

Una naturaleza (in)diferente: la vida común en la práctica artística de Sebastián Wiedemann¹

An (in)different Nature: Common life in Sebastián Wiedemann's artistic practice

PEDRO E. MOSCOSO-FLORES^a
ANTONIA VIU^b

^a Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Artes Liberales,
Departamento de Filosofía. Santiago de Chile.
pedro.moscoso@uai.cl

^b Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Artes Liberales,
Departamento de Literatura. Santiago de Chile.
antonia.viu@uai.cl

Este escrito propone un análisis respecto de la noción de “vida común”, a partir de los aportes de algunos autores continentales y latinoamericanos que han problematizado la idea de naturaleza desde abordajes que tensionan los límites impuestos por el pensamiento científico. Así, por ejemplo, la noción de “cuestiones de preocupación” propuesta por Latour, o la ontología relacional de la naturaleza desarrollada por Whitehead nos permiten cuestionar críticamente nuestras formas tradiciones de concebir y vincularnos con la naturaleza desde mecánicas de producción y extractivismo desmedido asociadas a la lógica del capitalismo global que han establecido una disyunción entre el pensamiento y la percepción de la realidad respecto de la tierra, lo político, la objetividad, el arte, los medios, la imaginación o las imágenes. En este contexto, el escrito aborda las maneras en que prácticas artísticas contemporáneas permiten desandar formas de percepción que ya no sirven para habitar nuestro presente, a partir de una inmersión en el ‘azul profundo’ presente en dos trabajos del cineasta experimental colombiano Sebastián Wiedemann: el cortometraje *Deep blue [Springs and Apneas Between Worlds]* (2020), y el libro-objeto *Azul profundo. Memorias de futuro de un entre-vivir cinematográfico* (2019).

¹ El presente trabajo se ha desarrollado dentro del marco de los proyectos de investigación ANID Fondecyt Regular, N° 1210004, *Derivas para una práctica filosófica en clave metodológica semiótico-material: intervenciones del presente en torno a encuentros afectivos*, investigador responsable Pedro E. Moscoso-Flores, y el proyecto ANID Fondecyt Regular N° 1230002, *Materialidades expandidas. Secciones literarias ilustradas en revistas magazine y suplementos de prensa latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX*, investigadora responsable Antonia Viu. Ambos investigadores están afiliados al Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez, dentro de la línea “Prácticas materiales, sensibles y ecológicas. Episte(método)logías situadas para la (re)construcción del Sur Global”.

Palabras clave: naturaleza, vida común, materialidades expandidas, cine experimental, prácticas de investigación-creación, Sebastián Wiedemann.

This essay enquires on the notion of “common life”, based on the contributions of some continental and Latin American authors who have problematized the idea of nature from approaches that stress the limits imposed by scientific thought. Thus, for example, the notion of “matters of concern” proposed by Latour, or the relational ontology of nature developed by Whitehead allow us to critically question our traditions of conceiving ways of relating to nature from mechanics of excessive production and extractivism linked to the logics of global capitalism, which have established a disjunction between thought and the perception regarding earth, politics, objectivity, art, media, imagination, or images. In this context, this writing addresses the ways in which contemporary artistic practices allow us to retrace forms of perception that no longer serve to inhabit our present, starting from an immersion into the ‘deep blue’, present in two works by the Colombian experimental filmmaker Sebastián Wiedemann: the short film *Deep blue [Springs and freediving between worlds]* (2020), and the book *Deep blue object. Memories of the future of a cinematographic in between living* (2019).

Key words: nature, common life, expanded materialities, experimental cinema, research-creation practices, Sebastián Wiedemann.

1. UNA ‘VIDA COMÚN’

“Pues polvo eres, y en polvo te convertirás...” (*Génesis* 3:19). Con esta conocida sentencia bíblica, la tradición judeocristiana advierte que, más allá de su anhelo de trascendencia, el ser humano es una creación divina que proviene, al menos en parte, de una materia que ya estaba presente en el mundo: el polvo². Este gesto fundacional de la fe cristiana introduce una noción de vida que se encuentra escindida en sus condiciones de gestación: por una parte, una vida común a todos los seres que se desenvuelven en condiciones terrenas, expuesta a los embates del nacimiento, crecimiento y el decrecimiento producto del desgaste de los cuerpos al interior de ecosistemas complejos y múltiples; por otra parte, la vida entendida en su condición de eternidad, es decir, aquella a la que solamente los seres humanos podríamos acceder al morir, desde el momento en que abandonamos las cadenas materiales de nuestro cuerpo.

Más allá del dilema respecto del estatuto ontológico de la noción de vida a partir de la fe, o desde el debate entre ciencia y religión, en este escrito nos interesa volver a considerar esa materia identificada como “polvo” en el pasaje bíblico para analizar algunas de las implicancias que tiene aquella cualidad común que compartimos los seres humanos con otras especies y seres inorgánicos que componen la tierra que habitamos y conocemos.

