales con hábitos representacionales de pensamiento.

(107) [...] Esto no quiere decir que la deconstrucción no pueda utilizarse de una manera afirmativa. La noción de *différance* de Derrida [...] puede ser productiva para pensar respecto a cómo el arte genera ciertos efectos significantes, es decir, por medio de una variedad de relaciones diferenciales al interior de una obra de arte en específico, entre obras, y entre el arte y el no-arte, así como por medio del aplazamiento de lo que una obra parece 'representar'.

(108) [...] El peligro es que esta crítica pueda convertirse en el horizonte mismo del pensamiento en general.

CAP 1. RHIZOMES, MACHINES, MULTIPLICITIES AND MAPS: NOTES TOWARD AN EXPANDED ART PRACTICE (BEYOND REPRESENTATION)
RHIZOMES: CONTEXT-INVESTMENT



(109) [...] El rizoma nombra un principio de conectividad [...] Esto conduciría a una existencia menos unidimensional y rígida [...] en sí mismo permite más flexibilidad, más fluidez.

(110) [...] En vez de apuntar a un más allá, a 'otro lugar', como es generalmente el caso con el arte posicionado en el discurso estético, el arte podría ser un nombre para este movimiento lateral, para el fomento de conexiones específicamente transversales.

(111) [...] Una práctica artística rizomática podría ser mejor entendida, como la producción y utilización de redes alternativas o 'contra' redes, fuera de aquellas que son dominantes.

(112) [...] Deleuze y Guattari [...] escriben acerca de dos tipos de línea: la orgánica, que define la forma, contiene con verticales y horizontales, se fija a un centro, que es representacional (representa otra cosa a lo que es en sí); y la línea abstracta o nómada que rompe esta función. El primer tipo de línea y la forma que delimita trabajan para unir la representación y el sujeto. Una empatía se produce entre la forma de la obra de arte y (la forma) del sujeto humano [...]

(113) [...] Tales prácticas rizomáticas también implicarían el 'mapeo' de diferentes velocidades y duraciones, la movilización de diferentes temporalidades en relación a aquellas típicamente ofrecidas por nuestra sociedad guiada por la mercancía.

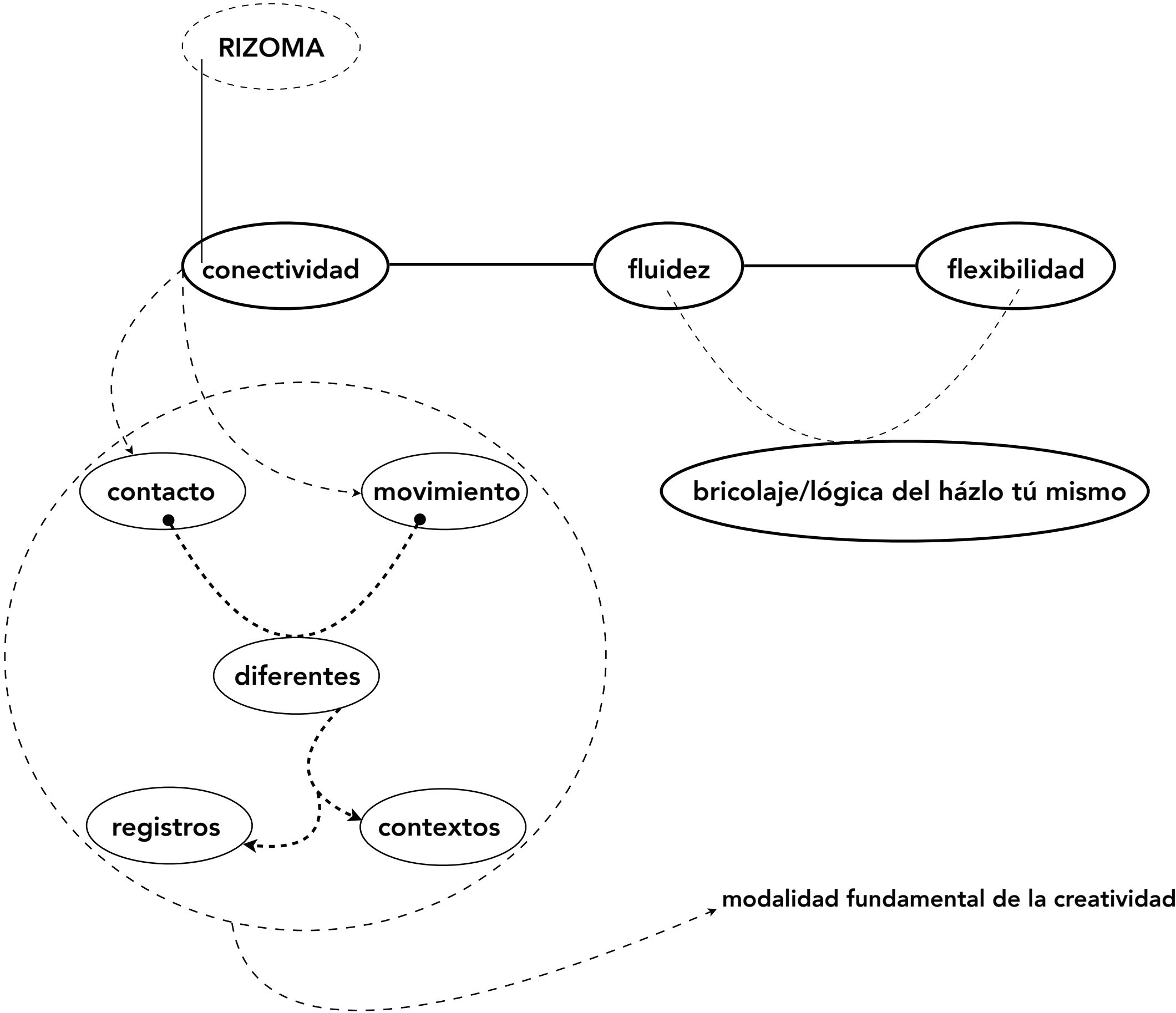
(114) [...] mapear las conexiones rizomáticas que una práctica artística puede o no hacer entre diferentes contextos no implica necesariamente una falta de rigor [...] pensar el arte rizomáticamente en este sentido implica un pensamiento más cuidadoso y completo de la esfera de efectividad del arte.

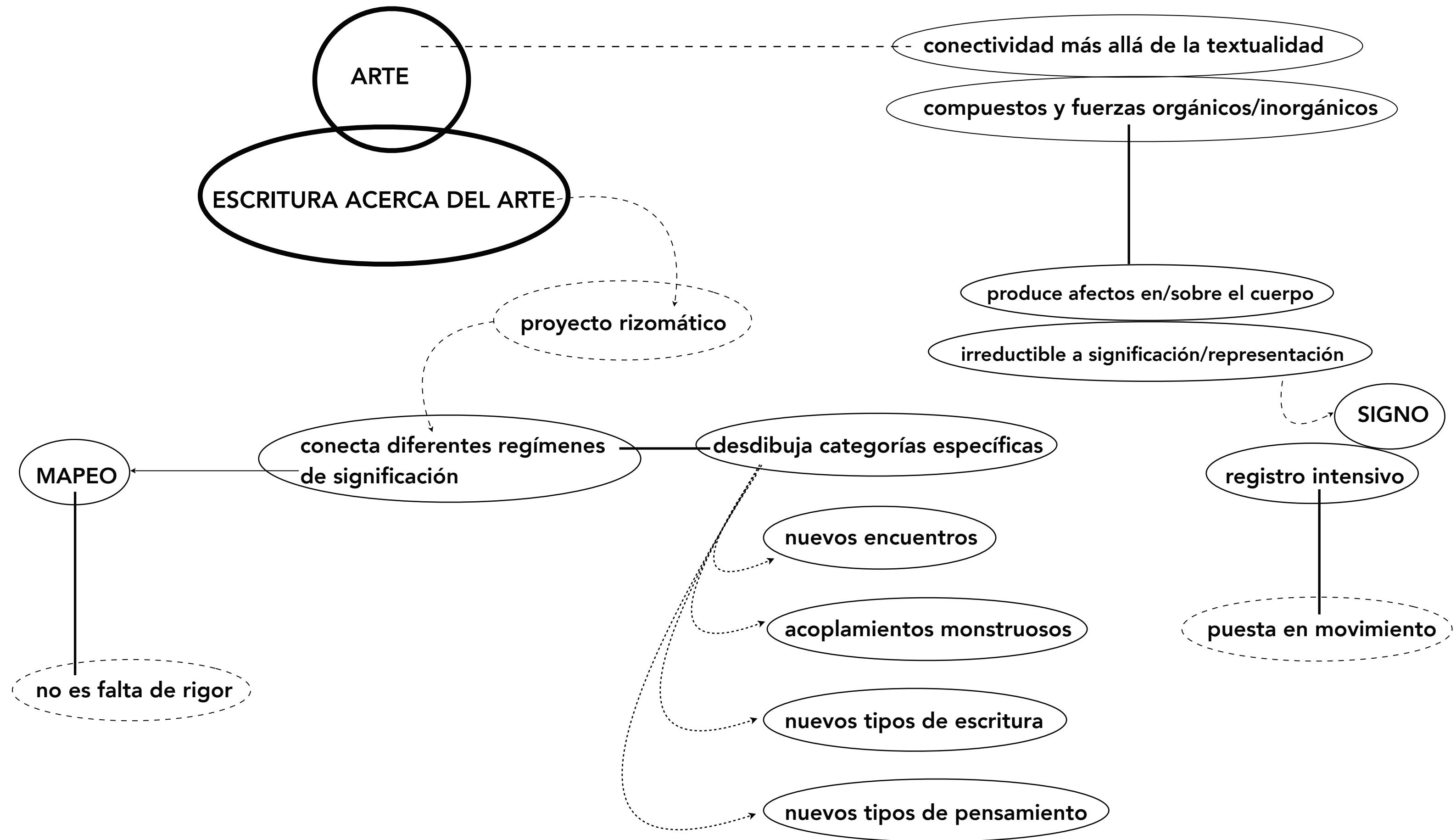
(115) [...] el arte opera en un registro intensivo; implica una captura afectiva.

(116) [...] Pensar el arte rizomáticamente puede implicar entonces, poner en relieve aquellas obras de arte que tienen una función específicamente afectiva, o, simplemente, resaltar el carácter afectivo de la totalidad del arte (su poder de hacernos efecto a un nivel molecular, de hacernos devenir otro).

(117) [...] pensar el signo
diferente, como teniendo
también un registro intensivo
[...] la línea entre el arte y
la escritura del arte se
difumina en la medida en que
ambos resaltan, producen y
registran diferentes tipos y
grados de afecto.

(118) [...] Leer, si este aún es
un término relevante, es leer
con el objetivo de ser
movilizado, de 'ponerse en
movimiento' [...] Entender la
práctica artística de modo
rizomático consistiría
entonces en atender lo que
podemos llamar su aspecto
performativo, lo que hace y
lo que nos hace, así como
atender a sus aspectos
'productores de
conocimiento.'





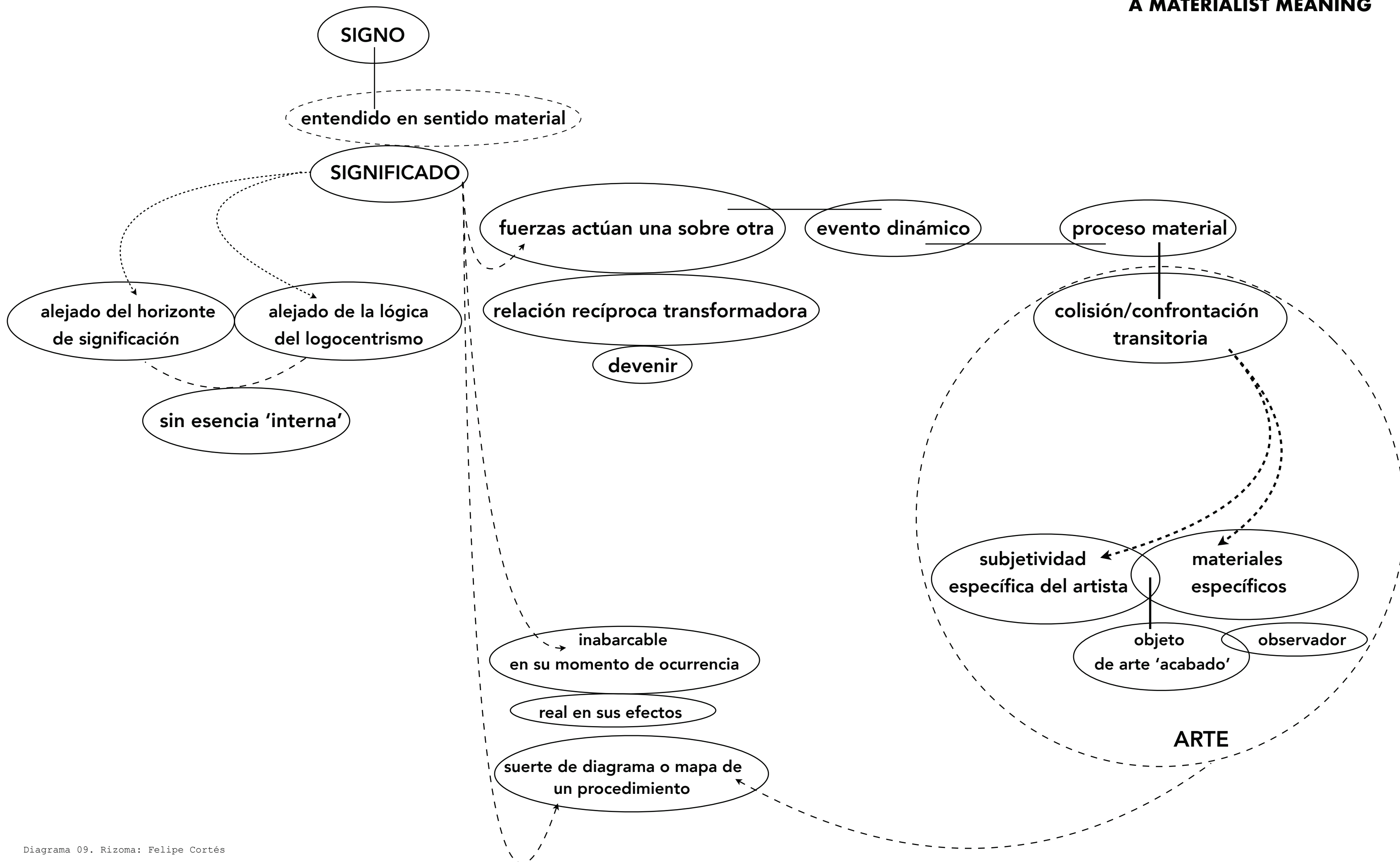
(119) [...] el signo también puede entenderse en gran medida en este sentido material -alejado del horizonte de significación y de una lógica del logocentrismo.

(121) [...] el ejemplo del carpintero y sus habilidades, competencias, herramientas, 'encontrando' una pieza de madera, ya en sí misma una contracción de potencialidades de un pasado y futuro [...] el 'encuentro' del artista con sus materiales, un encuentro más complejo [...] pero de la misma naturaleza fundamental. Esta es una confrontación entre la subjetividad específica del artista y los materiales específicos, cada uno de los cuales ya es en sí el envolvimento de un potencial.

(120) [...] Esta noción de significado no está basada en un pensamiento de identidad, en una correspondencia entre el objeto y el sujeto [...] en cambio, es una no-relación entre dos (o más) fuerzas que actúan una sobre otra en una relación transformadora y recíproca [...] el 'significado' es este proceso, un encuentro entre fuerzas, o líneas de fuerza [...] un evento dinámico [...] y en proceso constante de devenir [...] el significado es un proceso material, la expresión de una fuerza sobre otra.

(122) [...] el 'arte' puede ser el nombre para [...] un encuentro o colisión, entre dos campos de fuerza, transitorios pero en definitiva transformadores [...]

El 'significado' puede pensarse entonces como este 'evento' productivo, este 'momento' de encuentro [...]



(123) [...] pensar el arte como
máquina [...] literalmente [...]

(124) [...] estamos implicados
menos en preguntas de
definición y más en nociones
de función [...] No nos
seguimos haciendo la
interminable pregunta: '¿Qué
significa el arte, esta obra
de arte? [...]

(126) [...] la estética puede
ser entendida simplemente
como el nombre para una
desterritorialización
afectiva, un devenir. El
efecto estético [...] como la
ruptura en el hábito.

(125) [...] A cambio de
ofrecernos acceso a la
'presencia' (para luego
entonces negárnosla) [...] el
arte-máquina como productor
de una serie de efectos, uno
de ellos quizá siendo
entendido como una especie de
efecto estético.

(127) [...] el efecto de
significación [...] el efecto
estético, no proviene del
objeto, sino del objeto
siendo confrontado por
(acoplándose con) un
espectador [...]

(128) [...] por lo general, una
práctica artística efectiva,
paradójicamente, se basa en
no saber con antelación de
manera exacta qué efecto
puede tener (y ese efecto
puede ser tan pequeño como
imperceptible, una pequeña
desviación afectiva que sin
embargo inicia un
deslizamiento y la producción
de un mundo nuevo).

(129) [...] un objeto diferente (no-artístico) conectado a cierta clase de sujeto-máquina puede producir lo que hemos reconocido como efecto estético. Y por lo tanto [...] en esa oportunidad, devendría 'arte'. Arte aquí, no es una etiqueta para nombrar un objeto sino un nombre para cierta clase de acoplamiento.

(130) [...] utilizar una máquina en un modo contrario al que fue pensado [...] (la perspectiva de Duchamp tiene que ver menos con la definición institucional de arte [...] y más con las funciones maquinicas de diferentes objetos, sujetos, espacios y lugares).

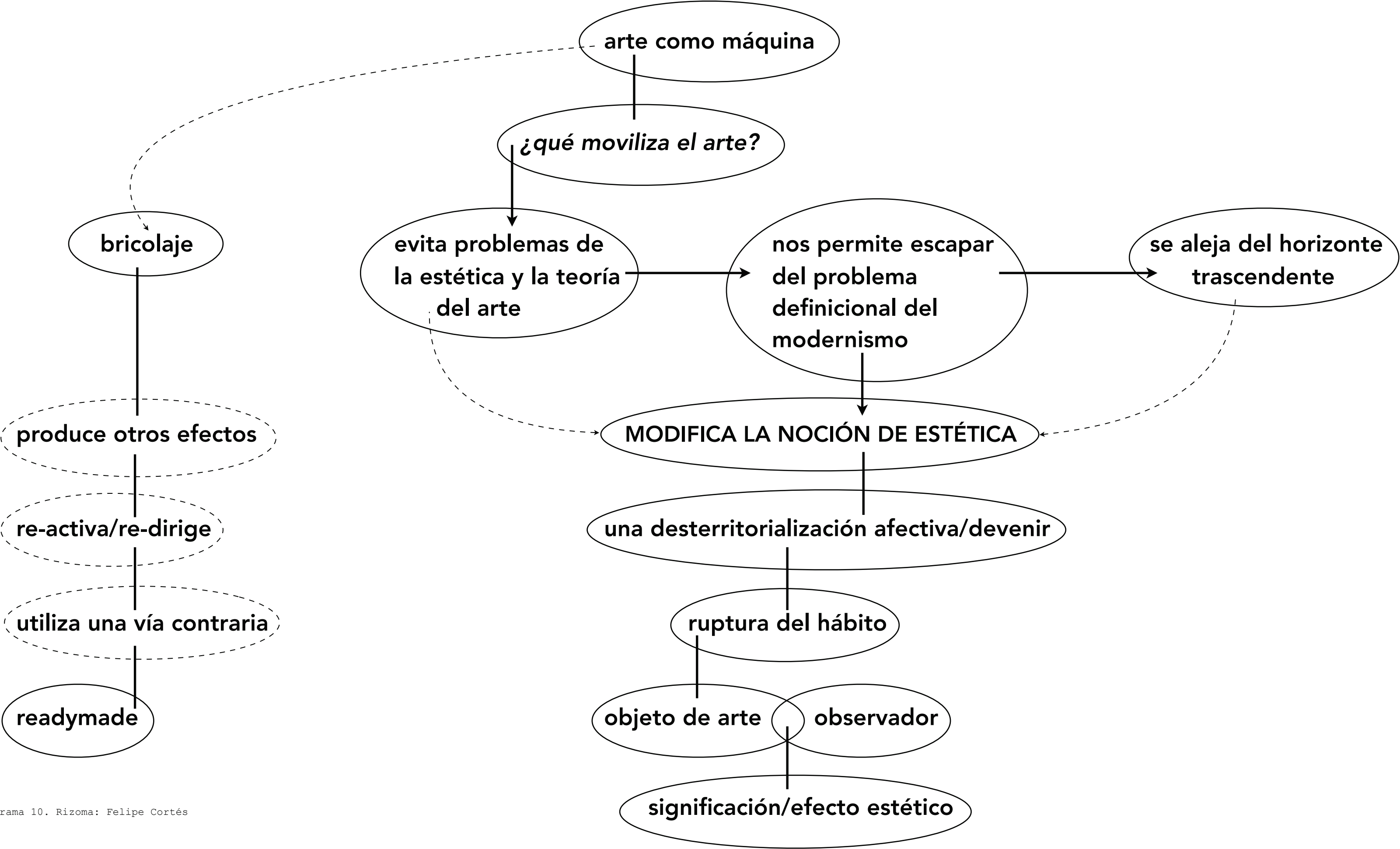


Diagrama 10. Rizoma: Felipe Cortés

(131) [...] Nos movemos hacia una noción de la experiencia artística, de la práctica artística [...] compleja y expandida. No es más la producción estática, la distribución y el consumo de un objeto, sino la práctica artística en tanto proceso, como una 'máquina-deseante', siempre en producción.

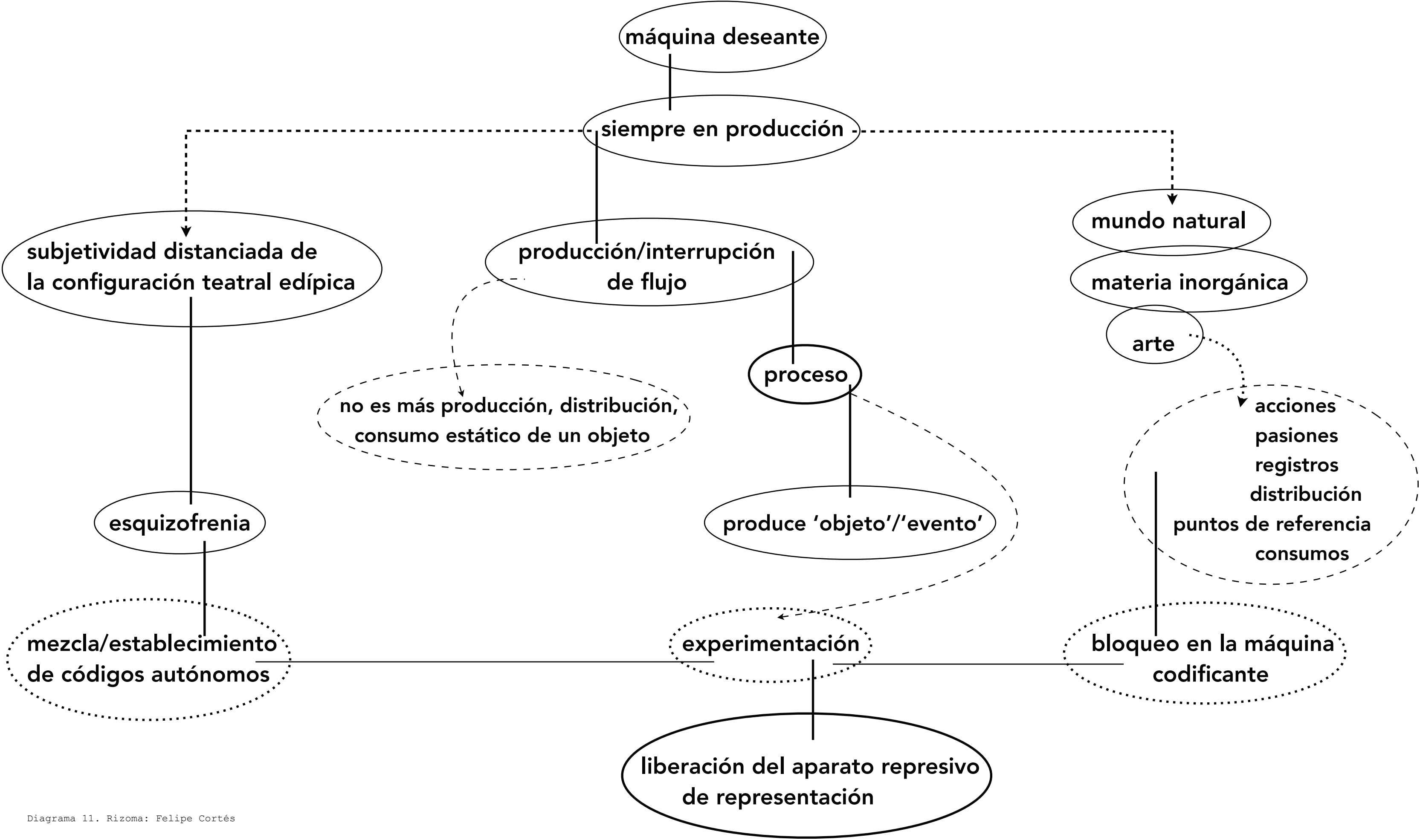
(134) [...] el arte también está envuelto en la producción. El arte como una máquina-deseante, o como la plataforma para una máquina-deseante, está implicado en: la '*producción de producciones*, de acciones y pasiones; *producciones de registros*, de distribuciones y co-ordenadas que sirven como punto de referencia; *producción de consumos*, de placeres sensuales, de ansiedades, y dolores.'