² Tal y como señala Kardec (1998), solo en el siglo XIX este hecho adquirirá notoriedad nuevamente, desde una perspectiva radicalmente diferente, cuando la ciencia demuestre que los cuerpos humanos se encuentran compuestos por elementos propios de la materia inorgánica.

Detenerse en las especificidades de una vida común parece especialmente urgente en la época del Antropoceno (Steffen et al. 2011) o del Capitaloceno (Moore 2016), que se caracteriza por una alteración sin precedentes en las condiciones geológicas producto de la intervención humana, provocadas fundamentalmente por las mecánicas de producción y extractivismo desmedido vinculables a la lógica del capitalismo global (Danowsky y Viveiros de Castro 2019). Si bien existirían una multiplicidad de factores a la base de las condiciones que han decantado en lo que podríamos llamar un escenario planetario catastrófico, parece posible afirmar tentativamente que el conjunto de acciones humanas que han provocado consecuencias negativas para el planeta se encuentran sustentadas en una cosmovisión que ha dispuesto, en distintos grados y medidas, a la naturaleza como una entidad al servicio de las necesidades humanas, instalando un modo hegemónico de relación entre lo humano y lo no humano.

De modo que hablar de una ‘vida común’, más allá de parámetros estrictamente humanos, parece requerir de un gesto impertinente, a saber, uno tendiente a poner en tensión los modos en que concebimos habitualmente asuntos que, por efecto de nuestros hábitos del pensamiento, se han transformado en fuentes de seguridad y certeza, puntos de partida para reflexionar sobre ‘cosas importantes’, perpetuando una actitud que, en apariencia, presupone una cierta inseparabilidad ontológica entre las palabras que significan el mundo y las cosas que conocemos en él: asuntos como la naturaleza y lo natural, la tierra, lo político, la objetividad, el arte, los medios, la imaginación o las imágenes. Esto es lo que procuraremos realizar en las siguientes páginas de la mano de pensadores continentales preocupados de estos asuntos, tales como A. N. Whitehead, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Donna Haraway y Jane Bennett, en diálogo con ejercicios críticos de pensadoras latinoamericanas como Guadalupe Lucero, Andrea Soto Calderón o Suely Rolnik, cuyos trabajos constituyen importantes contribuciones para repensar cuestiones como una política de la naturaleza, una imaginación material, nuevas pedagogías de la percepción, o lo micropolítico en relación con prácticas de insurrección y descolonización desde el sur. Estos trabajos contemporáneos nos parecen centrales dentro del marco de diálogos inter/transdisciplinarios entre las artes, las filosofías y las ciencias que emprenden distintos observatorios y colectivxs orientados a crear prácticas desde las cuales desandar formas de percepción que ya no sirven para habitar nuestro presente, buscando promover activamente otros modos de habitar desde los que sea posible imaginar esa vida común que hemos escindido, paradójicamente, al privilegiar lo global como una forma de relación hegemónica.

Proponemos que los trabajos *Azul profundo. Memorias de futuro de un entre-vivir cinematográfico* (2019) y *Deep blue [Springs and Apneas Between Worlds]* (2020), del artista, practicante y filósofo colombiano Sebastián Wiedemann, que exploraremos en la tercera parte de este escrito, nos permiten captar algunas de las formas en que el arte actual logra suspender hábitos de percepción, conectar mundos y ayudarnos a imaginar la vida común a la que nos referimos desde el movimiento de influjo y eflujo (Bennett 2020: x) que la caracteriza. Si el polvo que respiramos y que cubre el contorno de cada superficie de nuestro

mundo nos puede ayudar a entrelazar historias (Haraway 2019: 10) que transitan entre la emergencia de la vida y la toxicidad de las industrias tecnológicas de hoy (Parikka 2021), el azul puede ser una tonalidad desde la cual conectar medios artísticos, toxicidades y dimensiones de la “naturaleza” que hoy solemos pensar de manera disociada.

2. ACONTECIMIENTOS DE LA NATURALEZA: POR UN MUNDO (IN)DIFERENTE A LA HUMANIDAD DE LO HUMANO

A diferencia de los planteamientos que fundamentan la crisis de nuestro presente histórico en el conjunto de acciones humanas (extractivismo, expoliación, un sistema de hiperproducción desenfrenado vinculado al consumo, etc.), a la base de lo que hoy día significamos como un proceso de devastación planetaria, en este escrito proponemos, sin desconocer lo anterior, que existe un problema fundamental previo, esto es, el de una visión ‘demasiado humana’ del mundo que, además, se ha introducido mediante una visión hegemónica configurada alrededor del etnocentrismo europeo y sus ansiedades colonizadoras. En otras palabras, una cosmovisión que ha depositado -y, de algún modo, aún lo hace- todas sus esperanzas y expectativas en lo que la humanidad pueda llegar a hacer, para bien o para mal, del mundo, restándole posibilidad de participación en estos procesos de transformación al conjunto de otros agentes no humanos. Dentro de este esquema, el conjunto de explicaciones, conceptos, ideas y taxonomías científicas vinculadas a una ‘naturaleza’ relativamente pasiva, muchas veces dispuesta como doble opuesto a la de cultura, han legitimado un determinado modo de intervención al alero de esta división insalvable e irreparable entre lo humano y lo no humano. Tal vez a esto se refiere Bruno Latour (2004a), al cuestionar críticamente los modos en que la ‘Ciencia’ -con mayúscula- fue posicionándose progresivamente como centro neurálgico del iluminismo, es decir, como un discurso con la hegemonía para definir los métodos adecuados según los cuales enunciar la verdad de las cosas, estableciendo en simultáneo una fundamentación epistémica mediada por la división entre los ‘saberes objetivos’ y el ‘sentido común’, y promoviendo algo así como una ‘política de la verdad’ que termina por anular cualquier intento por cuestionar los vínculos complejos existentes entre las diversas ciencias y las sociedades en que ellas se desenvuelven.

Uno de los elementos que ha mostrado lo problemático del esquema anterior se encuentra en la distinción que propone Latour (2004b) entre ‘asuntos de hecho’ -*matters of fact*- y ‘cuestiones de preocupación’ -*matters of concern*-. Los primeros refieren al modo en que el pensamiento de la naturaleza y las ciencias modernas se fueron hilvanando a través de un modelo según el cual los objetos constituyen fenómenos posibles de ser abordados a partir de sus características claras, definidas, obedientes a las leyes universales de causalidad, y cuyo impacto siempre se asocia a cuestiones exteriores a ellos. Estos asuntos reforzaban el dualismo a la base de los principios epistémicos, buscando distinguir los fenómenos naturales de los fenómenos socio-políticos, subjetivos o, lisa y llanamente, “irracionales”.

Las cuestiones de preocupación, en cambio, presuponen una visión de mundo mucho más compleja en la que los objetos parecen recuperar su estatuto de cosas, en la medida en que no se definen solo por su funcionalidad. En otras palabras, estos objetos:

[p]oseen numerosas conexiones, tentáculos y pseudópodos que los vinculan de muy diversas formas a seres tan inseguros como ellos mismos y que, en consecuencia, ya no constituyen otro universo independiente del primero. Para hacerles frente, no tenemos el mundo social o político de un lado y el mundo de la objetividad y la rentabilidad del otro. Finalmente, y esto puede ser lo más extraño de todo, ya no pueden desligarse de las consecuencias imprevistas que pueden desencadenar a la larga, muy lejos, en un mundo inconmensurable (Latour 2004a: 24).

La escisión visibilizada por Latour, patente en el estado actual de cosas, nos conmina a revisar críticamente los presupuestos que tradicionalmente nos habían permitido distinguir con claridad entre los asuntos que competen a la vida humana y aquellos que refieren a la naturaleza no humana. De modo que, contra la impresión de que nuestra actualidad se encuentra signada por una ‘naturaleza en crisis’, representada como una entidad exterior y -en cierto modo- ajena a nosotros de la que habría que preocuparse, lo que parece estar descomponiéndose en el escenario global contemporáneo es el principio de objetividad bajo el que se había construido esta visión del mundo como calculable, predecible y a libre disposición de las necesidades humanas. Ello se refleja en una suerte de interrupción marcada por un cortocircuito comunicativo entre la naturaleza, lo que se piensa y dice sobre ella, cuestión que resuena con el planteamiento de Stengers (2017) respecto de la irrupción de Gaia: “*no nos pide nada*, ni siquiera una respuesta a la pregunta que impone. Ofendida, Gaia es indiferente a la pregunta «¿quién es responsable?» y no actúa como justiciera... que Gaia no nos pregunte nada traduce la especificidad de lo que está ocurriendo, de lo que se trata de poder pensar, el acontecimiento de una intromisión unilateral, que impone una pregunta sin estar interesada en la respuesta” (55-56).

Si bien es cierto que la situación crítica planetaria ha provocado la emergencia de una ecología política abocada a visibilizar problemáticas que otrora concernían exclusivamente al ámbito de lo humano, lo cierto es que estas iniciativas teórico-prácticas parecen seguir insistiendo en una concepción de la naturaleza vaciada de su dimensión política, asunto que provoca una invisibilización de los lazos, de las conexiones y de las posibles relaciones emergentes e inesperadas que acontecen permanentemente entre cuestiones humanas y no humanas. Esta elucidación propone un desafío importante, puesto que requiere, en último término, cuestionar el concepto de ‘Naturaleza’ y su correlato como gran categoría portadora de una precomprensión respecto de las posibles interacciones que componen el mundo, llegando incluso a requerir interrogar aquella noción de ‘relación’ que refiere habitualmente a la serie de parámetros de interacción posibles entre una serie de entidades y sus respectivos atributos, desde la perspectiva de sus respectivas condiciones sustanciales, formales y/o estructurales.