(132) [...] Deleuze y Guattari resaltan: 'las máquinas-deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar [...] estas máquinas-deseantes como productoras e interruptoras de flujo. Una máquina produce un flujo, otra máquina acoplada a ésta lo interrumpe, lo corta, y al hacerlo se produce una detención provisoria, un agregado, un 'objeto' o evento congelado.

(133) [...] Esta interferencia, o disyunción, es un fallo del funcionamiento institucional de la máquina. Éste equivale a cierta clase de esquizofrenia [...] *no la* diagnosis clínica como tal, sino una cierta lógica de deseo y 'desajuste' producida *por* el capitalismo.

(135) [...] 'el artista es el maestro de los objetos; él pone ante nosotros objetos rotos, quemados, desajustados, convirtiéndolos al régimen de las máquinas-deseantes [...] para que de este modo las máquinas-deseantes minen las máquinas técnicas.'

(136) [...] 'el valor del arte ya no se mide más que por los flujos descodificados y desterritorializados [...] Es ahí donde el arte accede a su modernidad auténtica, que tan solo consiste en liberar lo que estaba presente desde sus inicios, pero que estaba oculto bajo los fines y los objetos, aunque fuesen estéticos, bajo las recodificaciones o las axiomáticas: el puro proceso que se realiza y que no cesa de ser realizado en tanto que procede, el arte como «experimentación».



(137) [...] Las máquinas [...] nunca están en aislamiento, por el contrario, siempre y en todo lugar están en relación con circuitos maquínicos de producción más grandes.

(138) [...] el ensamblaje maquínico es pensado como una especie de herramienta conceptual que permite un pensamiento por medio de una conectividad expandida [...] importante en términos para 'intentar romper la cortina de hierro ontológica entre seres y cosas.'

(139) [...] En vez de ofrecernos una reconciliación aparente, el arte podría estar implicado en posibilitar [...] 'nuevos' tipos de relaciones con el mundo.

(140) [...] La posibilidad de establecer conexiones transversales entre las personas, y entre las personas y las cosas, es [...] un medio por el cual los individuos pueden reorganizarse, o resingularizarse a ellos mismos de una manera auto-organizada, creativa y afirmativa.

(141) [...] el rizoma es en este sentido maquínico, o la máquina es rizomática; ambos promueven conexiones, ambos desterritorializan, y en ambos la conexión con un exterior es crucial.

FROM MACHINES TO MACHINIC ASSEMBLAGE

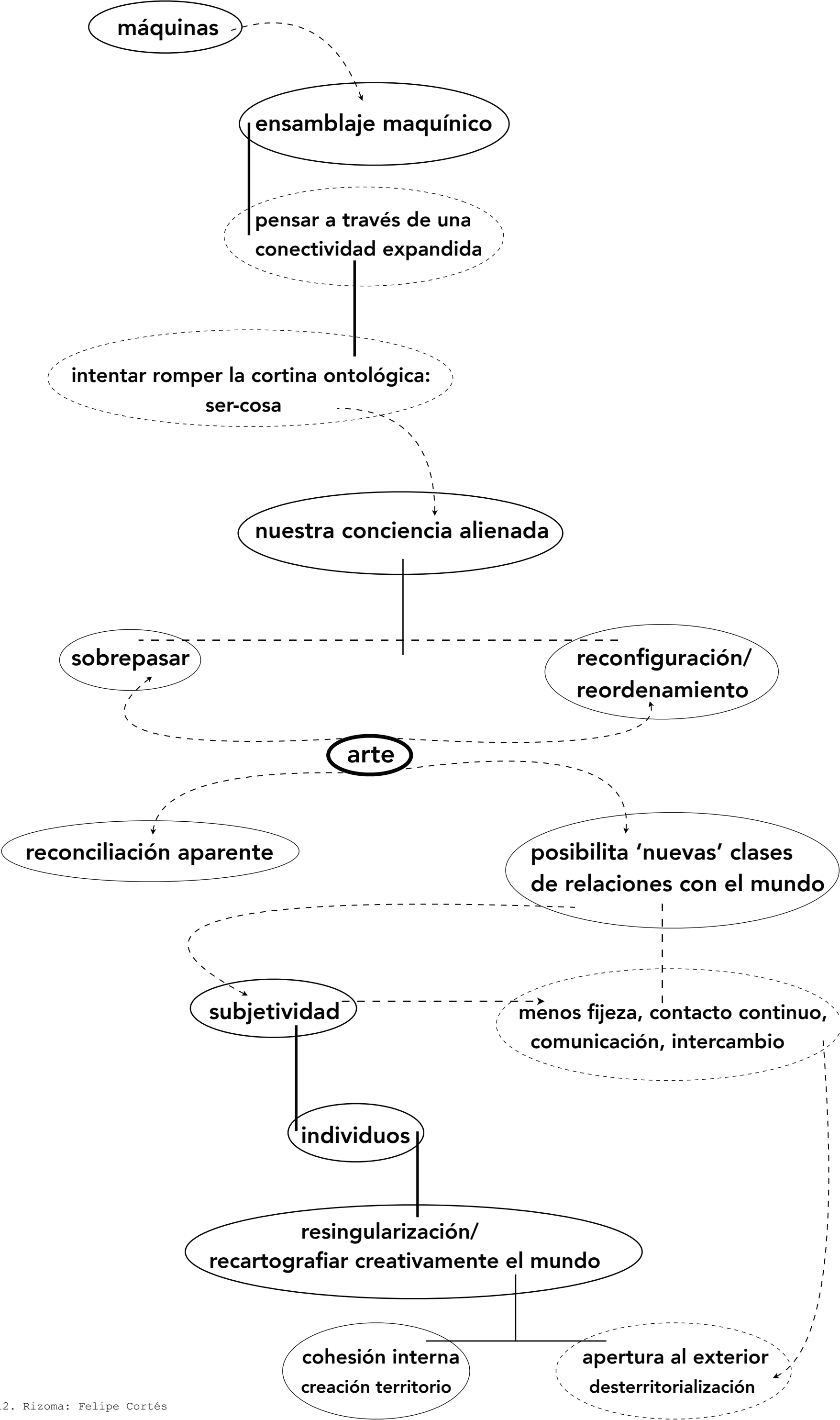


Diagrama 12. Rizoma: Felipe Cortés

(142) [...] Deleuze y Guattari nos ofrecen una especie de ficción, después de todo somos seres representacionales, pero es una ficción productiva. Ésta nos permite imaginar nuestro mundo de un modo diferente [...] nos ofrece rutas de escape [...] líneas de fuga, de nuestro sentido del yo representacional [...] sobreestratificado.

(143) [...] ¿Cómo pensar esta multiplicidad? [...] de hecho, ¿cómo pensar más allá de la representación? [...] Serres [...] Una nube es un agregado, un conjunto nebuloso, una multiplicidad cuya definición exacta se nos escapa, y cuyos movimientos locales están más allá de la observación. Una llama es un agregado [...] incluso mucho más nebuloso. Aquí un par de conceptos en lo que lo múltiple se revela a sí mismo [...] el mundo está hecho [...] de [...] agregados que requieren un tipo diferente de pensamiento [...] Lyotard [...] para quien los pensamientos son en sí mismos multiplicidades similares a las nubes [...] la 'mente' ya no es más el origen del pensamiento como tal, sino que opera como una suerte de umbral, o turbulencia temporal, dentro del campo nebuloso del pensamiento.

(144) [...] El pensamiento creativo implica entonces una apertura, una reconexión con esta esfera nebulosa de potencialidades más allá del (de hecho, siempre paralelas al) sujeto.

(145) [...] el mundo ya no se piensa más como constituido por distintas entidades [...] en cambio una noción de diferencia se convierte en la condición de posibilidad para los fenómenos [...] esta diferencia no es entre significantes ya demarcados (no es semiótica) sino, es una diferencia en intensidad [...]

(146) [...] En este mundo (el nuestro visto de un modo diferente) solo hay condiciones que producen otras condiciones. Aquí el proceso (movimiento) remplaza la estasis (fijeza) en tanto *modus operandi* del sujeto y del mundo [...] no hay esencias, en efecto no hay teología (representación), sino una insubstantialidad 'fundamental', impermanencia e interpenetración de todos los fenómenos.

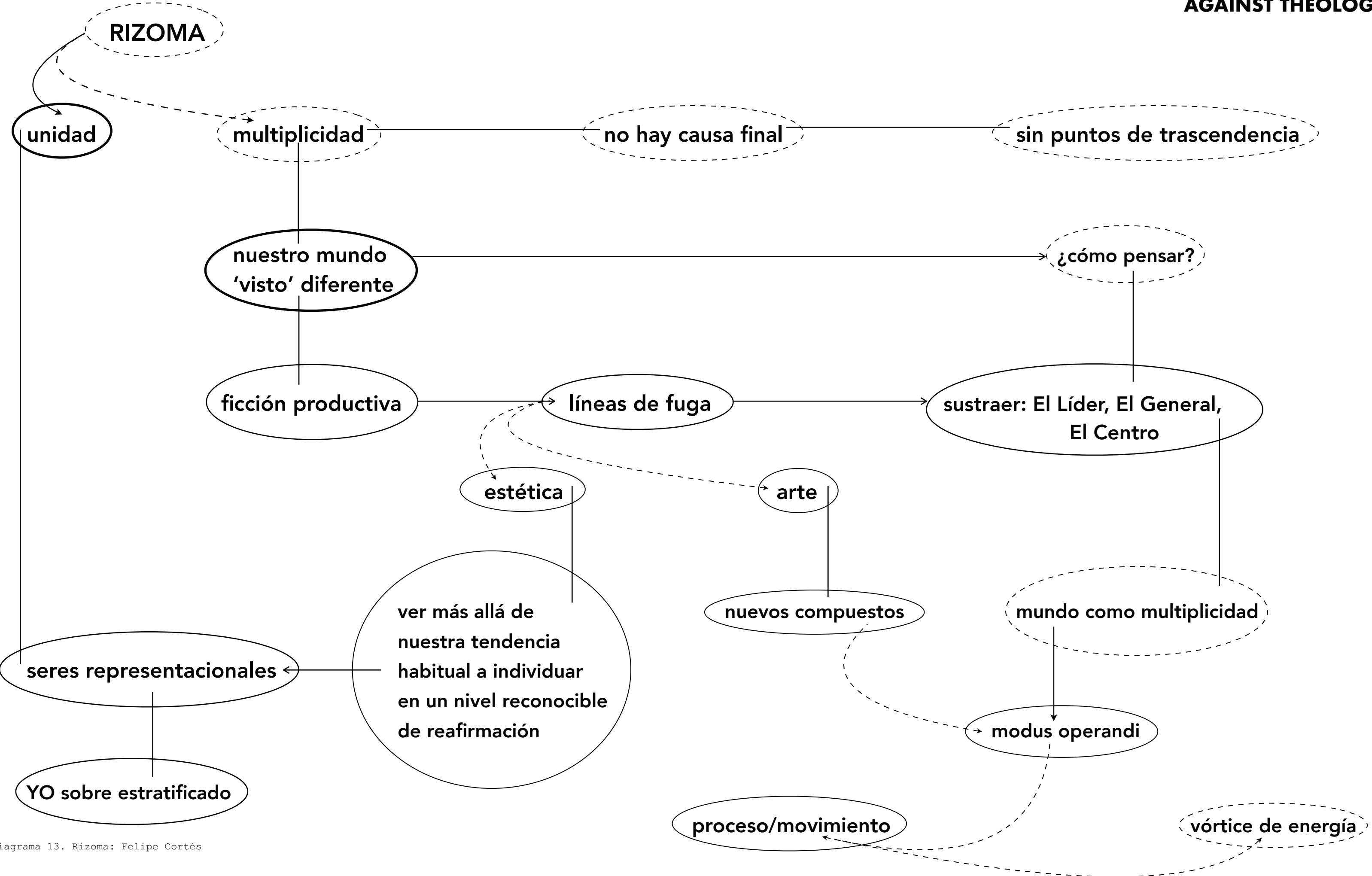


Diagrama 13. Rizoma: Felipe Cortés

(147) [...] el arte es menos el nombre para un objeto o una disciplina como tal, pero de nuevo, un nombre para una función de desterritorialización.

(148) [...] el rizoma no es lo opuesto a la raíz, más bien el rizoma está dentro de la raíz, del mismo modo que la raíz está dentro del rizoma [...] son menos espacios distintos que dos estrategias o actitudes diferentes [...] operan como dos tipos de velocidad diferentes.

(149) [...] las multiplicidades pueden llegar a detenerse, el rizoma puede bloquearse. Es tiempo de cambiar para encontrar otra apertura, para hallar otra línea de fuga.

(150) [...] no es una cuestión de abandonar completamente la estructura o seguir una desterritorialización absoluta [...] tu trabajo puede moverse muy cerca del caos [...] esta es la diferencia [...] entre el arte y la enfermedad. Para producir lo primero necesitas un territorio, una base consolidada; necesitas la raíz para producir el rizoma [...]

(151) [...] una práctica artística expandida deviene diagramática [...] 'La máquina abstracta o diagramática no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que construye un real futuro, un nuevo tipo de realidad.'

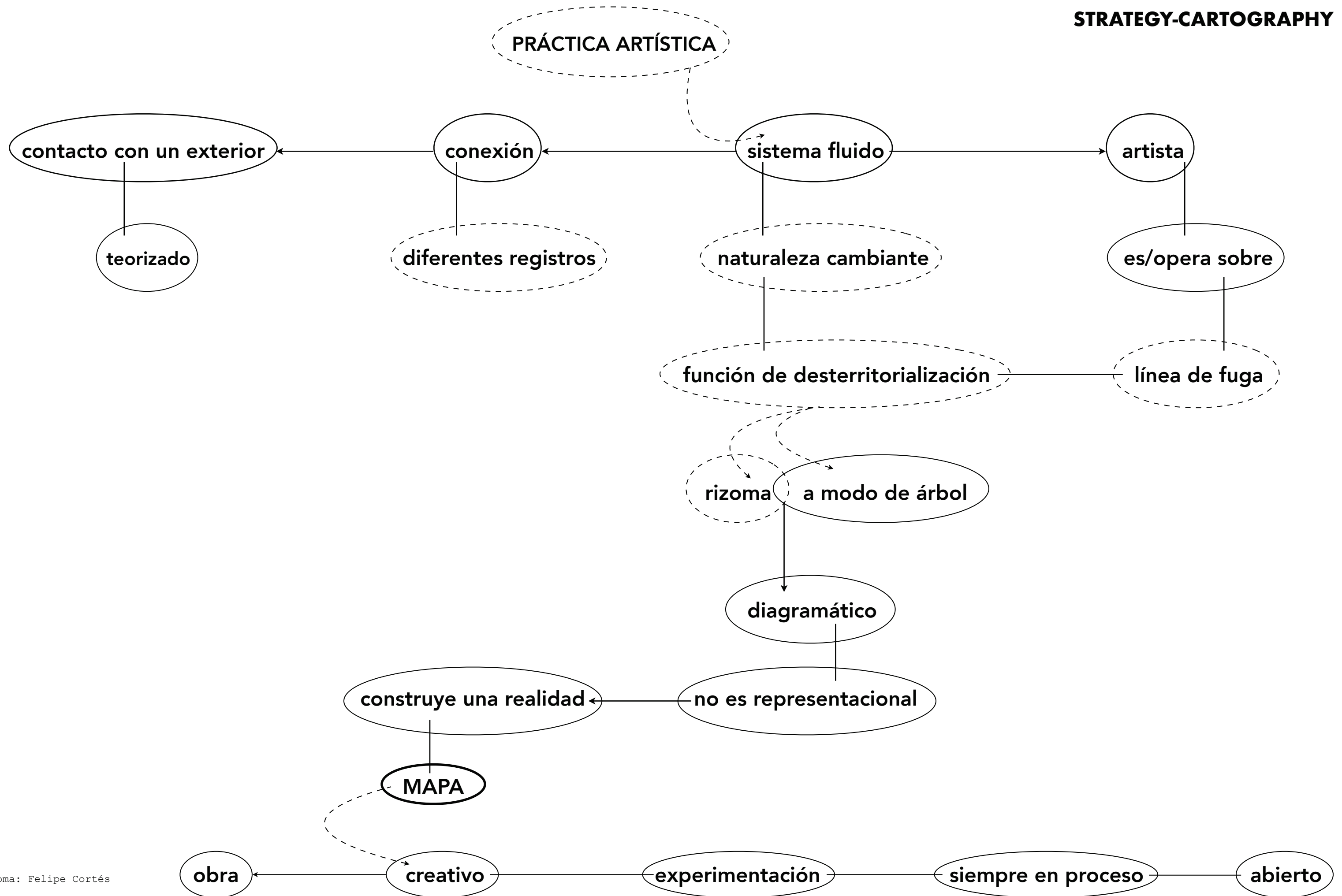
(154) [...] Éste es un arte cartográfico opuesto a un arte arqueológico (este último obsesionado con los orígenes, con la memoria de largo plazo).

(155) [...] cualquier pieza de arte es una especie de escultura, en un sentido: un ensamblaje de elementos en el mundo que en sí mismo posibilita que surjan diferentes afectos y trayectorias posibles: 'cada obra está constituida por una pluralidad de trayectorias que coexisten y son legibles únicamente sobre un mapa [...]'

(152) [...] Un mapa [...] es creativo, constructivo y está siempre en proceso [...] 'El mapa expresa la identidad del viaje y a través de qué uno viaja. Éste se funde con su objeto, cuando el objeto en sí es movimiento.'

(153) [...] La práctica artística como una forma de cartografía [...] el mapeo creativo de nuestras conexiones y potencialidades, un mapeo que presta atención a las regiones de intensidad (la distribución de los afectos) y a las trayectorias de devenires futuros, así como a aquellos continentes de representación y significación ya delineados.

(156) [...] Dondequiera que haya raíces hay rizomas emergentes, dondequiera que hay estrato, hay, encerrado en éste, posibilidades de movimiento, de desestratificación.



(157) [...] el arte, la ciencia
y la filosofía se
caracterizan por ser
'caoides', formas del
pensamiento que vuelven a
hacer referencia al caos, y
de hecho son caos (un caos al
que se le ha dado
consistencia) [...] antes
de que se logre esta
consistencia hay un momento
de encuentro con el caos, la
confrontación con el
no-pensamiento [...] en este
momento [...] el plano de
inmanencia es instaurado,
casi como un mecanismo de
sobrevivencia, pero también
como aquello que permite que
se desplieguen el pensamiento
y la creatividad.

(158) [...] El plano de
inmanencia es [...] precisamente
una forma de experimentación e implica
cierto modo experimental de
ser [...] se opone al plano de
trascendencia (también
llamado el plano de
organización y desarrollo).
Es la esfera de lo molecular
-o, simplemente, de la 'vida'
inorgánica- a partir de la
cual agregados molares tales
como nuestra subjetividad e
identidad se forman.

Sistemas Experimentales

(159) [...] Experimentar en artes, por consiguiente, se enfoca en los medios de producción y representación; es decir, las prácticas estéticas son exploradas a través de los instrumentos o de las tecnologías en sí. Los medios y objetos de experimentación son los colores, las formas, convenciones, técnicas, y tecnologías [...] la experimentación pone en cuestión las relaciones entre diferentes técnicas representacionales, métodos y expresiones.

(160) [...] si el experimento artístico virtualmente se basa en la resistencia, en vez de ajustarse a ésta, como sería en el caso de la ciencia, esto sucede de ese modo no solo para ser sorprendido y abrumado por la imprevisibilidad, sino para revelar posibles maneras de pensar y experimentar con respecto al mundo y la vida [...]

(161) [...] el experimento artístico [...] no está confinado solo a la práctica; sino que además incluye una dimensión epistémica inherente. Por la misma razón, también acoge la resistencia, ya que ésta posibilita un potencial de búsqueda de fracturas y una oposición a las técnicas, que generan unidad a favor de una búsqueda sostenible de configuraciones, constelaciones, y formaciones.

(162) [...] "el conocimiento [...] no consiste en las proposiciones acerca del mundo, sino en las habilidades de la percepción y en las capacidades de juicio, que se desarrollan en el curso de vinculaciones sensoriales, prácticas y directas con nuestros contextos."

(163) [...] El conocimiento entonces es importante, pero este conocimiento no es la acumulación de sedimentaciones significantes, sino [...] la formación de ideas adecuadas que a su vez surgen de los afectos [...] un afecto es [...] precisamente un evento, o 'acontecimiento' [...] esto es lo que define el afecto. Los afectos son experimentados directamente, o más bien, se dan en la experiencia (ellos son lo que constituye nuestro mundo y a nosotros mismos).

(164) [...] no hay áreas específicas responsables, de, digamos, la identificación objetual [...] instancias de identificación objetual pueden lograrse por una coalición suavemente ensamblada de componentes, abarcando el cerebro, el cuerpo, las herramientas e incluso, otros agentes [...] las facultades cognitivas tradicionales, aquellas que fueron convencionalmente asumidas para lograrse por módulos anatómicos, ya no pueden distinguirse unas de otras. La percepción, la acción, el juicio, el lenguaje y el control motriz, usan el mismo estado neural ensamblado en coaliciones diferentes [...] múltiples facultades están generalmente implicadas en tareas que se ha pensado son la competencia de solo una de éstas.

(165) [...] el experimento
artístico no es solo la
apertura a la resistencia y
sus potenciales: éste
activamente los busca.

(166) [...] Duchamp [...] ve la
imagen como un objeto
funcional, epistémico, una
perspectiva que fue moldeada
por las ciencias naturales
[...] fundó "un nuevo estilo en
el arte del siglo veinte, el
pensamiento visual
experimental."

(167) [...] El artista ya no
sigue siendo entendido como
un "creador de pinturas,"
sino como un inventor de
"planes experimentales en los
que las 'imágenes' son a su
vez instrumentos y resultados
de un experimento."

(168) [...] Llevando a cabo
experimentos absurdos,
Duchamp juega con la
imprevisibilidad de los
eventos repetitivos.

El arte conceptual refleja
los marcos institucionales y
convencionales de la acción
artística, exponiendo la
pretensión de la práctica
inmediata como una ingenua
aplicación incorrecta de
convenciones normalizadas y
estándar.

(169) [...] Duchamp y el arte conceptual son instancias paradigmáticas de un modo de pensamiento/acción que rechaza los pedidos de justificación que se han hecho comunes en la estética occidental. Desde un punto de vista estético y epistémico, los experimentos artísticos son fundamentalmente antifundamentales, y críticos con la racionalidad que prevalece en las culturas del conocimiento.

(170) [...] los experimentos artísticos no buscan generar teorías generales. Éstos exploran inferencias y posibilidades, al irónicamente y en una forma analítica o crítica, socavar los sistemas de regulación desde adentro.

(171) [...] Hans-Jörg Rheinberger [...] socava la distinción entre experimentos científicos [...] y experimentos artísticos [...] para él los experimentos en ciencia son también eventos precarios. "Experimentar" viene a connotar ensayo y aventura, y connotaciones de replicación y verificación son rechazadas [...] En efecto, lo impredecible es descrito como esencial respecto del esfuerzo "por capturar aquello que no es concebible" [...] los investigadores crean su propia estructura empírica al interior del experimento, un ambiente que les permite moverse a través de la frontera entre el conocimiento y la ignorancia [...]

(172) [...] El término "sistema experimental" podría dar la impresión de una estructura fija, cuyos elementos se relacionan unos con otros en disposiciones estables claramente ordenadas [...] sin embargo, Rheinberger no tiene una teoría de sistemas en mente [...] Él está [...] resaltando una coherencia flexible entre los diversos elementos del sistema experimental (técnicos, epistémicos, sociales, institucionales) en un sentido sincrónico y diacrónico [...] la dinámica de los sistemas experimentales solo puede entenderse como una interacción de máquinas, preparaciones, técnicas, conceptos rudimentarios, objetos vagos, protocolos, notas de investigación y las condiciones sociales e institucionales en las que todo esto puede ser empleado.

(172a) [...] Por un lado, el sistema "determina la esfera de acción del experimentador" [...] por el otro lado, el proceso está liberado de las críticas de la teoría.

(173) [...] Desde la concepción de "objetividad" científica desarrollada en el siglo dieciocho, la obstinación afirmativa enfocada en el proceso de un sistema experimental y sus condiciones instrumentales, habría negado inevitablemente su legitimación científica [...] Los científicos del presente [...] se caracterizan por su "complicidad epistémica" con el sistema y su obstinación.

(174) [...] Al construir analogías entre el científico y el artista, ambos trabajando en la oscuridad y "siendo conducidos por los túneles y conductos de los trabajos previos", sus actividades parecen intercambiables [...] En efecto, el límite entre arte y ciencia es cada vez más incierto, ya que en ambos dominios las condiciones materiales y sus productos han mostrado cumplir un rol importante en la formación del conocimiento.

(176) [...] Si es verdaderamente obsoleto basarse en principios generales y perdurables para asegurar la adquisición del conocimiento (científico), el conocimiento científico no debería ser considerado el único método para la producción de conocimiento en el presente [...] el experimento científico comprueba por sí mismo caracterizarse por contingencias y emergencias de imprevistos, afectos y dinámicas materiales.