Para arrojar claridad sobre esta cuestión nos servimos del pensamiento de Whitehead (2019), quien a comienzos del siglo XX introdujo una problematización a todas luces relevante para nosotros respecto de la concepción de naturaleza: “La naturaleza es aquello que observamos en la percepción a través de los sentidos. En esta percepción sensorial estamos advertidos de algo que no es pensamiento y que se autocontiene para el pensamiento... Significa que la naturaleza puede ser pensada como un sistema cerrado cuyas relaciones mutuas no requieren la expresión del hecho de que son pensadas” (13). Con ello el filósofo lanza una fuerte crítica a la filosofía natural de su época, al haber instalado una bifurcación artificial en la naturaleza mediante la inserción de una serie de objetos científicos -materiales y discursivos- presuntamente independientes de la percepción que, no obstante, permitían explicar los acontecimientos perceptivos. Es en esta línea que el matemático y filósofo afirma lo siguiente: “Terminen con esta maquinaria complicada de una naturaleza conceptual que consiste en aseveraciones acerca de cosas que no existen con el fin de transmitir verdades acerca de cosas que sí existen” (57). En otras palabras, esta división considera que las relaciones naturales corresponden al ámbito de lo que resulta de la distinción entre lo que está en la mente y lo que está en la naturaleza, excluyendo, de este modo, la multiplicidad de interacciones y relaciones internas que se producen entre los distintos factores que componen la realidad.

Whitehead argumenta que la naturaleza es una sola, asunto que requiere desanclar la concepción científica de la mente como centro neurálgico del acceso al mundo natural. Esto requiere una reconducción desde la vocación metafísica de la filosofía natural, encargada de producir abstracciones tendientes a ‘limpiar’ la experiencia, distinguiendo entre lo relevante y lo insignificante, hacia una en que los modos de abstracción conducentes estén activamente implicados con el acontecimiento perceptual: “Esto no significa «defender lo concreto», es más bien *hacer sentir*, vale decir, avivar o intensificar esas dimensiones de las experiencias que insisten, sordamente, y que son omitidas por un modo de abstracción” (Stengers 2022: 32). Lo anterior en el entendido de que, para el filósofo, la experiencia “se exhibe como si ‘brindara un agarre’ al conocimiento, es decir, declara una conexión de la naturaleza con la realidad metafísica última en que ‘mente’ y ‘naturaleza’ no pueden oponerse” (Stengers 2020: 201).

Más que reforzar el dualismo metafísico entre la objetividad de la naturaleza y el pensamiento subjetivo acerca de ella, Whitehead nos muestra que la naturaleza se hilvana mediante puntos de contacto -advertencias sensoriales- no atribuibles al pensamiento que, si bien se encuentran implicados en la elaboración cognoscitiva, en ningún caso podrían explicarse mediante el esquematismo trascendental de la razón. En términos simples, el asunto consiste en comprender que la mente no le aporta nada a la naturaleza que no esté ya contenido en ella, siendo la ‘conciencia cognoscente’ solo un factor más dentro del conjunto de múltiples factores implicados en el juego de posibles relaciones entre hechos y factores naturales. Es por esto que sería necesario dejar de fundar el conocimiento en torno a una idea de experiencia agenciada por el ímpetu de responder a la pregunta por lo que es o no real, reenfocando el asunto hacia los modos de articulación o, en términos de Whitehead,

los modos de percepción o de unificación pensiva. Por presión en este caso se refiere a, “un ‘tomar en cuenta’... *hacer que coincidan operación y producción de realidad*. Lo que prende se realiza a sí mismo en el proceso de unificación pensiva” (Stengers 2020: 201-202. Énfasis nuestro).

Como hemos planteado hasta ahora, abrirse a las cuestiones de preocupación de la naturaleza que nos propone Latour implica estar atentos a lo imprevisible, a aquello que no puede ser calculado ni predicho de antemano y que responde, más que al ámbito de las diferencias entre entidades, al ámbito de las asociaciones. Resuena en este planteamiento la perspectiva de Whitehead, para quien la naturaleza ha de dejar de comprenderse a partir de elementos sustanciales para enfocarse en el ámbito de los acontecimientos, esto es, de los entrelazamientos y relaciones entre los factores que la van entretejiendo procesualmente.