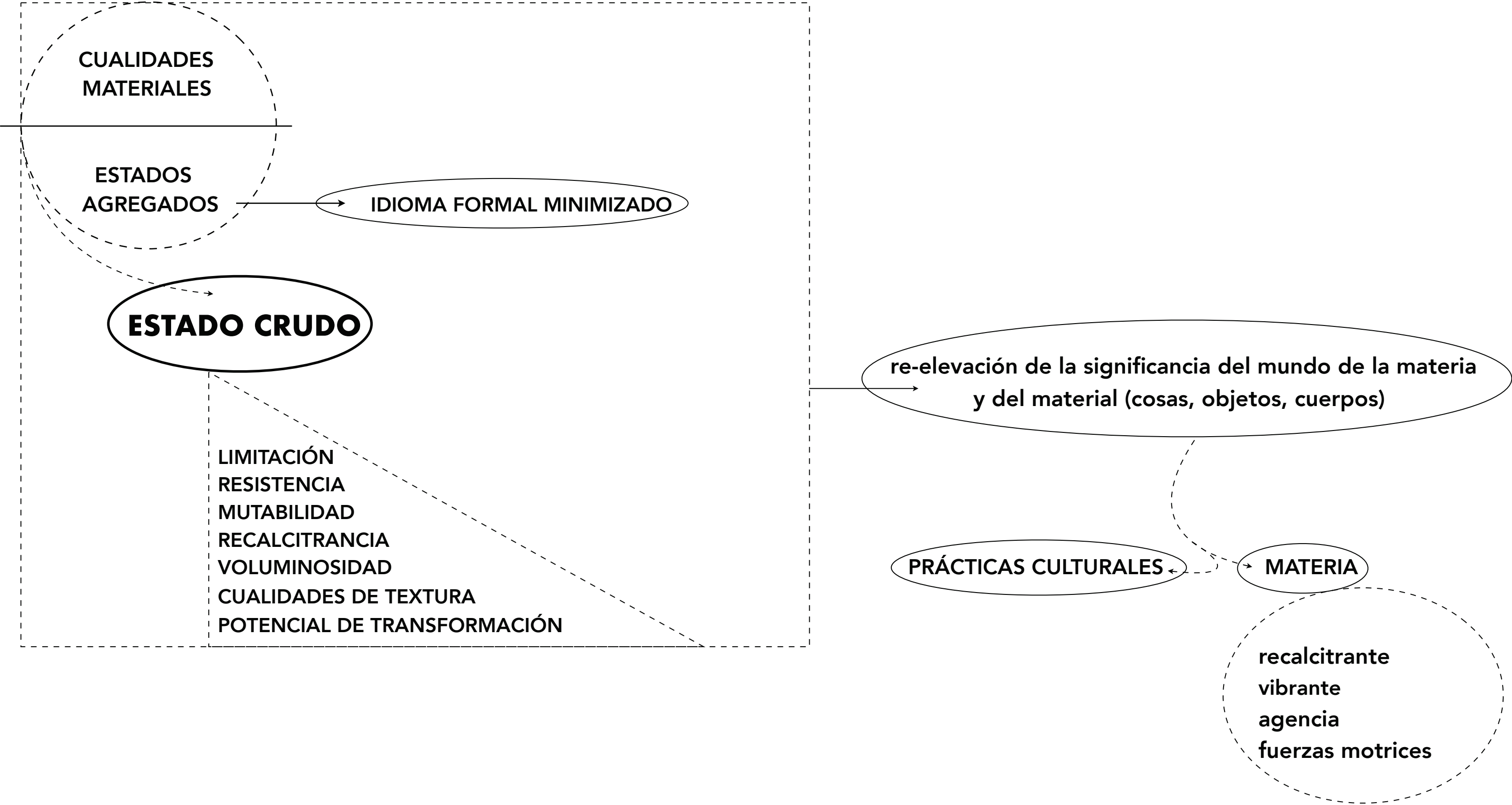
(175) "[...] el artista, así como el científico, no puede saber lo que está haciendo debido a que está 'dentro' de sus acciones". Los eventos que acontecen en la constelación de un sistema experimental no tienen significado en el momento de su formación. Ellos ganan significado en su futuro interpretativo.

(177) [...] Las obras de arte en tanto que cosas epistémicas nunca pueden llegar a ser totalmente transparentes, y es esta ausencia estructural de totalidad lo que es el combustible y motor de una práctica creativa constructiva [...]

(178) [...] sin proclamar la
existencia de un grupo
definido que tenga un canon
similar de forma o material
[...] jóvenes artistas [...]
concentrados de nuevo en las
cualidades materiales y los
estados agregados y en un
lenguaje formal minimizado
[...] conciben la materia como
recalcitrante y vibrante,
poseyendo agencia y fuerzas
motrices [...] un "acercamiento
a la experiencia material"
que confronta el lenguaje "en
tanto modo dominante de
pensamiento."

(179) [...] nuevos enfoques [...]
subsumidos bajo el término
"Nuevo Materialismo", en una
amplia variedad de
disciplinas. Estas
iniciativas se oponen a los
enfoques puramente
constructivistas y
lingüísticos del pasado [...]

MATERIAL EXPERIMENTS
“PHENOMENO-TECHNOLOGY” IN THE ART OF THE NEW MATERIALISTS



(180) [...] Karla Black [...]

"Mucho de lo que hago es,
intentar encontrar una forma
para... llevar el material
crudo y el color hasta arriba
—como al nivel de los
ojos" [...] sus intentos por
proporcionar una visibilidad
específica a los materiales y
colores en sus disposiciones
escultóricas, para revelarlas
a los sentidos como
fenómenos.

(181) [...] "Primero y antes que
nada quiero priorizar la
experiencia material por
sobre el lenguaje como una
manera de aprender y
comprender el mundo" [...] "Las
cosas en sí son verdaderas
exploraciones físicas con
respecto al pensar, el
sentir, el comunicar y
relacionarse. Ellas son parte
de un aprendizaje continuo, o
de una búsqueda por
comprender, a través de una
experiencia material que ha
sido priorizada sobre el
lenguaje."

(182) [...] el arte no resuelve
nada. Éste remplace la
certeza con la duda [...] La
acción contemplativa puso en
cuestión, no solo la
distinción
naturaleza-cultura, también
estaba desmantelando mi
sentido del yo, remplazándolo
por la idea de que yo era un
cerebro y cuerpo típicos,
siguiendo las leyes del
universo como cualquier otro
sistema —organizado por el
universo como todo lo demás.
En este estado, el lenguaje
se hace menos importante—
innecesario o incluso inútil
[...] la naturaleza simbólica
del lenguaje interfiere con
la experiencia visual
directa.

(183) [...] trabajos cuya
apertura e infinitud le
permiten probarlos en nuevas
y posiblemente, mejoradas
versiones [...] la artista
pareciera establecer una
serie de pruebas y trabajar
con conglomerados de
especímenes relacionados.
Este método [...] parece
mostrar paralelos iniciales
con [...] el sistema
experimental.

(184) [...] Los sistemas
experimentales "deben estar
organizados de tal modo que
la producción de diferencias
se convierta en la fuerza
motriz reproductiva de la
totalidad de la
maquinaria" [...]

Las estrategias y
repertorios artísticos de la
forma y el material tienen
que permitir cierto grado de
"*différance*", ajustarse en
tanto medios de trabajo que
generan algo nuevo [...]

(185) [...] lo que conecta los
trabajos de Black— así como
varios trabajos de los Nuevos
Materialistas—con el sistema
experimental es en gran
medida la forma de
"representación."

(186) [...] Rheinberger
distingue entre tres tipos de
representación que
constantemente se generan,
cambian y yuxtaponen [...]
símbolo, ícono e índice [...] en la
representación "de"
algo "estamos [...] acostumbrados a hablar de
analogías o de más o menos
constructos hipotéticos
arbitrarios" (símbolo) [...] la
representación "como" algo
"asume un doble significado:
el del vicariato y la
encarnación" [...] (íconos) [...] representar algo también
puede significar el llevar a
cabo ese algo [...] la
representación consiste de
"rastros llevados a cabo
experimentalmente" [...] (índices).

(186a)

Fig 4. Karla
Black, *Pleaser*
(2009) 2,50 x
2,00 m



(186b)

Fig 5. Karla
Black, *Doesn't
Care in Words*
(2009) Medidas
Variables.

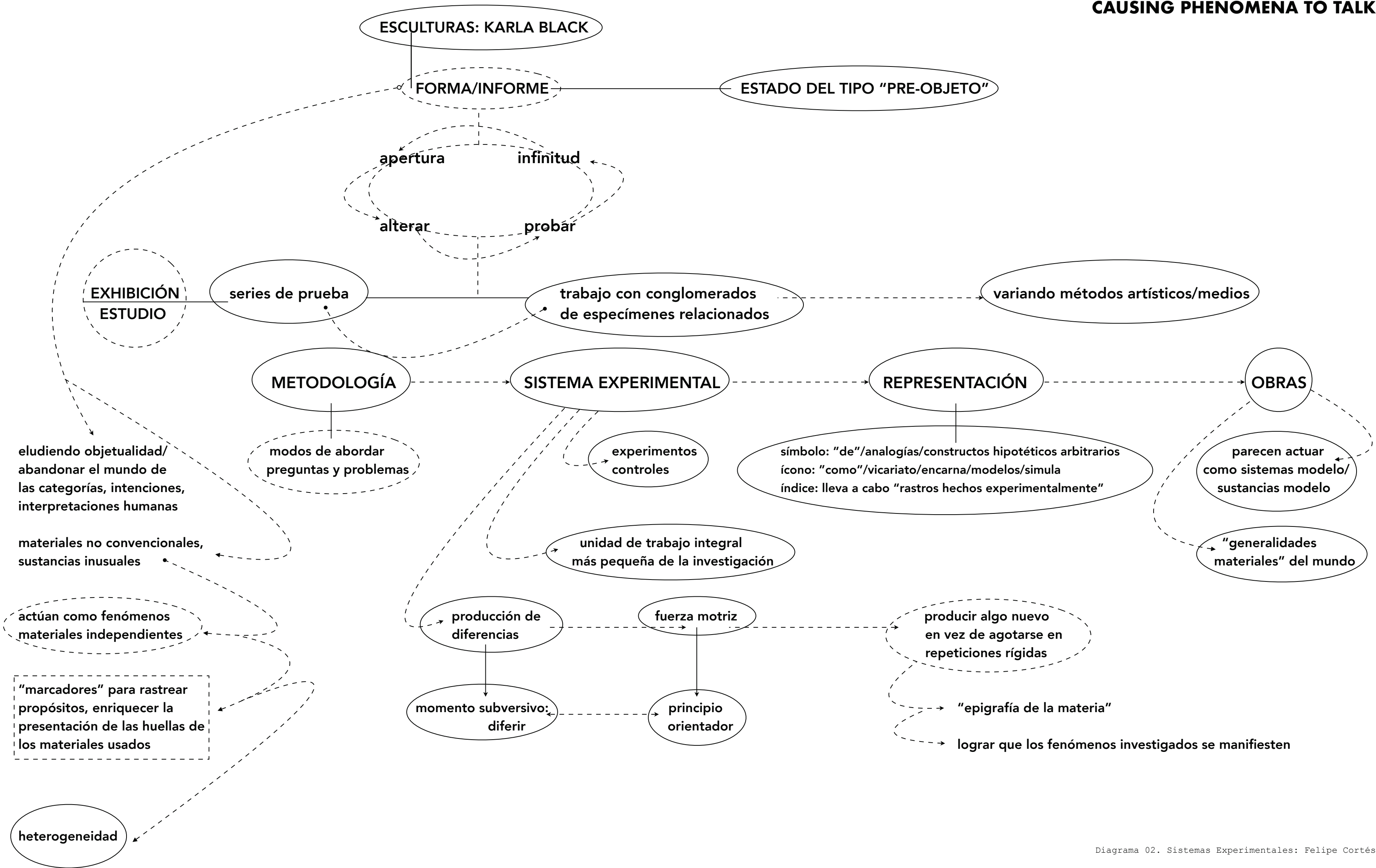


(187) [...] No son las teorías o los argumentos a los que se les da prioridad o control, ni a las construcciones hipotéticas del objeto de investigación. En cambio, este objeto de investigación es "revelado al interior de un espacio de representación material y llevado a articulación".

(188) [...] Los modelos [...] actúan como una ayuda importante. En ciencia [...] Éstos sustituyen sustancias, reacciones, sistemas u organismos que no están disponibles, no son transportables o manipulables. El trabajo de Karla Black también fuerza una forma de representación icónica e indicial e intenta sobrescribir o restar importancia a sus cualidades simbólicas. "Mi trabajo no apunta a un fuera de sí, a la metáfora o lo simbólico, al lenguaje o el significado" [...] "¿Cuál es el significado de esta escultura? No puedo entender esa pregunta" [...]

(189) [...] Black [...] adhiere a dos estrategias correspondientes [...] "eludir la objetualidad en general" y por consiguiente "suspender su utilidad con un propósito establecido [...]" La otra consiste en utilizar materiales que no son necesariamente considerados típicos o comunes en el contexto de exhibición. Estas sustancias inusuales irritan y sensibilizan el ojo del espectador.

(190) [...] La artista no aspira a la representación "de" la naturaleza o la realidad material, "sino en cambio a evocar la sensación de ésta."



(191) [...] Trabajos de la artista Nina Canell [...] también pueden describirse como sistemas artísticos experimentales que revelan fenómenos (in)materiales [...] sus disposiciones artísticas buscan frecuentemente hacer visibles flujos de energía o procesos de transformación de los materiales.

(193) [...] Canell [...] interpreta las ondas acústicas o las partículas que se diseminan (radiancia) como una manifestación de la materia.

(192) [...] series específicas o grupos de trabajo de Canell, como la "Serie de Evaporaciones," son sistemas experimentales [...] ya que generan trazos o sustancias de manera experimental [...] sería trillado que los trabajos de Canell se agotaran en la generación de vapor o de huellas en el cemento [...] como Karla Black, sus trabajos proveen modelos [...] "sobre la base de los cuales un proceso o reacción puede ser estudiado."

(194) [...] la materia se revela a sí misma como un "agente" [...] un agente que, sumado a sus propias características y potenciales de transformación, demuestra el proceso de transformación en sí en la estructura experimental.

(195) [...] Rheinberger [...] reconoce que los aspectos materiales y los objetos de investigación en un sistema experimental participan en la producción de conocimiento científico [...]

(197) [...] la materia no puede ser pensada como una esencia irreductible que perdura inalterada, en cambio, lo que perdura es la morfogénesis y variación de la materia a lo largo del tiempo en relación con otras entidades. La materia es históricamente contingente y plural [...]

(196) [...] uno no puede proceder de ningún modo bajo un concepto estático y pasivo de la materia.

(198) [...] Me gusta la noción de "animar" como una manera de pensar con respecto a la vitalidad que no depende de la dicotomía entre vida orgánica y materia inorgánica. Animar nos alienta a analizar los diferentes aspectos, elementos o registros de la vitalidad [...] cada materialidad transmite un grado específico o una especie de animación incluso si no califica para nada bajo el término de vida biológica.



(198a) Fig 6. Nina Canell,
Perpetuum Mobile (40g)
 (2009-2010) Medidas variables



(198b) Fig 7. Nina Canell
Five Kinds of Water (2009)
 Medidas variables

(199) [...] Frente a la obra de arte, podemos vernos temporalmente liberados de la carga de subjetividad normal, del extenuante esfuerzo y la postura doblegada del agente autónomo; podemos relajarnos y habitar de modo más íntegro la forma acogedora de la existencia de las cosas.



(199a) [...] La 'cosa epistémica'
[...] posee una 'vaguedad
irreductible' [...] 'encarna lo
que uno aún no sabe' [...]

(201) [...] en contraste [...] las
condiciones técnicas "tienden
a estar característicamente
determinadas dentro de los
estándares de pureza y
precisión"; éstas incorporan
las cosas epistémicas, las
restringen [...] ninguno de los
dos componentes [...] está
estrictamente definido y
estático [...] pueden incluso
cambiar roles.

(201a) [...] 'los objetos
técnicos' son los
'instrumentos, dispositivos
de inscripción, organismos
modelo, y los teoremas
flotantes y conceptos
vinculantes adjuntos a éstos'
por medio de los cuales los
objetos de indagación
recientemente identificados
'son afianzados y se
articulan en un campo más
amplio de prácticas
epistémicas y culturas
materiales.'

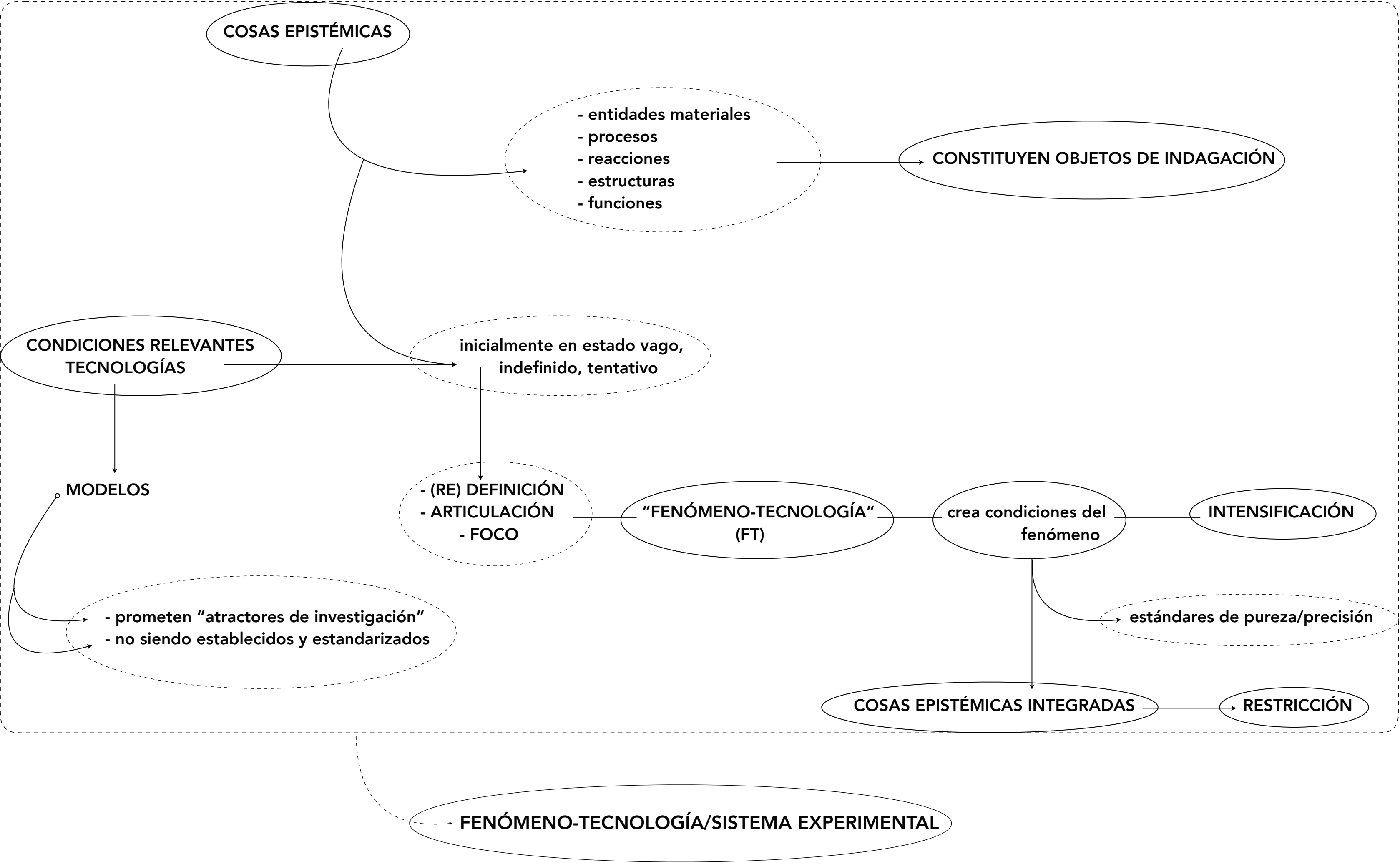
(200) [...] Rheinberger llama
cosas epistémicas a
"entidades materiales o
procesos... que constituyen el
objeto de investigación" [...] el concepto de "objeto"
implica no solo objetos y
sustancias sino también
reacciones, estructuras, y
funciones [...] Gaston
Bachelard se refirió a las
ciencias modernas como
"fenómeno-tecnología" [...] porque éstas simplemente no
solo llegan o descubren su
objeto de investigación "sino
que intensifican... eso que se
filtra desde más allá del
fenómeno."

(202) [...] cuando se consideran
los sistemas experimentales
de Nina Canell y Karla Black,
uno no puede asumir límites
estáticos entre las cosas
epistémicas y las condiciones
técnicas.

(203) [...] un rol particular es
asignado a los espectadores
de los sistemas
experimentales de Black [...] quiere que ellos sean [...] una
caja de resonancia e
instrumento de análisis y se
vean directamente afectados
por las cualidades físicas
[...] los espectadores, por
medio de su experiencia
sensorial directa, se
transforman en los únicos
dispositivos de registro y en
los puntos de culminación del
conocimiento físico, el cual
no requiere traducciones o
verbalizaciones adicionales
[...] los espectadores cuentan
entre las condiciones de sus
objetos epistémicos [...] incluso si ellos, en todo su
individualismo,
reacción auto-referencial, e
inconstancia subjetiva [...] no
se conforman con la precisión
y pureza requerida [...] en los
sistemas experimentales
científicos.

(204) [...] De acuerdo con
Rheinberger, los modelos
ocupan una posición media
entre las cosas epistémicas y
las condiciones técnicas [...] un modelo es establecido como
tal en la medida en que actúa
como un promotor "atractor
de investigación". Por el
otro lado, éste no se ha
estabilizado y estandarizado
hasta el punto en que pueda
servir despreocupadamente
como componente de la
tecnología rutinaria [...]

(205) [...] Los sistemas
experimentales artísticos
están por consiguiente
liberados de las limitantes,
permitiendo la producción de
conocimiento heterogéneo y
contradictorio. El
conocimiento generado de este
modo puede no corresponder
con aquel generado por la
ciencia; pero entonces, "no
todo el conocimiento es
científico, lo cual es una
cosa afortunada."



EXPERIMENTAL CONDITIONS AND EPISTEMIC THINGS

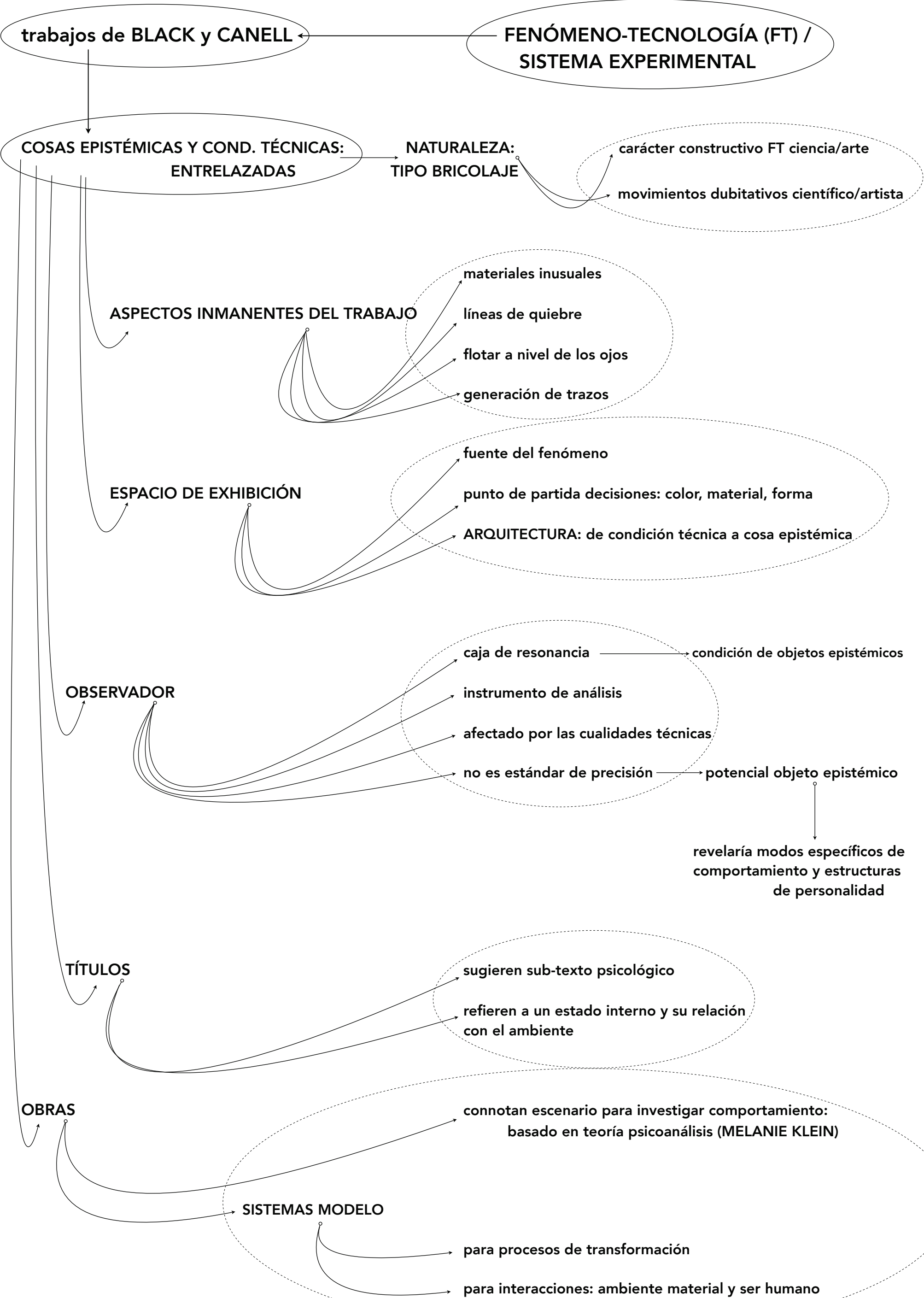
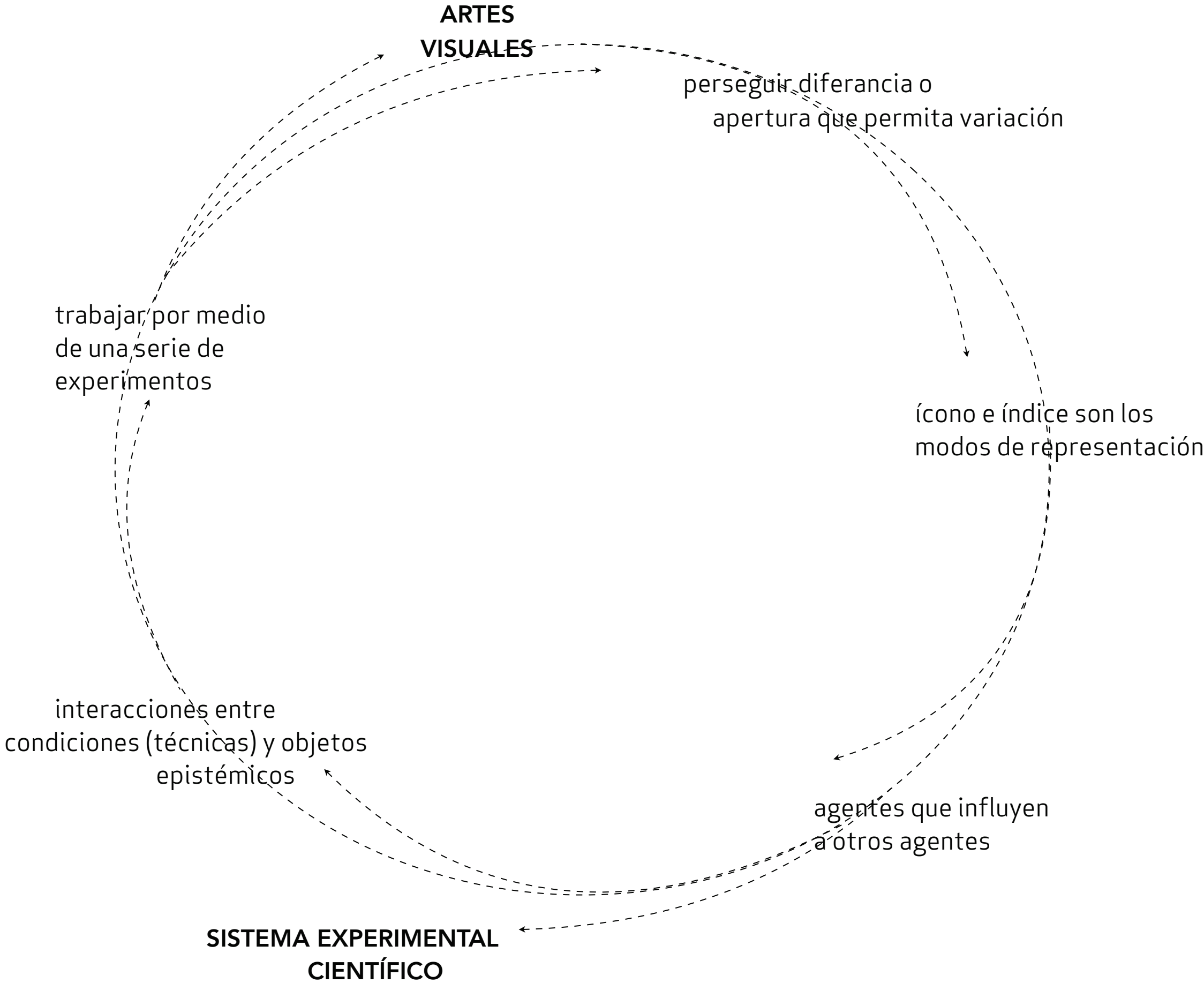
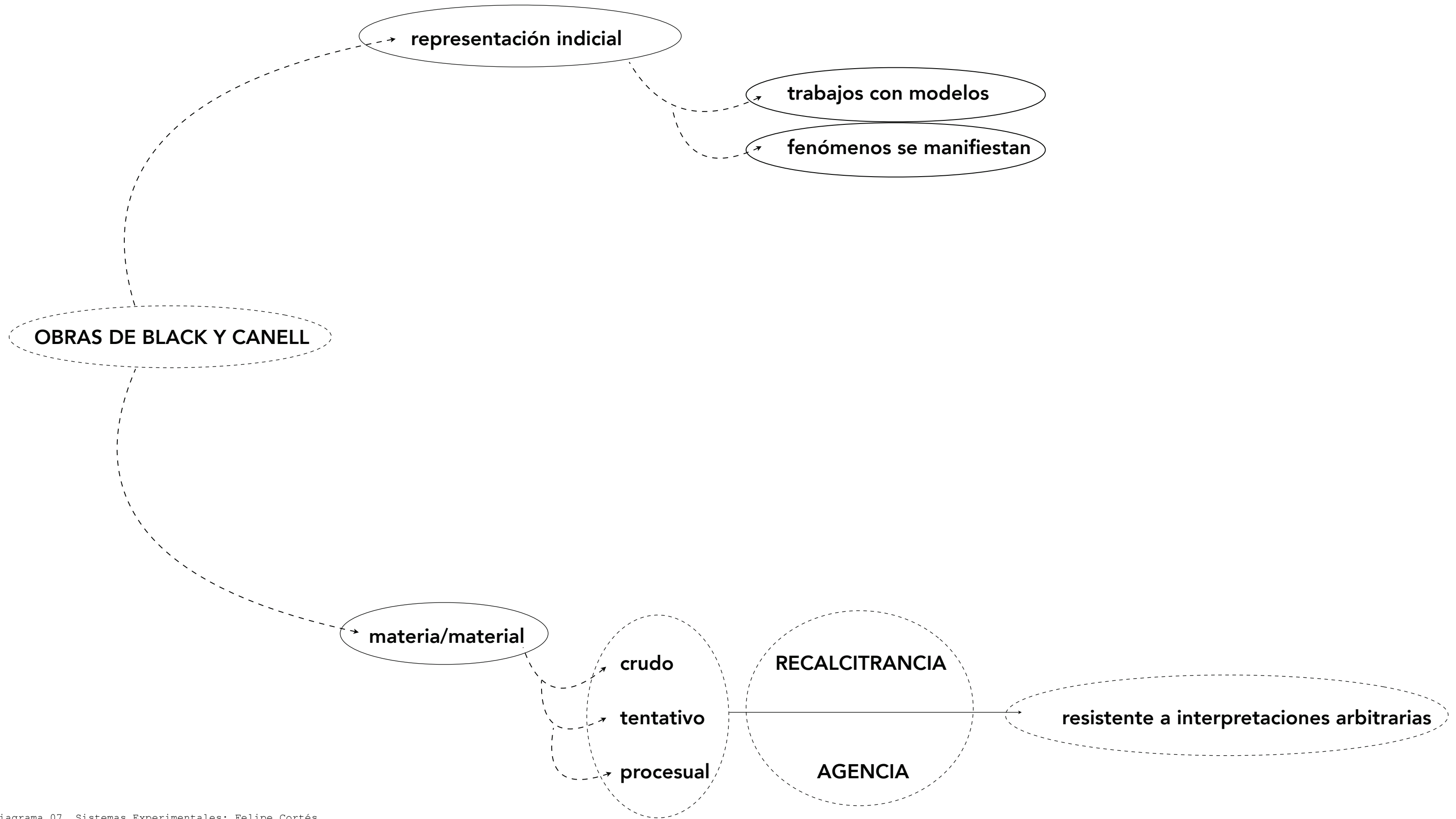


Diagrama 05. Sistemas Experimentales: Felipe Cortés





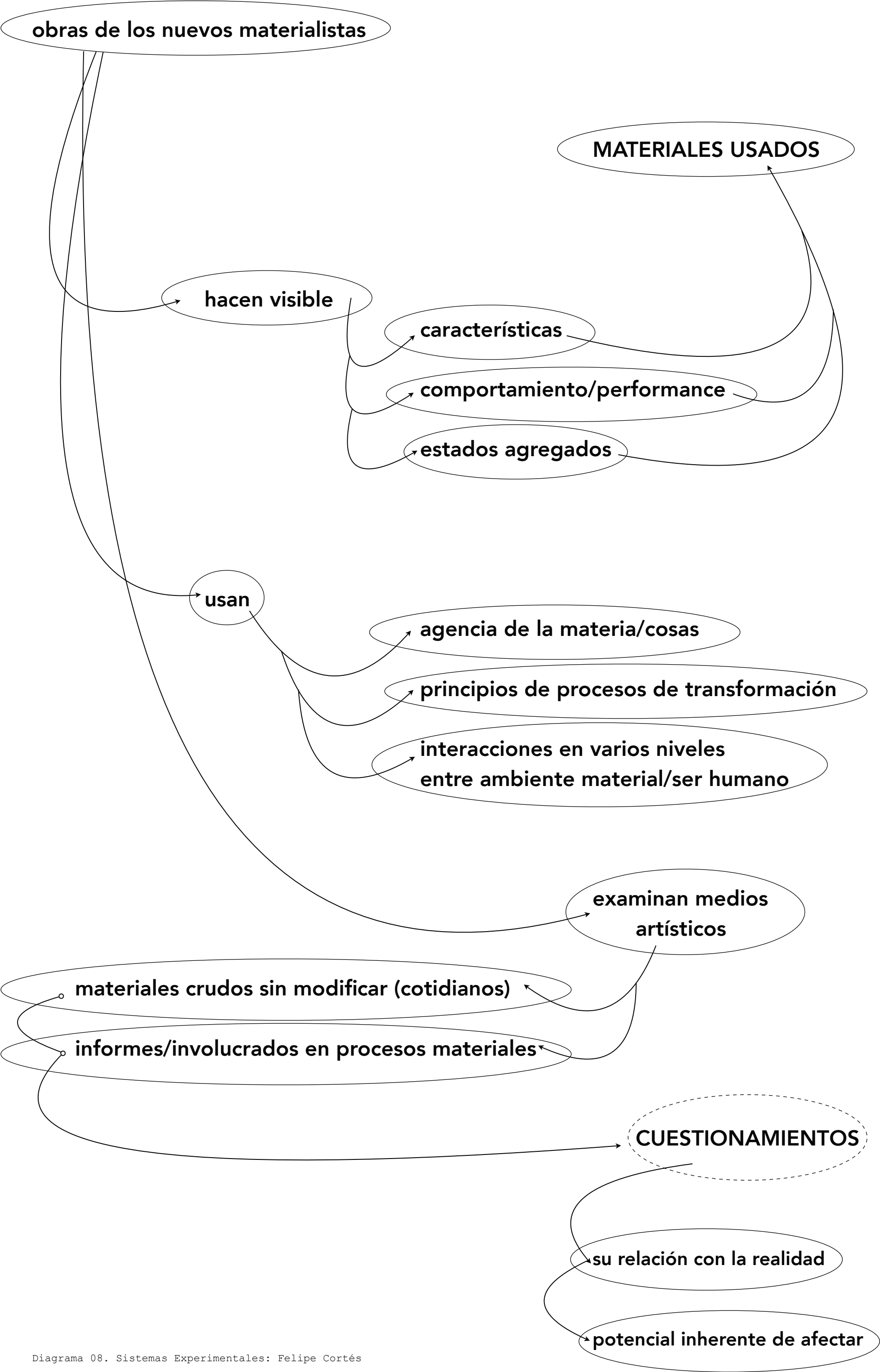


Diagrama 08. Sistemas Experimentales: Felipe Cortés

(206) [...] La investigación entonces puede entenderse en un sentido más amplio, como una actitud exploratoria hacia el mundo, una actividad que cuestiona las cosas pero que también [...] pone en juego múltiples posibilidades, haciéndolas negociables.

(207) [...] La apertura del arte es lo que nos permite, una y otra vez, ver las cosas de un modo diferente [...]

Agencia Material

(208) [...] El problema [...] la mayoría de nuestras ideas convencionales ofrecen poca o ninguna ayuda. La razón [...] la mayoría de nuestros supuestos respecto de la psicología humana y la naturaleza de la mente han sido fundamentados y discutidos en ausencia de la cultura material [...]

(209) [...] Las categorías son más inteligibles y familiares, pero tienen muy poco que decirnos acerca de las cualidades y poderes de las cosas y los materiales que constituyen nuestros mundos cotidianos del pensamiento y la acción [...] La historia del pensamiento —por lo menos en Occidente— siempre ha favorecido las esencias, y el problema con las esencias es que éstas siempre preceden la existencia y la participación material.

(210) [...] Uno puede decir que las cosas existen en un estado constante de *carencia ontológica*. Ellas permanecen en un estado plástico, fluido, sin forma; esperando asumir el estado de nuestras proyecciones cognitivas [...] no puede esperarse una definición cerrada y precisa de las cosas [...] las mentes y las cosas son de hecho procesos *interdefinifibles* y continuos más que entidades separadas e independientes.

(211) [...] ¿Qué es exactamente la Hipótesis de la Mente Extendida? [...] el internalismo es la posición que ve el contenido de los estados mentales como determinados por las características del sujeto sin recurrir a condiciones 'externas', 'no-biológicas' [...] la cognición puede estudiarse independiente a cualquier consideración del ambiente exterior, el cuerpo o el mundo material. El internalismo puede contrastarse con la postura del externalismo, que reconoce que el contenido de un estado mental está en parte determinado por los elementos del mundo exterior [...]

la cognición no puede estudiarse independiente a su ambiente (social o tecnológico). La mente extendida lleva la perspectiva externalista un paso más allá, al sostener que no solo el contenido mental sino también el proceso mental (o al menos parte de éste) puede ser externo al sujeto.

(212) [...] la paridad de elementos cognitivos internos y externos no quiere decir que esté implicada una identidad sino una sinergia; un entrelazamiento constitutivo de cerebros, cuerpos y cosas que se despliega en el espacio y en el tiempo real.

(213) [...] una noción de la mente, aunque sea extendida, no es útil si no toma bajo seria consideración los aspectos emocionales, afectivos y sensoriales del comportamiento inteligente humano.

(214) [...] las cosas no son simplemente símbolos o subrogados en alguna actividad 'interna' o 'externa' de solución de problemas [...]
Las propiedades sensoriales y la experiencia estética de las cosas son elementos clave [...] estos elementos deberían ser resaltados en vez de estar subsumidos a los ideales del procesamiento de información y de solución de problemas de la que ha sido [...] la manera de pensar con respecto a la mente [...]

(215) [...] La mente y la
materia son uno.

(215a) [...] El yo es más que un
cerebro.

(216) [...] aun cuando el concepto de agencia sea muy debatido, este debate se lleva a cabo dentro de los márgenes teóricos de una estrecha perspectiva antropocéntrica. Esta perspectiva [...] está basada en un acuerdo general con respecto a un hecho indiscutible: que la agencia, en el sentido real del término, es una propiedad humana, y los "únicos agentes verdaderos en la historia son los individuos humanos" [...] En resumen, la agencia es un atributo de la sustancia humana.

(217) [...] el *marco* que según Heidegger (1977) caracterizó la actitud del individuo occidental hacia el mundo como una "reserva permanente"—un recurso pasivo para ser controlado y manipulado con fines humanos —no tuvo lugar ni significado en una serie de contextos etnográficos que entienden de manera muy diferente lo que es ser persona y qué significa vincularse con el mundo.

(218) [...] Al conceptualizar la agencia como diversamente distribuida y combinada en las redes relacionales de las personas y las cosas, la Teoría del Actor-Red propone que todas las entidades participantes de estas redes deberían tratarse analíticamente con igual importancia [...] ninguna primacía del actor humano— individual o colectivo— por sobre el actor no-humano puede ser aceptada con base en motivos *a priori*.

(219) [...] Este no es un mundo dividido entre sujetos activos y objetos útiles, decorativos o mercantilizados, sino de cuerpos (humanos y no-humanos) esforzándose por enriquecer su poder de actividad al formar alianzas con otros cuerpos. Spinoza habla de *la capacidad de afectar y ser afectado*, un poder intrínseco a todos los cuerpos y vinculado al poder generativo de la Naturaleza.

(220) [...] el artefacto es transformado de una mediación instrumental pasiva a un “actante” — [...] una entidad-actor “que hace cosas.”

(221) [...] “los objetos pueden ser vistos como activos, pero son activos a la manera de los objetos no a la manera de las personas.”

(222) [...] Al llevar las personas y las cosas al marco común de los "cuerpos," la idea no es que las cosas estén encantadas con personalidad, sino que las personas en tanto materialidades participan de notables tendencias, capacidades y cualidades similares a las de las cosas.

(223) [...] En la práctica del mundo real, nunca estamos enfrentados con objetos aislados o relaciones sociales e instituciones abstractas, "nos enfrentamos con cadenas que son asociaciones de humanos y no-humanos" [...] El poder, la intencionalidad y la agencia no son propiedades de una persona o de una cosa aislada; son propiedades de una cadena de asociaciones.

(224) [...] La representación es el fenómeno que la mayoría de semióticos ve como la esencia del simbolismo. Y para muchas personas el simbolismo o la significación es la propiedad antropológica crucial que [...] define lo que significa ser humano [...] hay dos tipos principales de representación: la interna o de tipo mental y la externa o de tipo público.

(225) [...] Un signo designativo o denotativo es aquel que se refiere a algo que existe independiente del signo en sí
[...] El signo lingüístico, siendo denotativo, opera sobre el principio de equivalencia. La palabra, por convención, equivale a una definición [...] el significado del signo material es *expresivo* [...] el signo material [...] no representa un concepto, en cambio, substancia un concepto. Esto es lo que [...] se conoce como *instanciación*. El signo material instancia en lugar de simbolizar [...] genera el concepto como un ejemplar concreto y una instancia de substanciación [...] opera sobre el principio de participación a cambio del de equivalencia simbólica.

(226) [...] Una hoja de papel blanca [...] y una flor blanca son instanciaciones relacionales concretas de lo blanco y no simples representaciones de algún mundo de las ideas Platónico pre-existente [...] Los signos materiales no son simplemente portadores de mensajes en algún universo social pre-ordenado. Los signos materiales son las fuerzas físicas reales que moldean el universo cognitivo y social.

(227) [...] el signo material no es el sustituto isomórfico para el signo lingüístico [...] Las propiedades distintivas del mundo material generan significado en modos en que el lenguaje no puede hacerlo y viceversa. Este es el punto donde la dicotomía funcional/simbólico se rompe, y la razón por la que la fuerte tendencia heredada de la semiótica tradicional, de reducir la significación a una especie de codificación contextual y decodificación de significados fijos, debe ser evitada en el caso del signo material.

(228) [...] *proyección cognitiva* [...] la capacidad generalizada e inconsciente (en la mayoría de los casos) por parte del agente cognitivo, de establecer correspondencias ontológicas implícitas directas entre dominios de experiencia [...] una proyección cognitiva puede ser entendida como un mapeo conceptual [...] la proyección no debe confundirse con representación. Una proyección entre un dominio de fenómenos A y un dominio de fenómenos B (mentales o físicos); no es la representación del dominio A por medio del B; es el establecimiento de una correspondencia ontológica entre A y B [...] estas correspondencias ontológicas implican primordialmente conexiones de identidad, analogía, similitud, causalidad, cambio, tiempo, intencionalidad, espacio, rol, de relación parte-todo, y en algunos casos también de representación.

(229) [...] las proyecciones cognitivas nos ofrecen un mecanismo conceptual básico no-representacional por medio del cual el "denso acoplamiento estructural" entre mente y materia [...] llega a ser posible. Éstas constituyen el mecanismo cognitivo básico por el cual damos sentido a las cosas, generalmente sin ser capaces de explicar porqué y cómo.

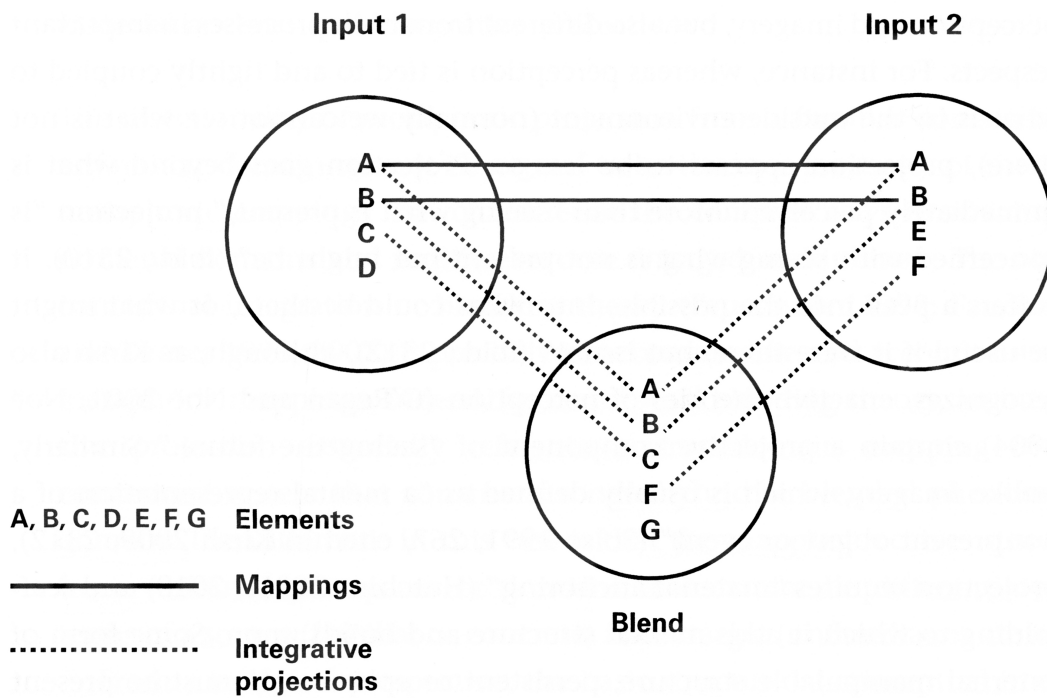
(230) [...] la proyección [...] es una capacidad especial humana que provee la base para la generación de sentido [...] "una manera de 'ver' algo extra en la cosa presente" y "una manera de aumentar la cosa observada, de proyectar sobre ésta" [...] Es similar y complementaria a la percepción y lo imaginario, pero también diferente [...] La proyección va más allá de lo que es inmediatamente percibido [...] "está interesada en ver lo que no está presente pero podría estarlo" [...] a diferencia de lo imaginario, que [...] se define como "una representación mental de un objeto o evento no-presente" la proyección requiere "anclaje material" y un andamiaje al cual le agrega estructura mental y sobre el cual se basa. Alguna forma de estructura externa manipulable, persistente o efímera, debe estar presente para catalizar y dar soporte [...]

(231) [...] una proyección metafórica [...] el mapeo conceptual entre un dominio de fenómenos familiar o concreto y uno abstracto o desconocido, principalmente con el propósito de explicar. Un buen ejemplo [...] El esquema del contenedor es uno de los esquemas de imagen más significativos, con una estructura topológica que comprende un Interior, un Límite y un Exterior. Lo que una proyección metafórica [...] hace es proyectar la lógica espacial de este esquema de imagen [...] a otros dominios conceptuales abstractos que no están inherentemente cargados de significado [...] las categorías pueden entenderse como contenedores de ideas, y los cuerpos como contenedores de almas [...] la función crucial de los mapeos metafóricos es la de proyectar —y no representar— la estructura (espacial, perceptual, o de otro tipo) de un dominio de experiencia cargado de significado sobre uno conceptual abstracto carente significado [...]

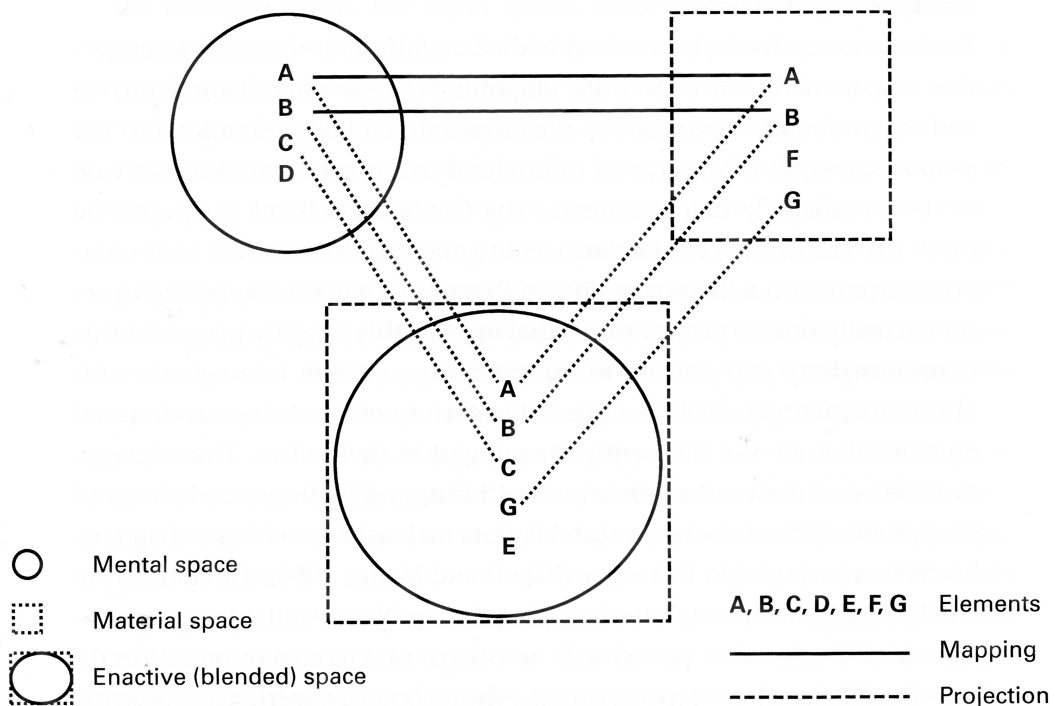
(232) [...] El objetivo de la teoría de la combinación o integración conceptual es la de albergar y considerar los mapeos no-metafóricos [...] una proyección integrante [...] se refiere a un mapeo de dominio transversal en el sistema conceptual que construye un nuevo dominio de fenómenos híbrido o mezclado [...]

la estructura básica de la integración conceptual puede presentarse esquemáticamente por medio de una red mínima que comprende al menos tres espacios mentales: dos espacios mentales de entrada y un espacio de mezcla. Los espacios de entrada otorgan estructura de manera selectiva por medio de la proyección al espacio de mezcla, lo cual produce como resultado una nueva estructura (estructura "emergente") no disponible inicialmente a partir de los espacios de entrada por separado [...] la integración conceptual construye un nuevo ensamblaje híbrido con un significado "emergente".