Si la tradición de pensamiento occidental, desde la época clásica en adelante, se ha caracterizado por levantar la mirada hacia el firmamento en busca de una verdad cuya condición de posibilidad es la disociación de los entrelazamientos y relaciones que desde la perspectiva de este trabajo interesa recomponer, en lo que sigue queremos introducir un movimiento del cuerpo orientado a romper con el perspectivismo lineal a través de un gesto de inclinación de la mirada. Esto supone una disyunción doble: por un lado, epistémica, en el sentido de considerar los modos en que el propio cuerpo, como organismo abierto, se encuentra activamente inmerso en aquello que conoce; por otro lado, material, atendiendo a la necesidad de un pensamiento situado y conectado con y en el territorio³. Dicho movimiento supone un gesto de interrupción de la dinámica que podría llevar a posicionar la tierra como eje de un nuevo horizonte del saber en reemplazo de los cielos, repitiendo y reproduciendo inadvertidamente el giro antropológico de la modernidad, tal y como aconteció con la visión mecanicista del mundo que introdujo la cosmovisión de ‘lo Global’ a partir de los objetos galileanos que permitieron engendrar un régimen escópico (Crary 2008: 21-23) en torno a un ‘Gran Afuera’ (Latour 2019: 101). Frente a esta cosmovisión científica del universo, que concibe el conocimiento desde un *Big Picture*, es decir, de una posición distante, exterior, que permite supervigilar, visibilizar y, al mismo tiempo, invisibilizar una serie de fenómenos, aquí proponemos poner la mirada en la Tierra: hacia el interior y desde dentro. En suma, inclinar la mirada supone interrumpir el esquema perceptivo aéreo, científico, predominantemente visual, para introducirnos en una escala marcada por las conexiones entre multiplicidades distribuidas de maneras disímiles, desde superficies superpuestas que proyectan un conjunto potencial de trayectorias a partir de un tejido común.

³ Por ‘situado’, entendemos aquello que está en una relación de ‘situación’. En otras palabras, de una singularidad entendida como una aparición irreductible a su localización, y cuya presencia a su vez marca indefectiblemente una relación con otros factores de la naturaleza (Stengers 2020: 121-122).

3. DEL FIRMAMENTO AL *AZUL PROFUNDO*

Hacer frente a la crisis de la objetividad según la cual operamos como sujetos en el mundo, siguiendo a Latour, no supone cambiar una objetividad por otra sino un gesto más radical: advertir que ni sujeto ni objeto, pensados como entidades abstractas sujetas a una relación dicotómica, son categorías que nos sirvan para vivir hoy. El mismo Latour ha sugerido que abordar el problema de nuestro presente sin abandonar esas categorías solo es posible para grandes magnates, para quienes escapar a otros planetas resulta un paso natural en la historia de la supremacía humana (Latour & Weibel 2020). En efecto, y como ha visto Guadalupe Lucero (2022) al estudiar los imaginarios estéticos astronómicos, la conquista del cielo y la exploración de otros mundos que obsesionó al siglo XX forjó un imaginario del espacio exterior como heterotopía del afuera que sigue capturando la imaginación antropogénica ¿Cómo sería entonces, cabe preguntarse, abandonar nuestra objetividad moderna y la idea de un futuro postapocalíptico en el que nuestra especie sigue conquistando un afuera cada vez más remoto y pensar, en cambio, el cielo como una interioridad que hace estallar a su vez al sujeto moderno? En este contexto, y como señalábamos antes, inclinar la mirada en dirección a la tierra no significa inaugurar un nuevo antropocentrismo sino abrir una manera de habitar el mundo sin concebirse fuera de él. Inclinar la mirada nos llevaría además a advertir que la materia geológica que sostiene nuestros pasos hoy⁴ es irremediamente diferente a ese polvo del que fuimos creados según el mito del Génesis en el origen de los tiempos. A diferencia de aquel polvo del que surge la vida, la fina capa que envuelve el planeta hoy ha sido identificada por los científicos más recientes como “zona crítica”, evidenciando su composición cada vez más amenazante para la vida y erradicando así las certezas que por tanto tiempo nos han permitido sostenernos sobre nuestros pies.

Latour & Weibel también sacuden el imaginario del firmamento como un afuera, cuando titulan provocadoramente uno de sus libros *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth* (2020), como si fuese necesaria una navegación espacial para llegar al planeta que ya habitamos. Si aterrizar supone un gesto político opuesto al de la conquista interplanetaria, es porque hacerlo significa desbaratar el pacto tácito de dominación desde el cual las relaciones solo pueden concebirse entre sujetos y objetos escindidos entre sí. Aterrizar sobre la superficie terrestre, sin la caduca objetividad a la que la ciencia y el capital

⁴ El gran problema de la crisis de objetividad que vivimos es que los gráficos, esquemas y diagramas que tenemos para hacernos una idea del efecto de la especie humana sobre la tierra aparecen expresados en abstracciones que no hacen sino reproducir la idea de que la tierra es una esfera de la que hablamos cómodamente sentados en el espacio exterior. El geólogo y paleontólogo Jan Zalasiewicz (2020: 36-43), trabajando desde el concepto de ‘zona crítica’ y, alejándose de la imagen de la tierra como un globo, imagina y diseña lo que compondría hoy un ‘metro cuadrado’ promedio de la superficie terrestre, si pudiéramos hacer un corte en la capa más superficial del suelo que pisamos. Su proyecto lleva por nombre *The Anthropocene Square Meter*, y en él se ve gráficamente cuánto de esa capa está compuesta por el concreto y las ruinas de nuestras construcciones, ladrillo, plástico, fierro, gases de efecto invernadero, entre muchos otros compuestos amenazantes para la vida.