(233) [...] este proceso de integración conceptual [...] el principal mecanismo detrás de la constitución del signo material y de la dimensión semiótica de la participación material.



(233a) Figura 4. Combinación conceptual convencional entre dos espacios mentales.



(233b) Figura 5. Combinación conceptual con anclaje material

(234) [...] Edwin Hutchins [...] la cultura material puede proveer un insumo directo al proceso de combinación conceptual [...] la estructura material es directamente proyectada en el espacio de mezcla con el fin de estabilizar la integración conceptual. Hutchins llama a esta proyección directa de la estructura material hacia la combinación "anclaje material."

(235) [...] una propuesta complementaria [...] Andy Clark [...] "estructuras materiales subrogadas" [...] cualquier tipo de estructura proveniente del mundo real, artefacto, o ensamblaje material que es usado para representar o tomar el lugar de algún aspecto en una situación objetiva, permitiendo [...] que la razón humana alcance aquello que está ausente, distante o de otro modo no disponible [...] propiedades [...]: resaltan características importantes al suprimir detalles concretos y [...] distienden limitaciones temporales en el razonamiento [...] estas propiedades [...] hacen posible que la mente humana llegue a creer cosas que de otra manera nunca habría creído o imaginado [...] de este modo "simples cosas" llegan a participar de una manera rica en nuestra vida cognitiva como partes del circuito extendido del pensamiento humano.

(236) [...] Esta combinación de estructura conceptual y material puede explicar [...] cómo surgen y se constituyen en la acción los signos materiales. En estos casos, la integración conceptual incorpora [...] espacios físicos y mentales [...] las relaciones físicas pueden convertirse en indicadores para las relaciones conceptuales [...]

(239) [...] las relaciones físicas y las interacciones entre el cuerpo y los artefactos culturales no deberían tomarse como simples "indicaciones" de procesos mentales invisibles e "internos" [...] deberían ser asumidos como una forma importante del pensamiento. Estas vinculaciones encarnadas, y no el cerebro por separado, crean los mecanismos para el razonamiento, la imaginación, la visión de descubrimiento y la abstracción.

(237) [...] los objetos físicos se convierten en anclajes materiales [...] enriquecen y refuerzan las combinaciones conceptuales de manera durable y memorable [...] el signo material se constituye como una entidad significativa no por lo que representa sino por lo que genera: la posibilidad de una participación cargada de significado.

(238) [...] en términos simples [...] la vaga estructura de un proceso conceptual flexible e inherentemente careciente de significado [...] al integrarse por medio de la proyección con alguna estructura material estable o cosa, se transforma en un proceso perceptual o físico.

(240) [...] El conocimiento cultural y la innovación no son procesos intracraneales; están, en cambio, imbuidos y difundidos en los escenarios de actividad práctica, y por ende, constituidos por la experiencia al interior de estos escenarios a través del desarrollo de sensibilidades y disposiciones específicas, haciendo que las personas se sitúen y piensen acerca de sí mismos dentro de su ambiente de maneras específicas y generalmente inesperadas.

(241) [...] los signos materiales nos vinculan principalmente en "acciones pragmático-epistémicas" más que en círculos hermenéuticos. No hay significado inherente en los signos materiales del pasado o del presente; solo está la capacidad de significar. El significado es la propiedad temporal emergente de la participación material, la combinación constante entre lo mental y lo físico.

(242) [...] En la vida real, interpretar un signo material no es proveer un sustituto verbal de éste; es verse habituado a las posibilidades interactivas y las consecuencias de su accionar en el contexto sin preocuparse por cuestiones exegéticas. Los signos materiales [...] No representan la realidad; generan realidad.

(243) [...] la visión ortodoxa
[...] define el agente "de
acuerdo a la capacidad de
iniciar eventos causales en
su cercanía, que no pueden
ser atribuidos al estado
actual del cosmos físico,
sino únicamente a una
categoría especial de estados
mentales, [...] las
intenciones."

(244) [...] Sin negar que
agencia e intencionalidad
están íntimamente conectadas
[...] nuestra manera de
entender dicha relación se
basa en un malentendido de
los aspectos implicados [...]

(244a) [...] Tratar la agencia
como la propiedad atemporal
natural del ser humano, es
despojar a la noción de
agencia de cualquier valor
analítico y significado.

(244b) [...] ¿Qué es una acción?

(245) [...] El filósofo John Searle define la acción como "una transacción causal e intencional entre la mente y el mundo" [...] describe la actividad como compuesta de dos partes esenciales: un estado intencional en la mente y un movimiento externo en el mundo.

(245a) [...] Searle diferencia [...] dos tipos de estados intencionales [...] El primer tipo [...] "intención previa" y se refiere a una acción premeditada o deliberada en donde la intención por actuar es presumiblemente formada con antelación a la acción misma. El segundo tipo [...] "intención-en-acción," y se refiere a actividades cotidianas no-deliberadas en donde no se puede argumentar que un estado intencional se haya formado con antelación a la acción misma.

(246) [...] La diferencia es que en el caso de la "intención-en-acción" el estado intencional interno y el movimiento externo llegan a ser indistinguibles.

(247) [...] si aceptamos que la
agencia se trata de eventos
causales en el mundo físico
más que acerca de eventos
representacionales en nuestro
mundo mental [...] una
asociación entre agencia
e intencionalidad puede
establecerse [...] con el tipo
de intencionalidad que he
llamado
"intención-en-acción."

(248) [...] la "intención
previa," en tanto que es un
simple estado
representacional, no tiene
efecto pragmático en el mundo
[...] el efecto pragmático
(por consiguiente la agencia)
no es un asunto del
pensamiento privado y la
imaginación sino
un asunto de práctica real y
de estar-en-el-mundo [...] una
vez que la "intención previa"
se lleva a cabo en el mundo y
por lo tanto adquiere efectos
pragmáticos, es
inmediatamente transformada
en "intención en acción."

(249) [...] la asociación entre
agencia e intencionalidad
tiene un sentido adecuado
únicamente si es concebido
como una asociación entre
agencia e "intención en
acción." Este cambio menor
[...] tiene implicaciones
importantes para el
significado de la agencia [...] la
intención ya no viene
antes que la acción sino que
está en la acción. La
actividad y el estado
intencional ahora son
inseparables [...]

(249a) [...] el límite entre lo
mental y lo físico colapsa.

(250) [...] la "intención en
acción" no es una propiedad
interna sino un componente de
la cognición extendida [...] éste
constituye y es a su vez
constituido por las personas
y la cosas, y por ende no
puede ser usado como criterio
para adscribir la agencia al
componente humano [...]

(251) [...] El Trasfondo es la razón por la que los estados intencionales tienen las condiciones de satisfacción que tienen y la razón por la que son los estados que son [...] El Trasfondo comprende los diversos tipos de "saber procedimental"— a cambio del "saber fáctico"— de los que surgen los estados intencionales [...]

(251a) [...] El Trasfondo [...] no es un conjunto de cosas ni un conjunto misterioso de relaciones entre nosotros y las cosas [...] es simplemente un conjunto de habilidades, actitudes, premisas pre-intencionales, presuposiciones, prácticas y hábitos [...] Mi expresión favorita son "capacidades" y "prácticas," ya que éstas pueden ser exitosas o fallar sin ser en sí mismas representaciones [...] (Searle, 1983)

(252) [...] una mejor manera de comprender el Trasfondo [...] enfocándonos en el trabajo de [...] Hubert Dreyfus [...] el [...] tipo de estado intencional no-deliberado (aquél que se relaciona con la agencia) es descrito por Dreyfus como "una conexión causal experimentada" entre la persona y el mundo, que implica respuestas físicas directas más que representaciones indirectas [...] el Trasfondo es al mismo tiempo físico y mental.

(253) [...] desde la perspectiva del "externalismo activo," el Trasfondo se convierte en parte de la mente, o lo que podría llamarse un *estado intencional extendido*. Esto implica que los objetos y las estructuras materiales que constituyen este Trasfondo se pueden argumentar proyectándose hacia mí tanto como yo me proyecto hacia ellos.

(254) [...] Mientras que el externalismo predominante (o la idea de almacenamiento simbólico externo) implica la externalización del *contenido* cognitivo, el externalismo activo implica la externalización de los *estados y procesos* cognitivos [...]

trazos hechos con un lápiz sobre papel no son un registro externo permanente de los contenidos de los estados mentales; son una extensión de aquellos estados. La cognición y la acción surgen en conjunto, formándose dialécticamente una a la otra.

(254a) [...] en términos de topología cognitiva —es decir, la pregunta por dónde residen aquellos procesos cognitivos— ninguna jerarquía *a priori* puede ser justificada [...]

(255) [...] la línea entre la intención humana y las potencialidades materiales se hace por sobretodo lo más difícil de trazar [...] podría incluso sugerirse que en ciertos casos la intencionalidad humana se identifica con la potencia material.

(256) [...] Los efectos sociales se producen a partir de una interacción real [...] no a partir de pensamientos privados que puedo estar en situación de sopesar [...] ejerciendo mi capacidad de imaginación [...]

La intencionalidad es importante para la agencia toda vez que las condiciones de satisfacción relevantes para el estado intencional se puedan situar ante algún Trasfondo concreto [...]
La intención nos pertenece a ambos.

(257) [...] como es el caso con el asunto general de la cognición humana, así parece también ser el caso con la intencionalidad, que "algunas de nuestras suposiciones más profundamente sentidas acerca de la intencionalidad, por lo menos como una propiedad solo de las mentes individuales, pueden estar equivocadas."

(258) [...] Como con muchas otras propiedades de la mente humana, la intencionalidad debería ser entendida como un fenómeno distribuido, emergente, e interactivo, en lugar de ser asumido como un estado mental subjetivo. El artefacto no debería ser entendido como el contenido pasivo o el objeto de la intencionalidad humana, sino como la instancia concreta de substanciación que genera el estado intencional. El mundo de las cosas provoca y actualiza la intencionalidad de acuerdo con las "potencialidades situacionales" de un contexto de participación dado.

(259) [...] La agencia material no es una invención de un imaginario cultural en particular [...] sino un aspecto de la realidad, filosófica y ontológicamente defendible [...] mi concepto de agencia material [...] está basado [...] en la ontología relacional de la participación material.

(260) [...] La discusión no es por una o por la elección entre la agencia humana y la material, ni por la extensión de una propiedad humana a la esfera de la materialidad. El argumento es que la agencia no es una propiedad sino el producto emergente de la "tensión irreductible de la actividad mediada".

(261) [...] Un agente es definido como "cualquier elemento que pliega el espacio alrededor suyo, haciendo que otros elementos dependan de éste y traduce su voluntad en un lenguaje propio." Esta es una condición que, en cualquier proceso dado de participación material, puede ser igualmente satisfecha por las personas y las cosas, la única diferencia es que en el caso de las cosas este proceso puede estar sellado en una "caja negra" y hundirse bajo la superficie de nuestro horizonte consciente.

(261a) [...] En la tensión
dinámica que caracteriza los
procesos de participación
material, algunas veces es la
cosa la que se convierte en
extensión de la persona.
Otras veces [...] es la persona
la que se convierte en la
extensión del agente
material.

(262) [...] La agencia en tanto
que propiedad emergente no
puede reducirse a uno de los
componentes humanos o
no-humanos de la acción.

(263) [...] la agencia deberá
ser abordada como un concepto
"abierto" [...] no puede ser
enmarcada como una esencia
sino como un proceso en
continua necesidad de
repensamiento y
rectificación. No podemos
situarnos [...] fuera del
ámbito de la participación
material y definir la agencia
en términos de un conjunto
fijo de condiciones
necesarias y suficientes. La
pregunta importante no es
"¿Qué es un agente?" (en
tanto propiedad o sustancia
universal). La pregunta
importante es [...] "¿cuándo y
cómo se constituye la agencia
y se manifiesta en el mundo?"
Tratar la agencia como una
propiedad natural de los
seres humanos, es adherir
ciegamente a una imagen de la
condición de persona vista a
través de los distorsionados
lentes Cartesianos de la
modernidad Occidental [...]

(264) [...] La agencia no es una propiedad o posesión de los humanos ni de los no-humanos.

La agencia es el producto relacional y emergente de la participación material. No es algo dado sino algo por llevarse a cabo [...] en lo que respecta a la atribución de la agencia, qué es una entidad (un auto o una persona) en sí no es importante; lo que importa es en qué se transforma y dónde se sitúa en la red de participación material.

(266) [...] El universo social no está centrado en el humano sino en la actividad, y la actividad es un estado de cosas híbrido.

La agencia y la intencionalidad pueden no ser propiedades innatas de las cosas, pero tampoco son propiedades innatas de las personas; son las propiedades emergentes de la participación material.

(265) [...] En la vinculación humana con el mundo material, no hay roles fijos ni separaciones ontológicas claras entre entidades agente y entidades paciente [...] hay un entrelazado constitutivo entre intencionalidad y potencialidad. El artefacto no es una pieza de materia inerte *sobre la que actúas*, sino algo activo con lo que *participas e interactúas*.

(265a) [...] La agencia causal no es algo que descubras al ir cada vez más profundo dentro del cerebro [...] la agencia causal es algo que podemos llamar una 'propiedad de superficie': que habita en la interface entre cerebros, cuerpos y cosas.

(267) [...] La agencia está en
permanente flujo, en un
estado intermedio que
constantemente viola y
transgrede los límites
físicos de los elementos que
la constituyen.

**(268) [...] Incertidumbre De La
Agencia**

(269) [...] La noción 'creative
thinging' de Malafouris—una
capacidad de la "especie" por
la inventiva, inseparable de
la capacidad de afectar y de
verse afectado por medio del
movimiento y la sensación, a
partir de las cualidades
fenoménicas de los materiales
que nos rodean."

(270) [...] en ocasiones de
vinculación intensa con la
arcilla, los límites de lo
que considero ser yo mismo se
hacen inciertos o permeables.
Ya no parece haber una
división clara entre lo que
soy yo y lo que no soy yo [...]

(271) [...] la mente se extiende
para incluir la arcilla en su
proceso de deformación
plástica [...]
Esta conciencia creciente de
la plasticidad de la mente
socava la noción de un yo
estable.

(272) [...] Desde Aristóteles,
heredamos la noción de que
una cosa consiste de materia
(hyle) de la cual está hecha
y de forma (morphe) que asume
la materia. Si forma y
materia están separadas de
esta manera, la creación de
nuevas formas requiere un
agente activo que conciba una
idea y luego la imponga en la
materia pasiva.

(273) [...] El verdadero lugar
creativo se verá localizado
en la mente del creador. El
realizador asume la
instrucción del creador más
que la guía del material.
Esta perspectiva [...] encuentra su apoteosis en el
desarrollo del arte
conceptual [...]
Sol Le Witt [...]
"[...] la idea o el concepto es el
aspecto más importante del
trabajo [...] las decisiones son
tomadas de antemano y la
ejecución es un asunto
superficial."

(274) [...] en el contexto del
arte en general, el modelo
hilomórfico parece [...] poco
probable [...] Francis Bacon
[...] "lo concibo en mi mente,
lo vislumbro, y aunque
intente de manera vehemente
llevarlo a cabo de la manera
en que lo concebí, se
transforma a sí mismo por la
pintura real... A menudo no sé
qué hará la pintura, pero
hace muchas cosas mejor de lo
que yo puedo hacerlas."

(275) [...] Para Latour [...] el mundo contiene el potencial constante para la formación de redes de acción entre humanos, artefactos, cosas, ideas y construcciones culturales. La agencia surge [...] cuando estos elementos se agrupan para formar redes verdaderas y es distribuida simétricamente [...]

(276) [...] Malafouris sugiere que veamos un hacha de piedra como una parte activa e indispensable de la arquitectura cognitiva del creador [...] En lugar de ver la creación como la imposición de una imagen interna preconcebida sobre un bloque de piedra (hilomorfismo) [...] la materialidad de la piedra no solo moldea activamente una herramienta específica [...] es ontogenética y filogenéticamente inseparable de la mente y del cuerpo de quien la hizo.

(277) [...] el cambio fundamental [...] dejar de percibir los artefactos en términos de formas y figuras, experimentándolos como una serie de gestos y acciones [...] Esto no solo significa que nosotros como humanos tenemos literalmente una mano en nuestro desarrollo ontológico, sino que este desarrollo es visible para nosotros en las interacciones entre nuestras manos y los materiales. Al observar la acción en desarrollo, asumimos una meta-posición con respecto a nuestra experiencia en el mundo. Con respecto al pensamiento, Malafouris llama a esto "metacognición (pensar acerca del pensamiento)" [...]

(278) [...] Malafouris se refiere a la traducción de la expresión material en lenguaje como "la falacia del signo lingüístico". En la apreciación artística, es esta transformación inadvertida, automática, la que genera preguntas tales como: "¿qué significa esta escultura?" o "¿qué estás intentando decir?". Dichas preguntas revelan que la agencia de la representación es lineal, unidireccional y retrospectiva -generada por la división del mundo en estímulos y respuestas.

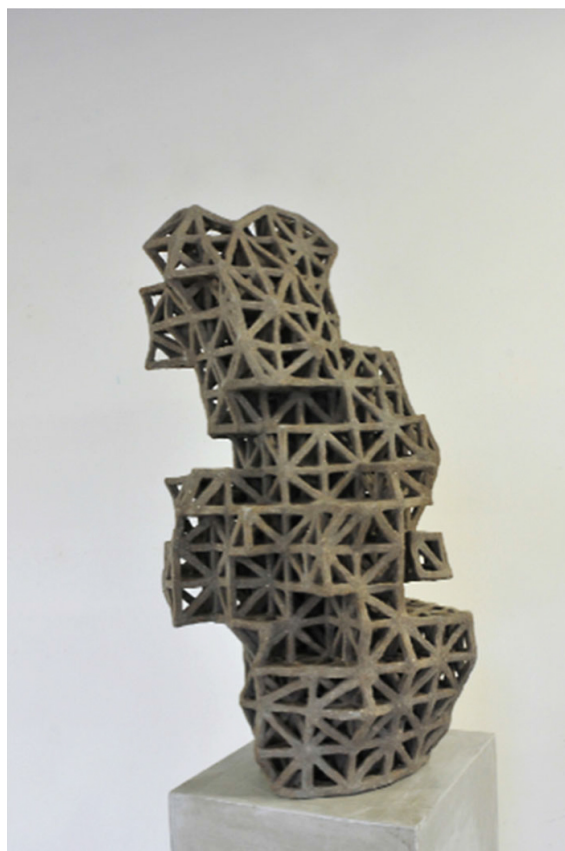
(279) [...] "significación enactiva" [...]

[...] los signos materiales no son símbolos que representen o reemplacen un concepto [...] el concepto es concebido al momento de la materialización. Significante y significado surgen simultáneamente [...] el arte es liberado de su rol representativo. Ya no se puede seguir sosteniendo en el mundo como un espejo.

El arte se convierte simultáneamente en parte del mundo y en expresión del mundo.



(279a) Figura 28. Serie *Sustantia Inominata IV* (2014) 0.35 x 0.35 x 0.25 m.
(serie completa www.paul-march.com/section/403550-substantia-innominata-series.html)



(279b) Figura 29. *Matrix 1* (2016) 0.6 x 0.25 x 0.25 m



(279c) Figura 30. *In Pulverum Speramus* (2015) 0.35 x 0.60 x 0.45 m

(280) [...] La serie *Sustantia Inomminata* fue un intento por crear formas altamente estructuradas pero perceptualmente indeterminadas [...] El desarrollo simultáneo de estructura e indeterminación requiere [...] cierta conciencia [...] esta conciencia implica dos tareas relacionadas [...] primera [...] la usual de esculpir, durante la cual una masa de arcilla y yo participamos en 'creative thinging'. La segunda [...] poner atención a la emergencia de la agencia y los orígenes intencionales del esculpir [...] esculpir se transforma en un acto de observación participante [...] Milner llama a este proceso de reconocimiento por medio del hacer "acción contemplativa".

(281) [...] El acto de observar hace explícita una posición metacognitiva/meta-emotiva que está implícitamente presente en la creación artística exploratoria.

(282) [...] "La sensación de y por la arcilla designa, por un lado, la experiencia de la absorción en y la sumisión al material, por otro lado, la exploración paralela activa de una improvisación constante con el material.

(283) [...] Las esculturas emergentes desafiaron la ubicua separación del mundo en naturaleza y cultura. Las formas extrañas, en desarrollo, sugirieron [...] que podrían haber sido producidas por un proceso de osificación, fosilización o actividad no-humana, animal. El acto de observar desdibujó la distinción entre mis movimientos repetitivos y fenómenos conocidos, como la elaboración de nidos por parte de las abejas o el crecimiento de las hojas en las plantas [...] un encuentro material creó una nueva experiencia ontológica.

(284) [...] en ciertos momentos durante el proceso de esculpir, mi sentido del yo es afásico. No quiero decir que haya perdido la función del lenguaje, sino que la capacidad de lenguaje no es cooptada por mi sentido del yo. Podemos entender este [...] estado de cosas eludiendo la premisa de que es el yo el que determina la morfología de la actividad artística, y consideramos en cambio, la perspectiva de que es el arco de actividad en sí el que construye un sentido del yo transitorio adaptado a la tarea en curso [...]

(284a) [...] No es la mía, no
tengo, no tengo voz y debo
hablar, es cuanto sé, a esto
es a lo que hay que darle
vueltas, a propósito de esto
debe hablarse, con esta voz
que no es la mía, pues aquí
no hay nadie más, o si hay
otros, a los cuales podría
pertenecer esta voz, no
llegan hasta mí, no diré más,
no seré más claro.

(285) [...] Al esculpir, los
sentidos del tacto,
movimiento, propiocepción se
hacen efectivamente
inseparables. Las modalidades
y la experiencia se mezclan
haciendo imposible actuar
uni-modalmente.

(286) [...] el yo también se
hace mutable, determinado por
la cultura material que
constituye a la mente
sensitiva en ese momento –al
balancear un hacha, hacer el
paneo de una cámara o
presionar la arcilla contra
la palma de la mano.
Malafouris se refiere a
esta continua e interminable
reconfiguración y re-muestreo
de una mente plástica al
interior de una cultura
plástica como
“Metaplasticidad”. La
metaplasticidad socava
cualquier noción de una mente
o un yo completos o
finalizados.

(287) [...] La serie *Matrices*

[...] fue bastante
desconcertante experimentar
una acción decidida en
ausencia de una sensación de
agencia personal. Malafouris
se refiere a dichas
situaciones paradójicas como
"el sentido o la consciencia
de crear en la ausencia de
telos" [...] Sentí una clara
inclinación a generar formas
a partir de la arcilla pero
no creo que sea acertado
describirla como mi
inclinación. Era algo de lo
que yo era parte.

(287a) [...] Pero, ¿se trata, en
realidad, de mí en este
momento? A veces me parece
que sí. Después veo
claramente que no. Hago lo
que puedo, pero estoy a punto
de fracasar, otra vez.

(288) [...] me recuerda la
noción de "El Doble Enlace"
de Bateson—un requerimiento
por cumplir con dos comandos
contradictorios. Bateson
connota positivamente la
locura delirante como una
respuesta creativa a la
trampa del doble enlace [...] la
ansiedad que los
requerimientos provocaron fue
real en términos de la
amenaza al yo que fue
percibida [...] Para Milner, la
pintura estaba asociada con
una agitación emocional
similar. "En una parte de la
mente, realmente había un
miedo a perder todo el
sentido de los límites...de
hecho un miedo a volverme
loca."

(289) [...] hay también un [...] sentimiento de integración
con los materiales alrededor
mío. No me estoy refiriendo a
una experiencia trascendental
o mística—todo lo contrario.

No abandono el mundo
material. Me integro con él

[...] Milner
"[...] una fusión en una totalidad
nunca antes conocida; no solo el
objeto y yo ya no nos sentíamos
separados, sino que tampoco lo
fueron el pensamiento y la
sensación y el sentimiento y la
acción [...]"

(291) [...] la pérdida del
sentido del yo puede ser
reformulada como una
sensibilización creciente por
las cualidades similares a
las de las cosas por parte
del cuerpo y la mente. La
creación artística en tanto
que expresión de la humanidad
es también una confrontación
con la naturaleza material de
los humanos.

(290) [...] Bennett [...] en su encuentro con obras de arte dañadas irreparablemente [...]

Su naturaleza dañada revela algo que [...] normalmente ignoramos—el poder de los atributos que le pertenece a la cosa misma—color, forma, textura, ritmo, temporalidad y materialidad [...] ella sostiene que estas cosas rotas tienen una fuerza-vital independiente a la de sus creadores humanos. En vez de sustentar la perspectiva de que las obras de arte tienen personalidades como las humanas, aquellas enfatizan que los humanos tienen propiedades como las de las cosas.

(292) [...] La serie *In Pulverum Speramus* [...]

[...] el modelo hilomórfico sugiere que una obra de arte es la realización física de una idea o de una "representación visual mental" [...] en mi experiencia, la creación artística no empieza con una idea sino que es parte de una maraña de impulsos móvil y oscilante que agrupa sentimientos, recuerdos materiales e interrupciones de éstos [...] Los factores que podrían haber causado la actividad de la creación artística solo llegan a ser aparentes en el curso de la actividad.

(293) [...] Hice algunos bocetos. La meta no era crear una reproducción externa de una imagen visual interna [...] La función del boceto fue exploratoria [...] En la siguiente etapa hice una maqueta de cada pieza [...] Este proyecto fue un ensamblaje de seis piezas separadas, pero, una vez hecho, las piezas parecieron no acoplarse bien—como si “no les gustara estar juntas” [...] re-modelé varias de ellas hasta que se sintieron más cómodas en compañía unas de otras [...] La pieza final es cinco o seis veces el tamaño de la maqueta [...] Las piezas finales [...] no son reproducciones serviles sino reacciones a la experiencia de modelado de la maqueta. Hubo dos transformaciones finales [...] Después de un momento, mi colega se agacha y lleva la cabeza del frente a la parte posterior del cuerpo. Con este simple gesto la obra se hizo realidad.

(294) [...] Latour muestra cómo procede la ciencia por medio de una serie de transformaciones consecutivas de la materia en un concepto [...] El pedocomparador transforma el suelo en una gráfica, creando el significado al definir la naturaleza de la interacción entre el investigador de suelos y el suelo [...] Las muestras de suelo son sujetas a subsiguientes transformaciones abstractas.

(295) [...] A través de esta serie de transformaciones, el investigador llega a una descripción lingüística/numérica y a una explicación de la variación del suelo [...] Las palabras que surgen no representan o sustituyen al suelo o al terreno. La serie discontinua de transformaciones causa la “transubstanciación” de una cosa en un signo.

(296) [...] una vez el conocimiento científico es establecido, éste es separado de los caminos de su adquisición, distanciando por consiguiente al conocimiento del asunto y la actividad de su creación. En vez de permanecer como una parte del mundo, el conocimiento termina reflejándolo [...] Latour [...] "Hemos tomado la ciencia por una pintura realista, imaginando que hace una copia exacta del mundo. Las ciencias hacen algo completamente distinto—las pinturas también [...] Por medio de etapas sucesivas aquellas nos vinculan con un mundo alineado, transformado, construido."

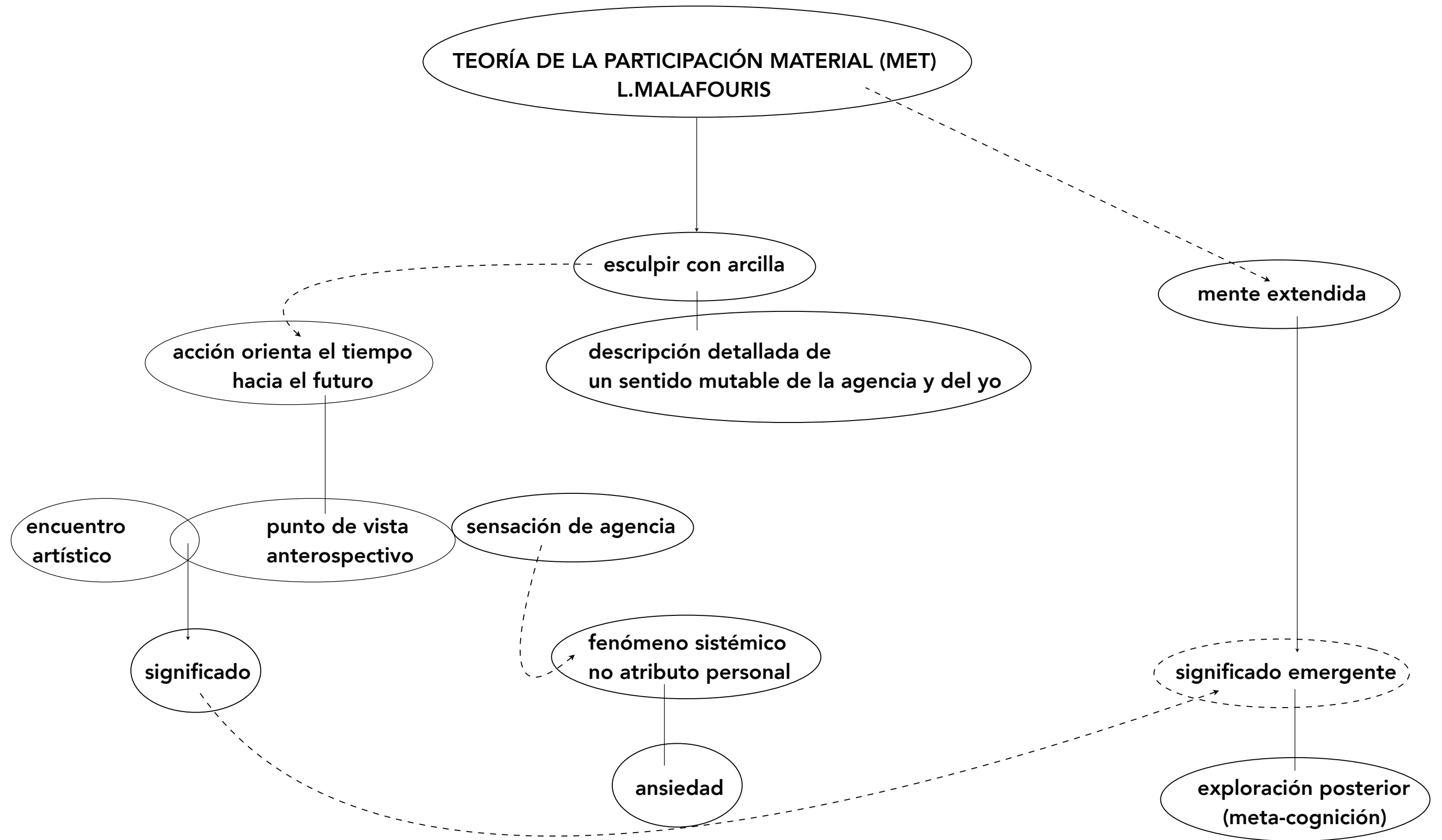
(297) [...] diferencias [...] entre el pedocomparador y la serie *In Pulverum Speramus*. Primero, el pedocomparador facilita un proceso en el que se incrementa la abstracción y la reducción por medio de la transformación material [...] *In Pulverum Speramus* [...] no implica abstracción ni reducción—solo la re-materialización de la experiencia. Segundo, el uso del pedocomparador no incita que el usuario asuma una postura meta-cognitiva o meta-emotiva y su experiencia solo tiene una presencia implícita. Con *In Pulverum Speramus* la re-materialización de la experiencia es, por definición, subjetiva y meta-emotiva.

(298) [...] contraria a la
visión romántica, popular, de
que el arte procede
rechazando modos de operación
prosaicos, estos tres casos
[...] muestran que la creación
artística puede estar
altamente limitada [...] por el
requerimiento de crear
indeterminación estructurada,
por trabajar con hincapié en
ausencia de una directriz
específica, o por crear un
ensamblaje de cosas que
expresa y permanece fiel a un
tema que solo aparece en
tanto que el tema es
expresado.

(299) [...] La experiencia de
esculpir es desconcertante
porque los límites del mundo
y míos se hacen transitorios,
inestables e incompletos [...] las emociones inquietantes
pueden ser una parte
inevitable de un proceso de
significación enactiva [...]

(300) [...] Malafouris describe
cómo las oportunidades
creativas ocurren en la
medida en que aumenta el
desfase entre expectativa y
experiencia [...]

PLAYING WITH CLAY AND THE UNCERTAINTY OF AGENCY.
A MATERIAL ENGAGEMENT THEORY PERSPECTIVE, PAUL LOUIS MARCH (2017)



**(301) [...] ¿Por Qué Abogar Por
La Vitalidad De La Materia?**

(302) [...] la imagen de una
materia muerta completamente
instrumentalizada alimenta la
arrogancia humana y nuestras
fantasías [...] de conquista y
consumo. Esto se lleva a cabo
previniéndonos de detectar
(ver, oír, oler, degustar,
sentir) un rango más amplio
de poderes no-humanos
circulando alrededor y dentro
de los cuerpos humanos. Estos
poderes materiales [...] piden
nuestra atención, o incluso
"respeto" [...]

(303) [...] Por vitalidad quiero
decir la capacidad de las
cosas –comestibles,
mercancías, tormentas,
metales– no sólo de impedir o
bloquear la voluntad y los
designios humanos sino
también la de actuar como
cuasi agentes o fuerzas con
trayectorias, propensiones, o
tendencias propias.

(304) [...] Aunque los movimientos y la efectividad de las células madre, la electricidad, la comida, la basura, y el metal son cruciales para la vida política (y humana per se), casi tan pronto como aparecen en público (generalmente primero interrumpiendo los proyectos o expectativas humanas), estas actividades y poderes son representados como un estado de ánimo, acción, significado, agenda o ideología humanos. Esta rápida sustitución sostiene la fantasía de que "nosotros" estamos [...] a cargo de todos "esos" [...]

(305) [...] Spinoza [...] su idea de cuerpos conativos que se esfuerzan por enriquecer su poder de actividad al establecer alianzas con otros cuerpos [...] rechazó la idea de que el hombre "interrumpe, en vez de seguir, el orden de la Naturaleza," y afirmó en cambio "considerar las acciones y apetitos humanos del mismo modo que si fueran una investigación acerca de los planos, las líneas o los cuerpos."

(306) [...] La fórmula aquí es, escribe Deleuze, "ontológicamente una, formalmente diversa."

(307) [...] me ramifico hacia
un "afecto" que no es
específico de los cuerpos
humanos [...] Este poder no es
transpersonal o
intersubjetivo sino
impersonal, un afecto
intrínseco por formas que no
pueden ser imaginadas
(incluso idealmente) como
personas.

(308) [...] Cuerpos orgánicos e
inorgánicos, objetos
culturales y naturales (estas
distinciones no son
particularmente importantes
[...]) *todos* son afectivos.

Estoy basándome en una noción
Spinozista del afecto [...] la
capacidad de cualquier cuerpo
por la actividad y la
respuesta.

Deleuze y Guattari [...] "No sabemos nada acerca de un
cuerpo hasta que sabemos qué
puede hacer, en otras
palabras, cuáles son sus
afectos, cómo pueden entrar o
no en composición con otros
afectos, con los afectos de
otro cuerpo, ...para destruir
ese cuerpo o para ser
destruido por él, ... para
intercambiar acciones y
pasiones con él o para unirse
en la composición de un
cuerpo más poderoso."

(309) [...] Lo que estoy
denominando un afecto
impersonal o vibración
material no es un suplemento
espiritual o "fuerza de vida"
añadida a la materia que la
aloja [...] no es un vitalismo
en el sentido tradicional;
equiparo el afecto con la
materialidad, en lugar de
plantear una fuerza separada
que pueda entrar y animar a
un cuerpo físico [...]
objetivo [...] teorizar una
vitalidad intrínseca a la
materialidad [...] y separar la
materialidad de las figuras
de una sustancia pasiva,
mecanicista o divinamente
alentada. Esta materia
vibrante no es el material
bruto para la actividad
creativa de los humanos o de
Dios.

(310) [...] se necesita una
sensibilidad cultivada,
paciente, atenta por las
fuerzas no-humanas que operan
fuera y dentro del cuerpo
humano.

(311) [...] nosotros también
somos no-humanos [...]

(312) [...] ¿De qué manera la
noción de materialidad de

Marx —como estructuras
económicas e intercambios que
provocan otros eventos— llegó
a instalarse como la
perspectiva materialista
per se? [...]

Desde hace algún tiempo la
teoría política ha reconocido
que la materialidad es
importante. Sin embargo, esta
materialidad en su mayoría se
refiere a estructuras
sociales humanas o a los
significados humanos
“encarnados” en ellas y en
otros objetos [...]

Una resistencia persistente
al antropocentrismo es quizá
la principal diferencia entre
el materialismo vital [...] y
este tipo de materialismo
histórico.

(313) [...] *Conatus* nombra un
“impulso activo” o la
tendencia por persistir. A
pesar de que Spinoza
distingue el cuerpo humano de
otros cuerpos al señalar que
su “virtud” consiste en “nada
más que vivir guiado por la
razón,” todo cuerpo no-humano
comparte con cada cuerpo
humano una naturaleza
conativa (y por ende una
“virtud” acorde con su
configuración material).
Conatus nombra un poder
presente en cada cuerpo [...]

(314) [...] "todos los seres,
incluyendo las piedras,...
encierran un poder de
pensamiento que corresponde
exactamente con el poder de
sus cuerpos a estar
dispuestos de diferentes
maneras, por actuar y ser
actuado.... Al igual que
todos los seres, en la medida
en que preserva su integridad
entre infinitamente muchos
otros, como seguramente lo
hace una piedra, ésta está
dotada con... un deseo por...
preservar y enriquecer su
vida en la medida en que su
naturaleza lo permita."

(315) [...] un actante es una
fuente de acción que puede
ser humana o
no-humana; [...] tiene
suficiente coherencia para
hacer la diferencia, producir
efectos, alterar el curso de
los eventos. Es "cualquier
entidad que modifica otra
entidad en un proceso," algo
cuya "competencia es deducida
de [su] comportamiento" más
que establecida con
anterioridad a la acción.

(316) [...] el poder-cosa [...] intenta reconocer aquello que rehúsa disolverse completamente en el entorno del conocimiento humano [...]

esta exterioridad, este
lado-fuera [...] un límite
epistemológico [...]

(317) [...] Una mañana soleada
el martes 4 de junio sobre la
rejilla para drenaje de
tormentas hacia Chesapeake
Bay, en frente de Sam's
Bagels sobre Cold Spring Lane
en Baltimore, había:

(318) [...] el material exhibió su poder-cosa: generó una llamada, incluso si no entendía mucho qué estaba diciendo [...] provocó efectos en mí [...]

- un guante de trabajo para hombre
de plástico negro
- una alfombrilla densa de polen de
roble
 - una pulcra rata muerta
- una tapa blanca de plástico para
botella
 - un palo de madera liso

(319) [...] fui impactada por
[...] “la intensa complejidad e
intratabilidad” de los
cuerpos no-humanos [...] al ser impactada, me di
cuenta de que la capacidad de
esos cuerpos no estuvo
limitada a una
“intratabilidad” pasiva, en
cambio, incluyó también la
capacidad de hacer que
sucedan cosas, producir
efectos. Cuando la
materialidad del guante, la
rata, el polen, la tapa, y el
palo empezó a titilar y
destellar, fue en parte
debido al retablo contingente
que formaron entre sí, con la
calle, con el clima de esa
mañana, conmigo.

(320) [...] todos *estaban* ahí
tal como estaban, y entonces
vislumbré algo de una
vitalidad energética dentro
de cada una de estas cosas,
cosas que yo generalmente
concibo como inertes. En este
ensamblaje, los objetos
aparecen como cosas, es
decir, como entidades vividas
no enteramente reductibles a
los contextos en los que los
sujetos (humanos) las sitúan,
entidades nunca agotadas
íntegramente por las
semióticas de los sujetos [...] vislumbré una cultura de las
cosas irreductible a la
cultura de los objetos.

(321) [...] Esta ventana hacia
un lado-fuera excéntrico fue
posible por lo fortuito de
ese ensamblaje particular,
pero también por una cierta
disposición anticipatoria en
mi lado-interior, por un
estilo perceptual expuesto a
la aparición del poder-cosa.

(322) [...] los artículos sobre
el piso aquel día fueron
vibratorios – en un momento
mostrándose a sí mismos como
materia muerta y al siguiente
como presencia viva [...]
Aquello me impactó de manera
visceral, cómo el
materialismo Americano [...] es
antimaterialidad.

(323) [...] una materialidad
vital nunca puede ser
realmente “desechada,” ya que
continúa sus actividades
incluso como una mercancía
descartada o no deseada [...]
Poder-Cosa: la curiosa
capacidad de las cosas
inanimadas por animar,
actuar, producir efectos
dramáticos y sutiles.

(324) [...] el poder-cosa surge
de cuerpos inorgánicos así
como de orgánicos [...]
Manuel De Landa [...] formas de
generación estructural espontánea
sugieren que la materia inorgánica
es mucho más variable y creativa
que lo que habíamos imaginado.
Y esta postura acerca de la
creatividad inherente de la
materia necesita ser completamente
incorporada en nuestras filosofías
materialistas.

(325) [...] Odradek, el
protagonista del cuento de
Kafka “La Preocupación de un
Cabeza de Familia” [...] es una
bobina de hilo quien/que
puede correr y reír; esta
madera ejerce una forma
impersonal de vitalidad. De
Landa habla de una
“generación estructural
espontánea” que sucede, por
ejemplo, cuando un sistema
químico en estados-alejados-
del-equilibrio
inexplicablemente escoge una
trayectoria de desarrollo a
cambio de otra [...] la
configuración material que es
Odradek traspasa la línea
entre materia inerte y vida
vital.

(326) [...] el narrador del relato de Kafka tiene problemas asignándole a Odradek una categoría ontológica.

(327) [...] De madera pero animado, verbal más sin embargo vegetal, vivo pero inerte, Odradek es ontológicamente múltiple. Él/eso es una materialidad vital y exhibe lo que Gilles Deleuze ha descrito como el persistente "rastros de lo animado en las plantas, y de lo vegetal en los animales."

(328) [...] *Actante y operador* son palabras sustituto para lo que en un vocabulario más sujeto-centrado se denominan agentes. La capacidad de agencia ahora es vista como diferencialmente distribuida a través de un rango más amplio de tipos ontológicos.

(329) [...] "deodand," una figura de la ley inglesa que data aproximadamente del 1200 hasta que fue abolida en 1846 [...] deodand (literalmente, "aquello que debe ser dado a Dios") [...] deodand, una materialidad "suspendida entre lo humano y la cosa," era entregada a la multitud para ser usada (o vendida) y compensar por el daño causado [...] "cualquier cultura debe establecer algún procedimiento de compensación, expiación, o castigo para saldar la deuda generada por muertes humanas no intencionadas cuya causa directa no es una persona moralmente responsable, sino un objeto material no-humano."

(330) [...] Hay [...] diferencias entre el cuchillo que ensarta y el hombre ensartado [...] entre la composición de cosas en la alcantarilla de Cold Spring Lane y yo [...] narradora de su vitalidad [...] estas diferencias necesitan "ser aplanadas, leídas horizontalmente como una yuxtaposición en lugar de verticalmente como una jerarquía del ser. Es una característica de nuestro mundo que podamos distinguir y que distingamos... cosas de personas. Pero la clase de mundo en que vivimos hace posible de manera constante que estos dos conjuntos de categorías intercambien propiedades."

(331) [...] los humanos estamos compuestos de varias partes materiales (la mineralidad de nuestros huesos, o el metal en nuestra sangre, o la electricidad de nuestras neuronas) [...] es más desafiante concebir estos materiales como animados y auto-organizados, en lugar de medios pasivos o mecánicos bajo la dirección de algo no-material [...] un alma o mente.

(332) [...] Si uno adopta la perspectiva temporal evolutiva a cambio de la biográfica [...] la eficacia de un mineral se hace visible [...]

La mineralización nombra la agencia creativa por la que el hueso fue producido, y los huesos por consiguiente "crearon nuevas formas de control del movimiento posibles entre los animales, liberándolos de varias limitantes y poniéndolos literalmente en movimiento para conquistar todo nicho disponible en el aire, el agua y la tierra."

(333) [...] Vernadsky secunda esta mirada [...] "Lo que más impactó [a Vernadsky] fue que el material de la corteza terrestre ha sido envasado en miríadas de seres movientes
[...] Las personas, por ejemplo, redistribuyen y concentran el oxígeno... y otros elementos de la corteza de la tierra en formas verticales con dos piernas, que tienen una propensión sorprendente por el deambular, excavar y alterar la superficie de la tierra en otras incontables formas. *Somos minerales que caminan, que hablan.*"
Kafka, De Landa, y Vernadsky sugieren que los individuos humanos estamos compuestos de materiales vitales, que nuestros poderes son poder-cosa. Estos materialistas vitales no afirman que no haya diferencias entre humanos y huesos, únicamente que no hay necesidad de describirlas de una manera que sitúe a los humanos en el centro ontológico o en la cima jerárquica.

(334) [...] el imperativo Kantiano de tratar la humanidad siempre como un-fin-en-sí-misma y nunca simplemente como un medio, no tiene un registro estelar de éxito en prevenir el sufrimiento humano o promover el bienestar humano: es importante plantear la pregunta de su eficacia histórica, actual, con el fin de abrir espacio a formas de práctica ética que no solo se basen en la imagen de un orden de las cosas *intrínsecamente* jerárquico
[...]
el materialista vital, tomando como ejemplo la ética de Nietzsche y Spinoza, favorece los descriptores fisiológicos por sobre los morales, ya que teme que el moralismo pueda en sí mismo llegar a ser fuente de un innecesario sufrimiento humano.

(335) [...] Cada humano es un
compuesto heterogéneo de
materia sorprendentemente
vibrante, peligrosamente
vibrante. Si la materia en sí
está llena de vida, entonces
no solo la diferencia entre
sujetos y objetos es
minimizada, sino que el
estatus de la materialidad
compartida de todas las cosas
se eleva.

(336) [...] Dicha atención
reciente a la materia y sus
poderes no resolverá el
problema de la explotación u
opresión humana, pero puede
inspirar una sensación mayor
de la medida en la que todos
los cuerpos son familiares,
en el sentido de estar
inextricablemente
entrelazados en una densa red
de relaciones.

(337) [...] la vida siempre
excederá nuestro conocimiento
y control. El proyecto ético
por excelencia, como lo ve
Adorno, es el de seguir
recordando esto y aprender a
aceptarlo. Solo entonces
podemos dejar de rabiar en
contra de un mundo que se
rehúsa a ofrecernos la
"reconciliación" que
nosotros, según Adorno,
anhelamos.

Para el materialista vital
[...] el punto de partida de la
ética es menos la aceptación
de la imposibilidad de
"reconciliación" y más el
reconocimiento de la
participación humana en una
materialidad vital compartida
[...] La tarea ética [...]
cultivar la capacidad de
discernir la vitalidad
no-humana, abrirse
perceptualmente a ella.

(338) [...] los cuerpos
potencian su poder *en o como*
un ensamblaje heterogéneo [...]
la agencia [...] está
distribuida a lo largo de un
campo ontológicamente
heterogéneo, en lugar de ser
una capacidad localizada en
un cuerpo humano o en un
colectivo producido
(exclusivamente) por
esfuerzos humanos.

(339) [...] Los ensamblajes son
agrupaciones ad hoc de
elementos diversos, de
materiales vibrantes de todo
tipo. Los ensamblajes son
confederaciones vivas,
palpitantes, que son capaces
de funcionar a pesar de la
presencia persistente de
energías que los descomponen
desde el interior [...]
tienen topografías
irregulares [...]
el poder no está distribuido
de la misma manera a lo largo
de su superficie [...] no están
gobernados por una cabeza
central [...] su capacidad de
hacer que algo acontezca [...]
es distinta a la suma de la
fuerza vital de cada
materialidad considerada por
separado [...]
un ensamblaje nunca es un
bloque sólido sino un
colectivo abierto, una
"suma no-totalizable."

(340) [...] Los elementos de un
ensamblaje trabajan en
conjunto, aunque su
coordinación no alcance el
nivel de un organismo.

(341) [...] en el debate
"agencia-versus-estructura"
de las ciencias sociales [...] las estructuras son descritas
como entidades poderosas que operan con y en contra de los
propósitos humanos.
Sin embargo, la categoría de estructura es definitivamente
incapaz de darle la fuerza que le corresponde a las cosas: una estructura solo puede actuar negativamente, como una limitante sobre la agencia humana, o pasivamente, como una base de apoyo o contexto de ésta.

(342) [...] Los actores están "socialmente constituidos," pero el poder "constitutivo" o productivo de las estructuras proviene de las voluntades humanas o de las intenciones. No hay una agencia propia de los ensamblajes, solo la efervescencia de la agencia de los individuos actuando solos o en concierto con los demás. Las estructuras circundantes y los contextos hacen la diferencia en relación a los productos, pero no son materia vibrante.

(343) [...] El mismo argumento aplica para [...] la teoría fenomenológica de la agencia [...] Maurice Merleau-Ponty [...] *Fenomenología de la Percepción* [...] diseñada para evitar darle demasiado peso a la voluntad humana, la intencionalidad o la razón.
Se focalizó [...] en el carácter encarnado de la acción humana, por medio de su concepto de intencionalidad motora, y basándose en las contribuciones de agencia hechas por el campo intersubjetivo.

(344) [...] Diana Coole,
retomando el trabajo de
Merleau-Ponty, reemplaza el
agente específico y su
"individualismo residual" con
un "espectro" de "capacidades
de agencia" albergadas
algunas veces en las personas
individuales, en ocasiones en
los procesos fisiológicos
humanos o en la
intencionalidad motora, y
otras veces en las
estructuras sociales humanas
o "entremundo": "En un polo
[del espectro de capacidades
de agencia] visualizo
procesos pre-personales,
no-cognitivos; en el otro,
procesos intersubjetivos,
transpersonales que
instancian un entremundo.