nos han acostumbrado, supone saberse parte de un conjunto de relaciones en las que no existen exterioridades. Si aún somos protagonistas, lo que protagonizamos es la extinción de una forma de estar en el mundo, de una mecánica de la percepción que ya no nos permite entrelazarnos sensiblemente con nuestro apremiante presente. Como resulta evidente para Latour, este no es un problema cuya resolución podamos dejar a los científicos o a los políticos. Muchos de ellos siguen creyendo, como los dueños del capital, que el momento actual solo representa un nuevo desafío para la supremacía humana que la especie está llamada a superar a través del progreso tecnológico, aunque sea a costa de una catástrofe global. Sencillamente no se puede confiar en que las soluciones salgan de donde no han salido hasta ahora porque, como señala Suely Rolnik en “El abuso de la vida”, al pensar las formas del régimen colonial-capitalístico actual:

Lo que caracteriza micropolíticamente al régimen colonial-capitalístico es el abuso de la vida como fuerza de creación, transmutación y variación —esta es su esencia y, además, la condición última para su persistencia, en la cual reside su principal finalidad, o sea, su destino ético—. Esta expoliación profanadora de la vida es la médula del régimen en la esfera micropolítica, al punto que podemos designarlo como “colonial-cafishéístico”. Es la propia fuerza vital de todos los elementos que componen la biósfera que por él es expropiada y corrompida: plantas, animales, humanos, etc.; asimismo son también expropiados los otros tres planos que forman el ecosistema planetario, de los cuales depende la composición y manutención de la vida: la corteza terrestre, el aire y las aguas (2019: 93).

Desplazarse desde una percepción, entendida como pura exterioridad, hacia una más inmersiva en la que las relaciones no sigan solo patrones de dominación, supone darle cabida a las hibridaciones que también son parte de nuestra *humusidad* (Haraway 2019: 32). Siguiendo con el imaginario astronómico, diríamos que este cambio de paradigma es capaz de llevarnos del firmamento hasta el azul profundo: un viaje que ya no podemos medir en términos de distancias siderales y eones de tiempo, so riesgo de operar una nueva escisión como las que están en la base de la percepción occidental. Si aterrizar en la tierra sugiere la necesidad de un movimiento que no atraviesa distancias, algo así como rasgar una membrana apenas visible para advertir que no existe una tierra que se explota y otra en la que se vive, ir del firmamento al azul profundo podría implicar también un movimiento que logra disipar tanto el imaginario astronómico de un cielo por conquistar, como el de un fondo marino tan lejano que puede convertirse en el oscuro depósito de nuestros deshechos como especie.

En ambos casos, no se trata de cómo se modifican los imaginarios antropológicos, sino de cómo salimos del atolladero perceptivo que nos ha orientado desde hace siglos, modulándose una y otra vez desde las incesantes intensificaciones y atenuaciones afectivas con las que el capitalismo construye y modula nuestra subjetividad (Moscoso-Flores y Azócar 2019). En este punto, y siguiendo a Andrea Soto Calderón (2022), podríamos

decir que este cambio requiere de una imaginación material: una imaginación que entiende los procesos generativos de las imágenes y su agencialidad, desatendiendo la idea de un sujeto como algo dado *a priori*, independiente de los marcos conceptuales y perceptivos que intervienen en su formación. Esto, por cuanto -como señala la autora- “sería como mínimo ingenuo soñar con cambios sin pensar en los procesos de transformación. Esos procesos vendrán no de una espera por el venir del porvenir, sino de estar en cada situación y estar cómo no se nos espera” (2022: 58-59).

Sin duda, la escala de los cambios requeridos implica que esta imaginación material esté presente en cada una de nuestras prácticas, pero la libertad asignada a las prácticas artísticas hace de ellas un territorio particularmente fértil para la creación de formas de intervención del presente más radicales. En ellas existen espacios para la suspensión de ciertos gestos y la exploración de otros que permitan aperturas y transformaciones de la percepción. Como en muchos momentos de la historia, las prácticas artísticas han constituido un espacio de experimentación y resistencia en el que la imaginación deja de ser sinónimo de utopía, transformándose en un catalizador de intervenciones. Es importante señalar que, desde la perspectiva de este escrito, una práctica artística toma distancia de la tradición, de muy larga data, que ve el arte como una creación humana. Concebimos las prácticas artísticas sin disociarlas de la naturaleza y, por lo tanto, íntimamente imbricadas con procesos de composición, descomposición y recomposición –individuación–. Más que el resultado de un proceso creativo individual -una obra determinada-, la práctica artística resulta de la interacción *de* y *con* los distintos elementos que componen el mundo, haciéndose de este modo extensiva a formas de experimentación que pueden no ser consideradas artísticas en un sentido convencional. Este planteamiento es afín a la propuesta de Elizabeth Grosz (2008), para quien el arte es el resultado de la producción de intensidades, sensaciones y afectos por medio de la imbricación entre fuerzas cosmológicas y fuerzas corporales:

[a]bordar cómo estas fuerzas se cohesionan para posibilitar la explosión productiva de las artes a partir de las provocaciones que plantean las fuerzas de la tierra (fuerzas cosmológicas que podemos entender como caos, material e indeterminación orgánica) con las fuerzas de los cuerpos vivos, en modo alguno exclusivamente humanos, que ejercen su energía o fuerza a través de la producción de lo nuevo y crean, a través de sus esfuerzos, redes, campos, territorios que ralentizan temporal y provisionalmente el caos. Basta con extraer de él algo no tanto útil como intensificador, una performance, un estribillo, una organización del color o del movimiento que acaba transformando, posibilitando e induciendo al arte (2008: 3).