Entre ellos hay
singularidades: fenómenos con
una identidad relativamente
individual o colectiva."

Aunque el espectro de Coole
no da un privilegio especial
al humano individual, solo
reconoce poderes *humanos*:
procesos biológicos y
neurológicos humanos,
personalidades humanas,
instituciones y prácticas
sociales humanas.

(345) [...] Un materialismo
vital intenta un
desplazamiento más radical
del sujeto humano que lo
hecho por la fenomenología
[...]

(346) [...] El trabajo tardío de Latour sigue pidiendo a la gente que imagine otros roles para las cosas además de los de portadores de necesidad, vehículos "plásticos" para la "ingenuidad humana," o "una simple pantalla en blanco para respaldar la diferenciación de la sociedad." El materialista vital debe admitir que diferentes materialidades, compuestas de diferentes conjuntos de protocuerpos, expresarán diferentes poderes.

(347) [...] Nunca hubo un tiempo en que la agencia humana fuera otra cosa que una red entredoblada de humanidad y no-humanidad; hoy esta fusión se hace más difícil de ignorar.

(348) [...] Un ensamblaje debe su capacidad de agencia a la vitalidad de las materialidades que lo constituyen.

(349) [...] Deleuze inventó la noción de "adsorbción" para describir [...] la relación parte-todo: adsorbción es la reunión de elementos en una manera que forma a su vez una coalición y sin embargo preserva algo del ímpetu agencial de cada elemento [...] Es debido a la actividad creativa *dentro* de los actantes que la agencia de los ensamblajes no se describe mejor en términos de estructuras sociales, una locución que designa una totalidad impasible cuya eficacia reside exclusivamente en su recalcitrancia condicionante o en su capacidad de obstruir.

(350) [...] Una cafetería o una escuela es una configuración móvil de personas, insectos, olores, tinta, flujos eléctricos, corrientes de aire, cafeína, mesas, sillas, fluidos, y sonidos.

(351) [...] debido a la dificultad de teorizar la agencia aparte de la creencia de que los humanos somos *especiales* en el sentido de la existencia, por lo menos en parte, fuera del orden de la naturaleza material.

Afirmar una vitalidad distribuida a lo largo de un continuum de tipos ontológicos e identificar el ensamblaje humano/no-humano como un lugar de la agencia, es desestabilizar esta creencia.

(352) [...] Al enfatizar la naturaleza ensamblada de la acción y las interconexiones entre personas y cosas, una teoría de la materia vibrante presenta a los individuos como simplemente incapaces de asumir *toda* la responsabilidad de sus efectos.

(353) [...] una política casi devota exclusivamente a la condenación moral y no lo suficiente a un discernimiento cultivado de la red de capacidades de agencia puede hacer muy poco. Una política moralizada de lo bueno y lo malo, de agentes singulares que deben pagar por sus pecados [...] es antiética hasta el grado en que legitima la venganza y eleva la violencia como herramienta de primer recurso. Una comprensión de la agencia como distribuida y confederada, por consiguiente, vuelve a invocar la necesidad de separar la ética del moralismo y la de producir guías de acción apropiadas para un mundo de fuerzas vitales y transversales.

(354) [...] Algunas veces una vida es experimentada menos como beatitud y más como terror, menos como la infinitud de lo virtual y más como un vacío radicalmente sin sentido. Una vida, por lo tanto, nombra una actividad incesante, una fuerza-presencia destructiva-creativa que no coincide completamente con algún cuerpo específico [...] Una vida apunta a lo que *Mil Mesetas* describe como "materia-movimiento" o "materia-energía," una "materia en variación que entra en ensamblajes y los abandona."

(355) [...] Una vida es "a-subjetiva" [...]

(356) [...] Nietzsche [...] en *La Voluntad de Poder*: "¿Sabes lo que es la vida para mí?" Un monstruo de energía... que no se desgasta a sí mismo sino que se transforma a sí mismo.... [Un] juego de fuerzas y oleadas de fuerzas, al mismo tiempo una y muchas...; un mar de fuerzas que fluyen y corren juntas, cambiando eternamente."

(357) [...] Deleuze y Guattari
 en [...] la meseta
 "Nomadología," nombran el
 metal como lo ejemplar de una
 materialidad vital [...]
 [...] Deleuze y Guattari
 resaltan una vigorosidad que
 no es tan corporal ni tan
 espacial, ya que un
 cuerpo-en-el-espacio es
 únicamente una de sus
 posibles modalidades.

(358) [...] *Mil Mesetas* está
 lleno de acelerados,
 efervescentes,
 proto-y no-cuerpos-
 de devenires-animal,
 de Cuerpos Sin Órganos- que
 se describen mejor en
 términos Spinozistas, como
 "un conjunto de velocidades y
 desaceleraciones entre
 partículas no-formadas
 [con]... la individualidad de
 un día, una estación, un año,
 una vida." Esta es la
 actividad de las intensidades
 a cambio de la de las cosas
 con expansión en el espacio,
 la "pura productividad" de
 materia "virtual" o
 "materia-energía."
 Deleuze y Guattari creen que
 dicho "vitalismo material...
 sin duda existe en todas
 partes pero está comúnmente
 oculto o cubierto, convertido
 en irreconocible por el
 modelo hilomórfico."

(359) [...] El modelo "hilomórfico" (término que toman prestado de [...] Simondon) es un modelo explicativo con respecto a cómo los cuerpos cambian o se desarrollan. Según este modelo, a una materia cruda, no organizada y presumiblemente pasiva, se le puede dar "forma" orgánica solamente por la agencia de algo que no es material en sí mismo.

(360) [...] El modelo hilomórfico es ignorante de lo que los carpinteros y los metalúrgicos saben bastante bien: que existen "afectos intensivos variables" y "cualidades incipientes" de la materia que "las formas externas [solo pueden] generar y facilitar." A cambio de un poder formativo separable de la materia, los artesanos (y los mecánicos, cocineros, constructores, limpiadores, y cualquier otra persona ligada íntimamente con las cosas) encuentran una materialidad creativa con tendencias incipientes y propensiones, que se manifiestan de modo variable dependiendo de las otras fuerzas, afectos, o cuerpos con los que están en contacto cercano.

(361) [...] existe coextensividad del metal a toda la materia, y de toda la materia a la metalurgia. Hasta las aguas, las hierbas y las maderas, los animales, están poblados de sales o elementos minerales. No todo es metal, pero hay metal por todas partes. El metal es el conductor de toda la materia.

(362) [...] En lo que Deleuze y Guattari ponen su mirada [...]: una efluscencia vibratoria que persiste antes y después de cualquier disposición en el espacio: la motricidad peculiar de una intensidad [...] El objetivo [...] sacudir la cadena adamantina que ha ligado la materialidad a la sustancia inerte y que ha puesto lo orgánico a lo largo de un abismo de lo inorgánico. El propósito es el de articular la idea elusiva de una materialidad que es *en sí misma* heterogénea, en sí misma un diferencial de intensidades, en sí misma *una* vida.

(363) [...] las piedras, mesas, tecnologías, palabras, y comestibles que nos confrontan como fijos, son materiales móviles internamente heterogéneos cuyo índice de velocidad y ritmo de cambio son *lentos*, comparados con la duración y velocidad de los cuerpos humanos con los que participan y que los perciben. Los "objetos" aparecen como tal debido a que su devenir procede a una velocidad o a un nivel por debajo del umbral de discernimiento humano.

(364) [...] Que un metal esté hecho de cristales puede parecer extraño: la imagen que tenemos de un cristal es la de una gema como el diamante o la esmeralda [...] una piedra transparente y poliédrica. Si no percibimos la estructura cristalina de los metales es porque los cristales metálicos son opacos [...] microscópicos. Vistos con un microscopio electrónico, parecen un enlosado muy irregular, y en cada uno se observan unas líneas ondulantes: son las dislocaciones o los defectos de la estructura cristalina. Estas perturbaciones en los átomos les niegan a los cristales la perfección [...]

(365) [...] Aunque la mayor parte del tiempo el proceso de composición material es regular y predecible, algunas veces el emplazamiento de varias intensidades produce líneas defectuosas impredeciblemente móviles o corrientes energéticas.

(366) [...] El deseo del artesano por ver lo que un metal puede *hacer*, en lugar del deseo de los científicos por saber lo que es un metal, le permitió al primero discernir *una* vida en el metal y por consiguiente, colaborar eventualmente de modo más productivo con éste.

(368) [...] una vida no es solo una recalcitrancia negativa sino una virtualidad activa, positiva [...] una vida no llama la atención sobre el mundo de la vida de los designios humanos o sus efectos accidentados, acumulados, sino sobre un campo intersticial de trayectorias, tendencias, flujos y fuerzas a-humanas, no-personales.

(367) [...] Estoy de acuerdo en que el afecto es un jugador fundamental [...] el foco está en un afecto que no es exclusivamente ni totalmente susceptible al análisis racional o la representación lingüística, sino que es también un afecto no específico por los humanos, los organismos, o incluso los cuerpos [...]

(369) [...] para Deleuze y Guattari [...] la materialidad no necesita un accesorio que la anime. Ésta se conforma a *sí misma* como el "principio activo."

(370) [...] la materia "está equipada con la capacidad de auto-organización—la materia, por consiguiente, está viva, fundamentada en lugar de amorfa: 'la materia... no es muerta, bruta, homogénea, sino una materia-movimiento que posee singularidades..., cualidades e incluso operaciones.'"

(372) [...] estamos diariamente confrontados con evidencia de las vitalidades no-humanas trabajando activamente alrededor y dentro nuestro [...] el marco sujetos-y-objetos es odioso con la conciencia ecológica intensificada que necesitamos, si vamos a responder de manera inteligente a las señales de colapso de la capacidad de la tierra por sostener la vida humana.

(371) [...] Me encuentro viviendo en un mundo poblado por cuerpos vivos materialmente diversos. En este materialismo, las cosas [...] importan bastante. Pero también los excéntricos ensamblajes que ellas forman. Cuerpos terrestres, de varias pero siempre finitas duraciones, afectan y son afectados entre sí. Y ellos *forman sistemas tumultuosos o ensamblajes de trabajo temporales* que son, tanto como cualquier cosa individuada, lugares de efectividad y atracción. Estos sistemas (algunas veces obstinados y voraces pero nunca cerrados o soberanos) producen un cambio real. Estos originan nuevas configuraciones, individuaciones, patrones de afección. Las redes de cosas muestran grados diferenciales de creatividad, para bien o para mal, desde el punto de vista humano.

(373) [...] la efectividad de un cuerpo-texto, incluyendo su capacidad de señalar hacia algo más, es una función de una *red distributiva* de cuerpos: las palabras en la página, las palabras en la imaginación del lector, los sonidos de las palabras, los sonidos y olores en la habitación de lectura, y así sucesivamente, y así sucesivamente—todos estos cuerpos co-actuando son los que hacen el trabajo.

(374) [...] Los textos son cuerpos que pueden iluminar, al hacer la percepción humana más aguda, aquellos cuerpos cuyo vehículo privilegiado de afectividad es menos verbal: plantas, animales, briznas de hierba, objetos domésticos, basura.

(375) [...] La poesía puede ayudarnos a sentir más la vitalidad oculta en tales cosas y revelar más los hilos de conexión que enlazan nuestro destino con los suyos.

Voz-Cosa

(376) [...] pensamos con el
concepto de *ensamblaje*
agéntico de Bennett [...]
[...] nos movilizamos hacia un
posicionamiento de la voz [...]
como una *cosa* [...] entramada
con otras *cosas* en un
ensamblaje que actúa con una
fuerza agencial [...]

(377) [...] rechazamos la
primacía de la voz como
simplemente palabras habladas
que provienen de un sujeto
consciente [...] en su lugar
ponemos la voz al interior de
los nudos materiales y
discursivos y las
intensidades del ensamblaje
[...]
no 'calibramos' la voz con lo
humano, ni participamos de la
voz como 'o bien una pura
causa o puro efecto' por
medio de la intencionalidad
humana. [...] damos cuenta de
la voz como una práctica
material-discursiva que es
inseparable de todos los
elementos
(humanos y no-humanos) en un
ensamblaje.

(378) [...] La voz como presente, estable, auténtica, y auto-reflexiva: [...] está cargada con propiedades humanistas [...] atada a un individuo (siendo ese individuo teorizado como coherente y estable o fragmentado y en devenir). La voz sigue 'allí' para ser buscada, recuperada, y liberada. Un rechazo a buscar prácticas metodológicas que intenten recuperar y liberar la voz requiere descentrar la voz humanista que 'sabe quién es, dice lo que piensa y piensa lo que dice.' Una consideración ontológica posthumana de la voz nos desplaza de estas prácticas humanistas para enfatizar la voz como (re)configurada en las intra-acciones entre lo material y lo discursivo, y como simplemente una parte—quizás el componente menos vital— de un ensamblaje agéntico.

(379) [...] en contra de un 'centrismo' particular que privilegia a su vez el hablar con y el escuchar sujetos humanos; intentamos ir en contra del corte del sujeto humano (sea éste un humanista 'reflexivo' o un postestructuralista 'contradictorio') como la fuente primordial del conocimiento, la experiencia y lo real. Esta separación ontológica [...] ha resultado en la creación de límites entre 'aquello que *tiene* voz' y lo que no [...] nuestro interés obra en contra de esta separación [...] nos basamos en los marcos filosóficos y los conceptos que provienen del posthumanismo para interrumpir supuestos normativos y normalizadores de la voz [...]

(380) [...] la voz es parte de
un ensamblaje que incluye
elementos múltiples,
heterogéneos. Objetos,
signos discursivos,
expresiones, cuerpos—todo
existe en diferentes escalas
espaciales y temporales—que
trabajan colectivamente para
producir un territorio [...] *Deleuze y Guattari* [...] *las palabras y las*
expresiones en un ensamblaje
no tienen correspondencia (o
semejanza representacional)
con nada menos que con el
todo [...] *'Hay una primacía del*
ensamblaje colectivo de
enunciación por sobre el
lenguaje y las palabras.' [...] *todo en un ensamblaje*
funciona como un agregado:
las entremezclas producen
afectos, potencialidades,
deseos. El ensamblaje es
aquello que crea un
territorio y el potencial
para la
des-territorialización.

(381) [...] Bennett [...] *En lo que ella denomina un*
'ensamblaje agéntico,' estas
'cosas' actúan con una
fuerza. No es solo que las
cosas en el ensamblaje actúen
con una fuerza, sino que, el
ensamblaje en sí actúa,
bloquea flujos, realiza
cortes, y produce
intensidades en una teoría de
la agencia distribuida.

(382) [...] Siendo fiel a la
'cualidad distributiva de la
"agencia"' es señalar que
estas cosas, estas
materialidades vitales,
juntas en un ensamblaje
agéntico, poseen agencia [...]
en este ensamblaje, se
transforman en otro-cuerpo o
agente. Pensar la voz de
acuerdo al marco de Bennett y
su concepto de materia
vibrante requiere un
reconocimiento de las 'cosas'
siendo agenciales,
funcionando como catálisis en
la producción de eventos [...]
ya no seguimos pensando la
voz como una representación
específica de la experiencia
pronunciada por un sujeto
individual, sino como
un-otro cuerpo o agente en el
ensamblaje agéntico que actúa
y descompone desde el
interior.

(383) [...] Pensar la voz
vibrante y agéntica no es
tratar las voces como algo
que va a ser extraído en el
artefacto textual [...] tampoco
es adscribir el significado
al enfocarse en aquello que
dicen las personas, en
cambio, es pensar la voz como
aquello que se produce en la
intra-acción de las cosas—los
cuerpos, palabras, historias—
que como un ensamblaje, actúa
con una fuerza [...]

(384) [...] es el ensamblaje el que actúa; es el entramado el que presiona y produce reconfiguraciones; es la intra-acción de lo material y lo discursivo lo que produce una agencia distribuida, entre y a lo largo de las entidades humanas y no-humanas. Para Bennett [...] para Deleuze y Guattari, los cuerpos y actores en una red, o ensamblaje, no pueden seguir pensándose como sujetos y objetos. No podemos seguir pensando en realizadores (agentes) detrás de las acciones, o en acciones que dan "voz" a una experiencia. No hay jerarquía entre agentes primarios y secundarios, ni el desciframiento de un propósito o intención.

(385) [...] Amelia: Cambiamos de Tommy a Steven. No estoy diciendo que Steven es malo y Tommy grandioso, sino que fuimos de un extremo al otro [...] [Mientras Amelia habla, el débil sonido de la puerta automática del garaje abriéndose es seguido por los sonidos del pomo de una puerta girando, la ruidosa apertura de una puerta, un sonido de cierre y pasos [...] su esposo entra en la cocina e interrumpe la entrevista.]

(386) [...] Pensamos la voz en el ensamblaje agéntico, no para enfatizar la voz individual del hablante en el artefacto de investigación, en su lugar, queremos llamar la atención del movimiento, o la fuerza agencial, de todo tipo de voces (humanas y de otros tipos) vinculadas en un ensamblaje agéntico para trazar nuevos territorios y para crear nuevos devenires y diferentes concepciones de voz.

(387) [...] Cuando la voz es abordada como *un* elemento en un ensamblaje agéntico, en lugar de ser pronunciada por *un* sujeto, un propósito y una concepción diferente de la voz es posible: Amelia cambia su descripción de Steven en el ensamblaje en la medida en que otros agentes ejercen fuerzas y presiones [...] no es que simplemente 'cambie de idea' con respecto a lo que ella dice, sino que tal 'dinamismo es agencia'. Este dinamismo no se redujo a la agencia de Amelia sino que se expandió para incluir las *agencias distribuidas* [...] de la comunidad [...] la presencia de un dispositivo de grabación, una puerta de garaje, los pasos—un ensamblaje que produce 'una puesta en acción del mundo en su continua articulación.

(388) [...] un ensamblaje es un *proceso* de composición o de ajuste, y estas composiciones crean nuevas maneras de funcionamiento:

[...] idealmente es innovador y productivo. El resultado de un ensamblaje productivo es un nuevo medio de expresión, una nueva organización territorial/espacial, una nueva institución, un nuevo comportamiento, o una nueva materialización. El ensamblaje está destinado a producir una realidad nueva, al crear numerosas conexiones, generalmente inesperadas.

(389) [...] 'uno debería buscar la apertura a la novedad de cada ensamblaje, la manera en que éste convoca nuevas conexiones con otros ensamblajes'.

(390) [...] Una lectura de la voz desde una perspectiva distribuida [...] busca una reconsideración de cómo es producida la voz, que desplaza nociones simplistas de la voz como solamente 'hablada' por los participantes (humanos) [...] No estamos declarando que la puerta del garaje 'tenga' una voz, ni que los pasos [...] 'tengan' una [...] la voz es solo una cosa mezclada con otras cosas que se transforma en una producción mutua de agentes, voces, devenires.

(391) [...] La Intra-actividad se refiere a las formas en que 'el discurso y la materia son comprendidas al estar mutuamente constituidas en la producción del saber.'

(392) [...] Barad [...] 'la materia como un entramado dinámico y cambiante de relaciones' [...] esta manera de comprender el realismo agencial 'toma en cuenta el hecho de que las fuerzas que operan en la materialización de los cuerpos no son solo sociales y los cuerpos producidos no son todos humanos.' Tomamos esto [...] para desplazarnos de la voz producida solo por cuerpos humanos, para considerar las fuerzas que operan en la materialización de la voz, que es un entramado cambiante de relaciones [...] Abrir el concepto voz a 'un exterior cuyas determinaciones no empiezan ni terminan con el sujeto humano' sino que surge en la intra-acción con otras 'cosas' en un ensamblaje agéntico.

(393) [...] con Amelia,
señalamos las múltiples
fuerzas materiales y
discursivas (puertas de
garaje, gestos, habla,
discursos patriarcales) no
con el propósito de declarar
diferencia, sino con los
propósitos de, primero,
problematizar aquellas
demarcaciones asumidas y
segundo, hacer transparente
cómo/dónde/cuándo es
producida la voz en el
ensamblaje.

(395) [...] la voz en el
ensamblaje agéntico emerge
como la 'suma de la fuerza
vital de cada materialidad.'

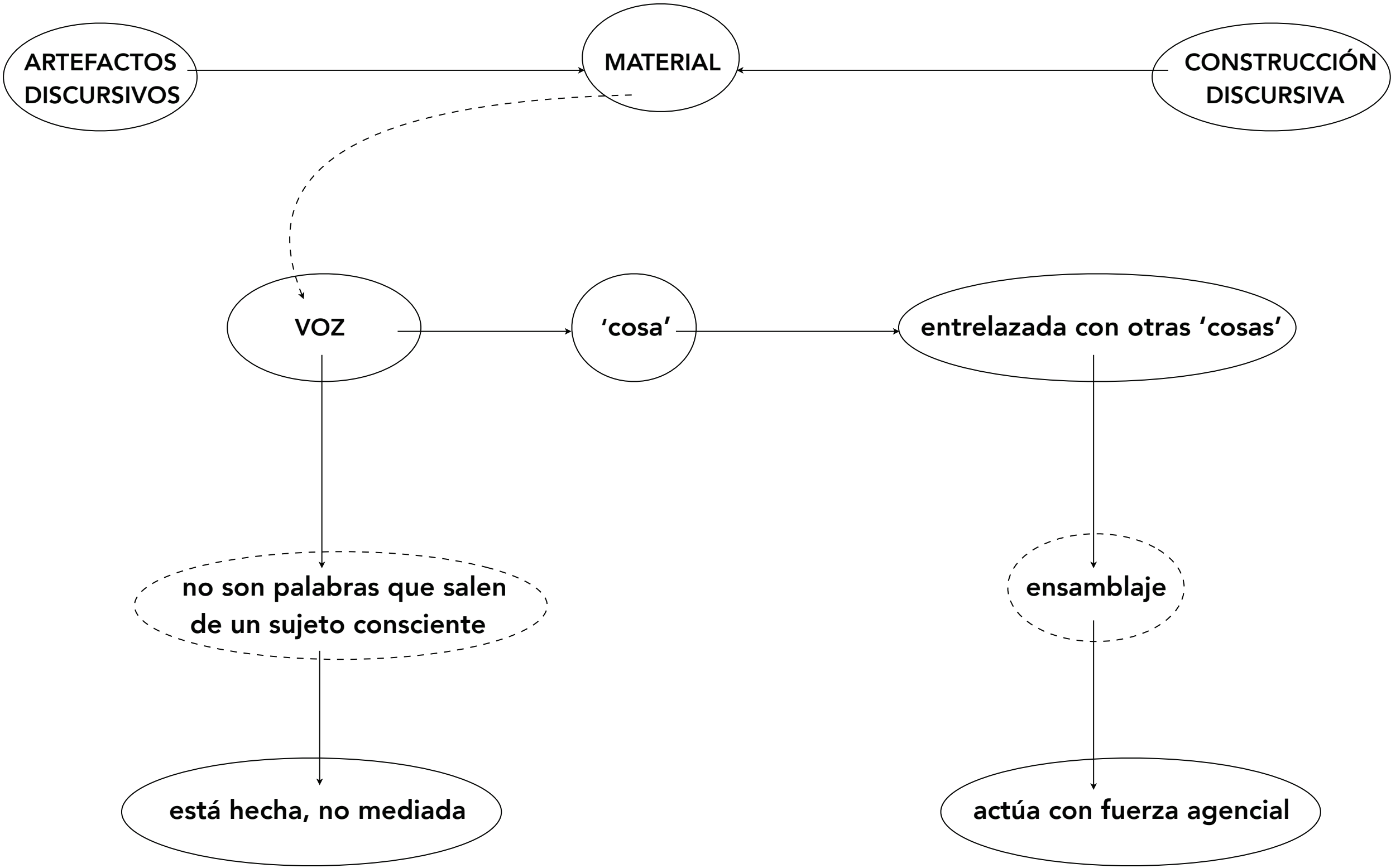
(394) [...] Aquellas fuerzas son
atraídas y conectadas desde
múltiples contextos que
desafían concepciones
jerárquicas, lineales y
causales de
espacio/tiempo/materia.

(396) [...] El artefacto o voz
[...] una constitución mutua
producida por las fuerzas
materiales y discursivas que
conforman el ensamblaje.

(397) [...] las entidades no
existen separadamente o
actúan independientemente
entre sí; 'el entramado
sugiere que la misma
ontología de las entidades
surja a través de la
relacionalidad: las entidades
no preexisten su
participación.'

(398) [...] afirmamos que nada
es mediado; todo está hecho,
incluso la voz.

VOICE IN THE AGENTIC ASSEMBLAGE. (2017)
LIZA MAZZEY & ALECIA JACKSON



Listado De Entradas

*[-1]

Friedrich, Nietzsche. *La Gaya Ciencia*, Págs:97-98. Ediciones Akal, 1988.

*[0,87-158,163]

Simon, O'Sullivan. *Art encounters Deleuze and Guattari: thought beyond representation*, Págs:1-37,44,114,115, 158-168. Palgrave, 2006.

*[1]

Gilles, Deleuze. *Dos regímenes de locos*, Págs:281-289. Pre-Textos, 2007.

*[2,75-77,78-83,85,86,361]

Gilles, Deleuze & Félix, Guattari. *Mil Mesetas*, Págs:9-32,155-171,360-431. Pre-Textos, 2004.

*[3,4]

James L. Rolleston. *The Politics of Quotation: Walter Benjamin's Arcades Project*, *PMLA* 104, (1), Págs:13-27. 1989.