Así, preguntas como la que se formula Sonia Levy (2020), al indagar en el papel y los desafíos representacionales que enfrenta el cine en lo que llama la “nueva era climática”, cobran sentido. Para la artista, autora de “*For the Love of Corals. Life in the Ruins of the Museum*”, la fábula de la “naturaleza” como un dominio separado de los demás ha colapsado, es decir, ya no puede ser representada como eso que está “allá afuera”, como un espectáculo

más que se mira desde lejos. En este contexto, quienes hacen cine hoy deberían asumir la tarea de “ser testigos de la cadena crítica de interdependencias que hace emerger este estado globalizado de precariedad”⁵ (35).

Un punto de entrada para intentar explorar esta pregunta en relación con las cuestiones que hemos planteado en este apartado es la producción del cineasta, filósofo e investigador colombiano Sebastián Wiedemann (Medellín, 1987), particularmente el cortometraje de 7:45 min. *Deep blue [Springs and Apneas between Worlds]* (2020), y el pequeño libro-objeto *Azul profundo. Memorias de futuro de un entre-vivir cinematográfico* (2019), una edición de 13x13,5 cm., compuesta en un tiraje de 50 ejemplares numerados impresos en tinta azul en el *Centre for Expanded Poetics* de la Universidad de Concordia, Montreal. Aunque no existe una relación de continuidad explícita entre ambos trabajos, parece interesante entrelazarlos aquí para explorarlos no tanto como distintos aspectos de una producción concebida como intermedial (Rajewsky 2005), sino más bien a partir de lo que aquí preferimos pensar como materialidades expandidas⁶, esto es, las mutaciones e intercambios que surgen entre figuraciones estéticas porosas, no solo a nivel de los signos concebidos al interior de procesos de comunicación que operan como producto de tecnologías específicas, sino también como materias naturales que entran en contacto con otras en procesos contingentes e imprevistos mediante relaciones semiótico-materiales (Moscoso-Flores y Viu 2020, 2021; Viu y Moscoso-Flores 2022) que interrumpen los mecanismos de percepción habituales. Por lo mismo, nuestra lectura tampoco respeta las cronologías entre el libro y la cinta audiovisual, ya que no supone que el libro ‘lee’ la película, ni que la película ‘traduce’ el libro. Al pensarlos como materialidades expandidas, las trayectorias y los recorridos entre uno y otro se vuelven inestables y fluidos.

A modo de contexto, señalamos que el proyecto creativo de Wiedemann da cuenta de un cine independiente, muchas veces producto de procesos colectivos de experimentación. Se interesa por las intersecciones entre cine y filosofía, las materialidades del medio cinematográfico, las formas de percepción ritual, los modos de existencia, la cosmopolítica de las imágenes, entre otras inquietudes teórico-metodológicas. Dentro de sus trabajos más recientes está *Xapirimuu* (2016), realizado como Colectivo Orssarara,

⁵ La traducción es nuestra.

⁶ Si bien las definiciones de intermedialidad, como ha planteado Irina Rajewsky (2005), pueden cubrir un espectro amplio de formas de relación entre medios, desde la perspectiva de este trabajo parten de un *a priori* común: que un medio, aun cuando se trate de un “medio mixto”, está determinado por la tecnología que lo produce y, por lo tanto, no puede sino combinarse, entrecruzarse y someterse a otras operaciones que suponen la necesidad de identificarlo a partir de características esenciales claramente singularizables. La categoría de “materialidades expandidas” desde la que intentamos trabajar aquí nos parece mucho más afín a la mirada desde la que concebimos las prácticas artísticas y mediales: no determinadas por sus técnicas de producción sino como parte de una ecología de medios, en la que materiales como la tinta, tonalidades como el azul profundo y formas como los ‘garabatos’ o *doodles* (Bennett 2020: ix-x), recorren distintas superficies y mutan al traspasar las membranas porosas entre un medio como el cinematográfico y otro como el libro-objeto. En diversas prácticas artísticas y mediales, como hemos intentado sugerir, muchas especies -orgánicas e inorgánicas- coexisten.

en el que se explora las potencias del pensamiento del pueblo amazónico Yanomami. En su cortometraje documental *Obatala* (2019), muestra desde distintos planos en tomas de cine súper 8, a un ritmo incesante, una ceremonia de coronación yoruba de Oba Ojele Obatalá en Nigeria. Por su parte, *Deep blue [Springs and Apneas between Worlds]* (2020), la producción que examinaremos en este escrito, se interesa por lo que parece ser el fondo marino y una serie de movimientos y presencias que se dan cita en él.