*[5-8]

Christopher, Hanley. *Thinking with Deleuze and Guattari: An exploration of writing as assemblage*, *Educational Philosophy and Theory* 51, (4), Págs:1-11. 2018. DOI: 10.1080/00131857.2018.1472574

*[9,21]

Laurie, Gatlin. *A Living Thing: Towards a Theory of Sketchbooks as Research*, Págs:1-23. Indiana University, ProQuest Dissertations Publishing. 2012.
<https://search-proquest-com.pucdechile.idm.oclc.org/docview/1287093779?pq-origsite=primo>

*[9a,199a,201a]

Clive, Cazeaux. *Art, Research, Philosophy*, Págs:37,40. Routledge, 2017.

*[9b,32a]

Henk, Borgdorff. *The Production of Knowledge in Artistic Research*. En: *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Editado por Michael, Biggs & Henrik, Karlsson. Págs.44-63. Routledge. 2010.

*[10,12,13,15,17,19,20]

Vytautas, Michelkevicius. *Mapping Artistic Research. Towards Diagrammatic Knowing*, Págs:9-149. Vilnius Academy of Arts Press, 2018.

***[11]**

Emily, Huuderman. *Essaying Art: An unmethodological method for Artistic Research*, *Research Catalogue*, Págs:1-19. 2018. <https://www.researchcatalogue.net/view/512748/512749>

***[14,74]**

Simon, O'Sullivan. *Deleuze Against Control: Fictioning to Myth-Science*, *Theory, Culture & Society* 33(7-8), Págs:205-220. 2016.

***[16]**

Ruth, Anderwald; Karoline, Feyertag; Leonhard, Grond. *Dizziness—A Resource: Dizziness and the compossible space in research creation*, *Emotion, Space and Society* 28, Págs:122-130. 2018. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2017.07.001>

***[17a,33]**

Michael, Schwab. *Experiment! Towards an artistic epistemology*. En: *Journal of Visual Art Practice*, 14(2), Págs:120,129-130. 2015. <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2015.1041719>

***[17b]**

Stephen, Goddard. *A Correspondence between Practices*. En: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, Editado por Estelle, Barret & Barbara, Bolt. Pág: 120., I.B. Tauris, 2010.

***[18,22,33a]**

Carole, Gray & Julian, Malins. *Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design*, Págs:1-128. Ashgate, 2004.

***[23,30]**

Cristina, Ribas. *'Cartography as Research Process: A Visual Essay.'* In response to Sohin Hwang and Pablo de Roulet, *'Bibliography(chorème)=' OAR: The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform* 1, SP, 2017. <http://www.oarplatform.com/cartography-research-process-visual-essay/>.

***[24,31]**

Félix, Guattari. *Líneas de fuga: por otro mundo de posibles*, Págs:7-32., Editorial Cactus, 2013.

***[25-29]**

Alexander, Gerner. *Diagrammatic Thinking*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/d/diagrammatic-thinking/diagrammatic-thinking-alexander-gerner.html>

***[30a,216-218,220,221,223-244,245,247-249,
250-254,255-261,262-265,266]**

Lambros, Malafouris. *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. Págs:74,89-149. MIT Press, 2013.

***[32]**

Phillip Andrew, Prager. Making an Art of Creativity: The Cognitive Science of Duchamp and Dada, *Creativity Research Journal*, 24 (4), Págs:266-277. 2012.
DOI: 10.1080/10400419.2012.726576

***[34,35,37-43,50,73]**

Isabel, Schulz. What would life be without Merz? On the evolution and meaning of Kurt Schwitters' concept of art, en: *In the Beggining was Merz: From Kurt Schwitters to the present day*, Editado por Susanne Meyer-Büser & Karin Orchard. Págs:244-251. Hatje Cantz, 2000.

***[36,44,45,49]**

Gwendolen, Webster. The Merzbau as Gesamtkunstwerk, en: *Merz World: Processing the Complicated Order*, Editado por Adrian, Notz & Hans Ulrich, Obrist, Págs:43-75. JRP Ringier, 2007.

***[46-48]**

Yona, Friedman. Merz World: Processing the Complicated Order, en: *Merz World: Processing the Complicated Order*, Editado por Adrian, Notz & Hans Ulrich, Obrist, Págs:100-115. JRP Ringier, (2007)

***[51,72]**

Max, Ernst. Beyond Painting, en: *The Ends of Collage*, Editado por Christopher, Griffin, Págs:119-136. Luxembourg & Dayan, 2017.

***[52-71]**

Donald, Kuspit. Collage: The Organizing Principle, en: *Cuadernos Grises*, (1), Departamento de Arte, Págs:72-92. Ediciones Uniandes, 2005.

***[77a,77b]**

Stanislas, Dehaene, & Laurent, Cohen. Cultural Recycling of Cortical Maps. En: *Neuron* 56. Págs: 384-398. 2007.
DOI 10.1016/j.neuron.2007.10.004

***[84]**

Laszlo K, Géfin. Collage Theory, Reception, and the Cutups of William Burroughs, en: *Perspectives on Contemporary Literature: Literature and the Other Arts*, Págs:91-100. Editado por David, Hershberg, University Press of Kentucky, 1987.

***[159-161,165-171,172a-176,205,206]**

Elke, Bippus. Artistic Experiments as Research, en: *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research.*, Págs:121-134. Editado por Michael, Schwab, Leuven University Press. 2013.

***[162,182,268-284,285-287,288-300]**

March, Paul Louis. Playing with clay and the uncertainty of agency. A Material Engagement Theory perspective en: *Phenom Cogn Sci* 18, Págs:133-151. 2019. <https://doi.org/10.1007/s11097-017-9552-9>

***[164]**

Michael, Anderson; Michael, Richardson; Anthony, Chemero. Eroding the Boundaries of Cognition: Implications of Embodiment, en: *Topics in Cognitive Science* 4, Págs:717-730. 2012. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01211.x>

***[172,177,207]**

Henk, Borgdorff. Artistic Practices and Epistemic Things, en: *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research.* Editado por Michael, Schwab, Págs:112-120. Leuven University Press, 2013.

***[178-181,183-186,187-196,200,201,202-204]**

Susanne, Witzgall. "Phenomeno-Technology" in the art of the New Materialists, en: *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*, Págs:41-54. Editado por Michael, Schwab, Leuven University Press, 2013.

***[186a]**

https://media.mutualart.com/Images/2015_12/04/08/080424281/13be387a-040f-4abe-b722-98393742d3f9.Jpeg
<http://www.captainpetzel.de/artists/black-karla/>

***[186b]**

https://www.nationalgalleries.org/sites/default/files/styles/feature-figure-large/public/features/2011_KB_Doesn_t_Care_In_Words_03.jpg?itok=swt__gMD
<http://www.captainpetzel.de/artists/black-karla/>

***[197]**

Martyn, Woodward. Metaplasticity rendered visible in paint: How matter 'matters' in the lifeworld of Human action, en: *Phenom Cogn Sci* 18, Págs: 113-132. 2019. <https://doi.org/10.1007/s11097-017-9553-8>

***[198,199,219,222]**

Jane, Bennett. "Encounters with an Art-Thing," en: *Evental Aesthetics* 3(3) Págs:91-110. 2015.

https://scholar.google.com/scholar?cluster=6535113677634215623&hl=es&as_sdt=0,5

***[198a]**

https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2010/09/canell-nina_perpetuum-mobile-40g_2009-10_1014x697.jpg

<http://www.barbarawien.de/artist.php?artist=1&b=2>

***[198b]**

https://www.kunstverein.de/images/uploads/_ansel/safe/_hdfs/kunstverein-in-hamburg-nina-canell-3-4000px-2660-1559914733.jpg

<http://www.barbarawien.de/artist.php?artist=1&b=2>

***[208-215]**

Lambros, Malafouris & Colin, Renfrew. The Cognitive Life of Things: Archaeology, Material Engagement and the Extended Mind, en: *The Cognitive Life of Things: Recasting the boundaries of the mind*. Editado por Lambros, Malafouris & Colin, Renfrew, Págs:1-12. McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge University, 2010.

***[215a]**

Lambros, Malafouris. "Between Brains, Bodies and Things: Tectonoetic Awareness and the Extended Self," *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences*, 363 (1499), Págs: 1993-2002. 2008.

DOI: 10.1098/rstb.2008.0014

***[244a,244b,245a,246,249a,254a,261a,265a,267]**

Lambros, Malafouris. At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency, en: *Material Agency: Towards a non-anthropocentric approach*. Editado por Carl, Knappett & Lambros, Malafouris, Págs:19-36. Springer, 2008.

http://cogprints.org/6402/1/agencybook-02_malafouris.pdf

[284a,287a]

Samuel, Beckett. *El Innombrable*, Págs:56-59. Ediciones Orbis, 1966.

***[301-360,362,363,365-369]**

Jane, Bennett. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Págs:vii-61. Duke University Press, 2010.

[364]

Mark, Miodownik. Cosas (Y) Materiales: La magia de los objetos que nos rodean, Págs:23-42. Turner Publicaciones, 2017.

***[370-375]**

Jane, Bennett. Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy, en: *The Nonhuman Turn*. Editado por Richard Grusin, Págs:223-239. Center for 21st Century Studies, University of Minnesota Press, 2015.

***[376-398]**

Lisa, Mazzei & Alecia, Jackson.

Voice in the agentic assemblage, en: *Educational Philosophy and Theory* 49(11), Págs:1090-1098. 2017

<https://doi.org/10.1080/00131857.2016.1159176>

(*) TdA.

Listado De Ilustraciones

Figura 1. <i>Denkraum</i>	80
Figura 2. <i>Merzbau</i>	81
Figura 3. Tumba Kurt Schwitters (Hanover)	84
Diagrama Rizoma 01	102
Diagrama Rizoma 02	103
Diagrama Rizoma 03	104
Diagrama Rizoma 04	106
Diagrama Rizoma 05	107
Diagrama Rizoma 06	112
Diagrama Rizoma 07	116
Diagrama Rizoma 08	117
Diagrama Rizoma 09	119
Diagrama Rizoma 10	122
Diagrama Rizoma 11	125
Diagrama Rizoma 12	127
Diagrama Rizoma 13	130
Diagrama Rizoma 14	133
Diagrama Sistemas Experimentales 01	142
Obras Karla Black	145
Diagrama Sistemas Experimentales 02	147
Obras Nina Canell	150
Diagrama Sistemas Experimentales 03	152
Diagrama Sistemas Experimentales 04	155
Diagrama Sistemas Experimentales 05	156
Diagrama Sistemas Experimentales 06	157
Diagrama Sistemas Experimentales 07	158
Diagrama Sistemas Experimentales 08	159
Figuras 4 y 5. Combinación Conceptual	173
Figura 6. <i>Sustantia Inomminata IV</i>	191
Figura 7. <i>Matrix 1</i>	191
Figura 8. <i>In Pulverum Speramus</i>	192
Diagrama [...] incertidumbre de la agencia 01	201
Diagrama [...] incertidumbre de la agencia 02	202
Diagrama Voz-Cosa	239

Bibliografía

Baggs, Edward & Chemero, Anthony. (2018). Radical Embodiment in two Directions. En: *Synthese* (p.1-16)

<https://doi.org/10.1007/s11229-018-02020-9>

Ballard, J.G. (2015). Para una Autopsia de la Vida Cotidiana: Conversaciones. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Banash, David. (2011). Collage as Practice and Metaphor in Popular Culture. En: McLeod, Kembrew & Kuenzli, Rudolf (Eds.) *Cutting across media*. Durham; Londres, Inglaterra: Duke University Press. (p.264-275)

Barad, Karen. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. En: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28(3) (p.801-831)
DOI: 10.1086/345321

Barret, Estelle. (2007). Studio Enquiry and New Frontiers of Research. *Studies in Material Thinking*, 1(1). <http://www.materialthinking.org> ISSN: 1177-6234

Bateson, Gregory. (1977). Doble Vínculo y Esquizofrenia. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Carlos Lohlé.

Baxter, Kristin, Ortega-López, Hugo, Serig, Dan & Sullivan, Graham. (2008). The Necessity of Studio Art as a Site and Source for Dissertation Research. En: *International Journal of Art and Design* 27(1) DOI: 10.1111/j.1476-8070.2008.00553.x

Benjamin, Walter. (2005). Libro de los Pasajes. Madrid, España: Ediciones Akal.

- Biglia, Barbara & Bonet-Martí, Jordi. (2009). La construcción de narrativas como método de investigación psico-social. Prácticas de escritura compartida. En: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10(1) <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs090183>.
- Bolt, Barbara. (2007). Material Thinking and Agency of Matter. En: *Studies in Material Thinking*, 1(1). <http://www.materialthinking.org> ISSN: 1177-6234
- Borg, Erik. (2007), Writing in fine arts and design education in context. En: *Journal of Writing in Creative Practice* 1(1). DOI 10.1386/jwcp.1.1.85/1
- Borgdorff, Henk. (2009). Artistic Research as Boundary Work. <http://www.koncon.nl/en/research/research-group-research-in-the-arts/chair-henk-borgdorff/publications/>
- Borges, Jorge Luis. (1996). Pierre Menard Autor del Quijote. En: *Ficciones*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Buser, Michael (2014). Thinking through nonrepresentational and affective atmospheres in planning theory and practice. En: *Planning Theory* 13(3) (p.227-243) DOI: 10.1177/1473095213491744
- Candy, Linda & Edmons, Ernest. (2010). The role of the artefact and Frameworks for Practice-based Research. En Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (Eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres, Inglaterra & Nueva York, EEUU: Routledge. (p.120-137)
- Cerulo, Karen. (2009). Nonhumans in Social Interaction. En: *Annual Review of Sociology* 35 (p.531-552) <http://www.jstor.org/stable/27800090>

Chemero, Anthony. (2016). Sensorimotor Empathy. En: *Journal of Consciousness Studies* 23(5-6). (p.138-152)

Clark, Andy & Chalmers, David. (1998). The Extended Mind. En: *Analysis* 58(1). (p.7-19)

Costamagna, Alejandra. (2018). El Sistema del Tacto. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

De Landa, Manuel. (1992). Nonorganic Life:
<https://morphogenesisofsurface.files.wordpress.com/2013/02/delanda-nonorganiclife.pdf>

De Landa, Manuel. (2006). A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity. Londres, Inglaterra: Continuum

Deleuze, Gilles. (2016). Francis Bacon: Lógica de la sensación. Madrid, España: Arena Libros.

Deleuze, Gilles. (2012). Nietzsche. Madrid, España: Arena Libros.

Deleuze, Gilles. (2009). Spinoza: Filosofía Práctica. Barcelona, España: Tusquets Editores.

Derrida, Jacques. (Texto original publicado en Francés. 1997). La lengua del Otro. En: *Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano*. (19) http://www.cuadernoscepla.cl/web/wp-content/uploads/Edi_19_Texto-10_Gustavo-Celedon.pdf

Díaz, Lily (2011). By chance, randomness and indeterminacy methods in art and design. En: *Journal of Visual Art Practice*, 10(1). Intellect Ltd Article. DOI: 10.1386/jvap.10.1.21_1

Dietrich, Dorothea. (1991). Refashioned Traditions: Kurt Schwitters' Collages of Women. *Yale University Art Gallery Bulletin*. (p.68-85)
<http://www.jstor.org/pucdechile.idm.oclc.org/stable/40514339>

Dietrich, Dorothea & Schwitters, Kurt. (1991). The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column". En: *Assemblage*, (14). (p.83-92) doi:10.2307/3171101

Djikic, Maja, Oatley, Keith, Zoeterman, Sara & Peterson, Jordan B. (2009). On Being Moved by Art: How Reading Fiction Transforms the Self. En: *Creativity Research Journal* 21(1). doi: 10.1080/10400410802633392

Eisner, Elliot. (1981). *On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research*. <http://www.jstor.org/stable/1175121>

Eisner, Elliot (2008). Art & Knowledge. En: Knowles, Gary & Cole, Ardra (Eds.) *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues*. Los Angeles, EEUU: SAGE. (p.3-12)

Ermacora, Beate, Hirsch, Helen & Holzhey, Magdalena (Eds). (2016). *The Forces behind the Forms*. Colonia, Alemania: Snoeck Verlagsgesellschaft mBH.

Feyerabend, Paul. (1985). ¿Por qué no Platon? Madrid, España: Editorial Tecnos.

Feyerabend, Paul. (1986). *Tratado contra el Método*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

Feyerabend, Paul. (1996). Theoreticians, Artists and Artisans. En: *Leonardo* 29(1). (p.23-28). MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/1576272>

Figner, Susanne (Ed.) (2014). Karla Black. Colonia, Alemania: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Gray, Carole. (1996). Inquiry through practice: developing appropriate research strategies. Helsinki, Finlandia: University of Art & Design. <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>

Griffiths, Morwenna. (2010). Research and the Self. En: Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (Eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres, Inglaterra & Nueva York, EEUU: Routledge. (p.167-185)

Hamilton, Jillian & Jaaniste, Luke. (2010). A connective model for the practice-led research exegesis: An analysis of content and structure. En: *Journal of Writing in Creative Practice* 3(1). doi: 10.1386/jwcp.3.1.31_1

Hannula, Mika. (2004). River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research. En: Balkema, Annette & Slager, Henk (Eds.) *Artistic Research*. Amsterdam, Holanda: Ediciones Rodopi B.V. (p.70-79)

Haseman, Brad & Mafe, Daniel. (2009). Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers. En Dean, Roger & Smith, Hazel (Eds.) *Practice-Led Research / Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgo, Escocia: Edinburg University Press. (p.211-228)

Hutchins, Edwin. (2010). Imagining the Cognitive Life of Things. En: Malafouris, Lambros & Renfrew, Colin (Eds.) *The Cognitive Life of Things: Recasting the boundaries of the mind*. Cambridge, Inglaterra: McDonald Institute for Archaeological Research. (p:91-101)

Iliopoulos, Antonis & Garofoli, Duilio. (2016). The material dimensions of cognition: Reexamining the nature and emergence of the human mind. En: *Quaternary International* 405. (p.1-7) <http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2016.04.031>

Joris, Pierre. (2011). On the Seamlessly Nomadic Future of Collage. En: McLeod, Kembrew & Kuenzli, Rudolf (Eds.) *Cutting across media*. Durham; Londres, Inglaterra: Duke University Press. (p.187-198)

Kakfa, Franz. (2015). La Metamorfosis y otros relatos de animales. Barcelona, España: Espasa Libros.

Latour, Bruno. (2008). Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Lewis, Carine & Lovatt, Peter J. (2013). Breaking away from set patterns of thinking: Improvisation and divergent thinking. *Thinking Skills and Creativity* 9. (p.46-58) <http://dx.doi.org/10.101016/j.tsc.2013.03.2011>

Lockford, Lesa & Pelias, Ronald. (2004). Bodily Poeticizing in Theatrical Improvisation: A Typology of Performative Knowledge. En: *Theatre Topics* 14(2). (p.431-443) DOI: 10.1353/tt.2004.0020

MacDonald, Claire. (2009). How to do things with words: textual typologies and doctoral writing. En: *Journal of Writing in Creative Practice* 2(1). doi: 10.1386/jwcp.2.1.91/1

Malafouris, Lambros. (2013). Mind into matter. En: *New Scientist* 219(2933). (p.28-29) ISSN: 0262-4079

Malafouris, Lambros. (2015). Metaplasticity and the Primacy of Material Engagement. En: *Time and Mind*, 8(4). (p.351-371)
<https://doi.org/10.1080/1751696X.2015.1111564>

Malafouris, Lambros. (2012). Prosthetic gestures: How the tool shapes the mind. En: *Behavioral and Brain Sciences* 35.
(p.230-231) doi:10.1017/S0140525X11001919

Malafouris, Lambros, Gosden, Chris, & Overmann, Karenleigh. (2014). Creativity, cognition and material culture: An introduction. En: *Pragmatics & Cognition* 22(1). (p.1-4)

McCarthy, Cormac. (2014). *La Carretera*. Buenos Aires, Argentina: Random House Mondadori S.A.

McDonald, Kyla & Sekkingstad, Steinar (Eds). (2013). *Haegue Yang: dare to count phonemes and graphemes*. Berlin, Alemania: Sternberg Press.

Mafé, Daniel. (2009). *Rephrasing Voice: Art, Practice-led Research and the Limits and Sites of Articulacy*. (Tesis doctoral, Queensland University of Technology, Brisbane, Australia). Recuperada de: <http://eprints.qut.edu.au/32131/>

Macleod, Katy & Holdridge, Lin. (2010). Writing and The PhD in Fine Art. En: Biggs, Michael & Karlsson, Henrik. (Eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres, Inglaterra & Nueva York, EEUU: Routledge. (p.354-367)

Mäkelä, Maarit. (2007). Knowing Through Making: The Role of the Artefact in Practice-led Research. En: *Knowledge, Technology & Policy* 20(3). (p.157-163) DOI: 10.1007/s12130-007-9028-2

- Martínez-Freire, Pascual. (2006). El enfoque enactivo en las ciencias cognitivas. En: *Ludus Vitalis XIV*(26). (p.129-140)
https://scholar.google.com/scholar?cluster=10198386422143645976&hl=es&as_sdt=0,5
- Menary, Richard. (2014). Neural Plasticity, Neuronal Recycling and Niche Construction En: *Mind & Language* 29(3). (p.286-303)
- Murphy, Siobhan. (2014). Writing Performance Practice. En: Borgdorff, Henk & Schwab, Michael (Eds.) *The exposition of artistic research: publishing art in academia*. Leiden, Bélgica: Leiden University Press. (p.177-190)
- Nelson, Robin. (2013). Practice As Research in The Arts : principles, protocols, pedagogies, resistances. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Inglaterra: Palgrave Macmillan
- Nietzsche, Friederich. (2018). Sobre arte y artistas. Santiago, Chile: Ediciones Tácitas.
- Nietzsche, Friederich. (1990). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Madrid, España: Editorial Tecnos.
- Nowotny, Helga. (2010). Forword. En: Biggs, Michael & Karlsson, Henrik (Eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres & Nueva York: Routledge.(xvii-xxvi)
- O'Riley, Tim. (2011). A Discrete Continuity: On the Relation Between Research and Art Practice. En: *Journal of Research Practice*, 7(1). SP. <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/257/238>
- Parr, Adrian (Ed.) (2010). The Deleuze Dictionary: Revised Edition. Edinburgo, Escocia: Edinburgh University Press.
https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf

Perec, Georges. (2010). *La Cámara Oscura*. Madrid, España: Editorial Impedimenta.

Pinnegar, Stefinee & Hamilton, Mary Linn. (2009). *Self-Study of Practice as a Genre of Qualitative Research, Theory, Methodology, and Practice*. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer

Refsum, Grete. (2002). Contribution to an understanding of the knowledge base in the field of visual arts, En: *Working Papers in Art and Design 2*. http://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0014/12308/WPIAAD_vol2_refsum.pdf ISSN 1466-4917

Refsum, Grete. (2007). Personal Theory; Towards a Model of Knowledge Development for Design. Paper leído en NORDES, 27-30 Mayo, Estocolmo, Suecia.

Sajnani, Nisha. (2012). Improvisation and art-based research. En: *Journal of Applied Arts & Health*, 3(1). (p.79-86)
DOI: 10.1386/jaah.3.1.79_1

Sawyer, Keith. (2000), Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2). <http://www.jstor.org/stable/432094>

Sheldon, Rebekah. (2015). Form/Matter/Chora: Object-Oriented Ontology and Feminist New Materialism. En: Grusin, Richard (Ed.) *The Nonhuman Turn*. Center for 21st Century Studies, Minneapolis, EEUU: University of Minnesota Press, (p.193-222)

Shottenkirk, Dena. (2007). Research, Relativism, and Truth in Art. En: *ART&RESEARCH: A journal of ideas, contexts and methods*. 1(1) <http://www.artandresearch.org.uk>

Sullivan, Graeme. (2010). *Artistic Cognition and Creativity*. En: Biggs, Michael & Karlsson, Henrik. (Eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres, Inglaterra & Nueva York, EEUU: Routledge. (p.100-119)

Tin, Mikkel B. (2013). Making and the sense it makes. Manifiesto Conceptual. Publicado simultáneamente en: *FORMakademisk*, 6(2). *Studies in Material Thinking*, 9 y *Techne: A Series*, 20(2). www.FORMakademisk.org

Van Eck, Caroline, Versluys, Miguel John & ter Keurs, Pieter. (2015). The biography of cultures: style, objects and agency. En: *Les Cahiers de l'École du Louvre* (7). DOI: 10.4000/cel.275

Waldman, Diane. (1992). *Collage, Assemblage, and the Found Object*. Nueva York: H.N. Abrams.

White, Michael. (2010). Merzzeichnung: Typology and Typography. En: *Tate Papers* (14) Autumn 2010. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/merzzeichnung-typology-and-typography>

Wheeler, Michael. (2010). Minds, Things and Materiality. En: Malafouris, Lambros & Renfrew, Colin (Eds.) *The Cognitive Life of Things: Recasting the boundaries of the mind*. Cambridge, Inglaterra: McDonald Institute for Archaeological Research. (p:29-37)

Willard, Christopher. (2015). *Artistic Creation is Artistic Research: Substantiation through a Bimodal Framework*. Proquest Dissertations Publishing. <https://search-proquest-com.pucdechile.idm.oclc.org/docview/1850203095/?pq-origsite=primo>

Yang, Haegue. (2013). *Abraham Cruzvillegas by Haegue Yang*. Nueva York, EEUU: BOMB Magazine.

Zambra, Alejandro. (2006). Bonsái. Barcelona, España:
Editorial Anagrama.

Zambra, Alejandro. (2011). Formas de volver a casa. Barcelona,
España: Editorial Anagrama.

Zdenek Felix & Waschke Cora. (2015). Collagierte Skulpturen /
Collage Sculptures. Bielefeld, Alemania: Kerber Verlag