La película comienza con una oscuridad vibrátil e indeterminada que, junto con evocar el fondo del mar, remite a un cielo sin estrellas o a una solución acuosa para el revelado de una fotografía. Aunque una figura en el centro pronto adquiere movimiento y logra recortarse del fondo a medida que aumenta la luz, la oscuridad inicial y su lenta disipación instala la pregunta por las imágenes, su pregnancia y su devenir: ¿cómo nace una imagen?, ¿desde qué formas y mecanismos de obturación se da a ver?, ¿qué condiciones supone la percepción o la suspensión de la percepción?, ¿cuánto vive una imagen antes de transformarse en otra cosa? Disipada la oscuridad, frente a la cámara, el cuerpo estático de una mujer joven con un vestido negro corto, cuya cabeza no podemos ver pues está totalmente inclinada hacia atrás, libera decenas de burbujas que rápidamente buscan la superficie.



Figura 1. Fotograma de *Deep Blue*... Ver secuencia 0:15-0:50 (Wiedemann 2020).

La cámara sigue las burbujas, tal y como las vería la mujer ascender desde la posición de su cabeza inclinada; la imagen se interrumpe con un cuadro negro, luego del cual el ágil movimiento de las burbujas da lugar al ralentizado movimiento de medusas y corales. Este flujo se interrumpe de nuevo, esta vez con tomas fijas sucesivas y superpuestas de otras medusas en un transcurrir que vuelve a frenarse con otro cuadro negro, estriado de blanco, ondulante y particulado que bien podría ser una corriente marina, un parche del firmamento desde un telescopio, o incluso el tejido de un músculo visto desde un ecógrafo.

Otras preguntas surgen al ver este cortometraje: ¿cuáles son los límites entre el cine y la naturaleza en los términos que se ha planteado en este escrito?; ¿qué anima el movimiento de las imágenes? Si las imágenes que muestra *Deep Blue...* tienen vida, ¿tienen también un cuerpo, un pulso, una respiración?; ¿están vivas, como los cuerpos humanos que nadan o flotan en la película?; ¿están vivas como medusas, o como el agua? A partir de estas preguntas, podemos pensar en el cine como un medio que posibilita la vida de las imágenes y de todas las materias que las componen. Resistiendo a la distinción entre medio natural y medio artificial, 'Medio' aquí se entiende, siguiendo a Bernd Herzogenrath (2015), desde la perspectiva de una mediósfera posible de ser pensada a partir de una ecología que reconoce la interdependencia de los medios culturales y naturales: como un ecosistema formado, por un lado, por una multitud de signos y, por otro, por una red de vectores y bases materiales para esos signos.

Como una membrana porosa, lo cinematográfico en este cortometraje deja que arranquen burbujas de aire a la superficie, entrelazando distintos mundos que van dando forma a un ecosistema. En él los cuerpos se tocan y transforman, se ralentizan y aceleran en el contacto, se distinguen solo para volver a disiparse en una materia que lo atraviesa y lo compone todo. En la solidez del primer plano cinematográfico, un plano sin escalas manifiestas: una estrella, una partícula de polvo o plástico, una molécula de aire o una célula entran en relación llegando a confundirse. Las burbujas se agrupan en cardúmenes, mientras las estrellas de mar producen constelaciones junto a cangrejos, conchas marinas o vidrios. ¿Cómo diferenciar la caída del ascenso, en un cine en que mar y cielo se confunden? Lo cierto es que eso se vuelve irrelevante al no existir un afuera como pura exterioridad; en vez de la caída o el ascenso radical, el intervalo: una porosidad que conecta incesantemente unos cuerpos con otros, unos mundos con otros (Wiedemann 2021).

Si el movimiento se ralentiza y la luz escasea, hasta el agua más ondulante y diáfana se apoza. Es lo que hace la película al captar los movimientos del agua en cámara lenta. A esa velocidad es posible percibir corrientes y fluidos más densos que van dibujando formas al mezclarse con el agua. Una secuencia de quince segundos muestra un fluido que, como la tinta de un calamar que flota y cae en una nube densa, se hace apenas perceptible en la oscuridad. En el agua, la tinta difumina la eventual huida de un calamar abandonando la pretensión de adherirse a algo o de dejar un trazo permanente; todo lo contrario a lo que ocurre con la tinta con que se imprime un libro o se escribe un cuaderno. En este tipo de secuencias vuelve a hacer aparecer la pregunta por la pregnancia como una forma de captura de las imágenes en el cine, solo para mostrar que la fijeza que consigue, más que una detención, es una intensificación.



Figura 2. Fotograma de *Deep Blue...* Ver secuencia 5:25-5:40 (Wiedemann 2020).

Ocurre lo opuesto al cambiar el medio, a saber, al reemplazar la transparencia del lente de la cámara cinematográfica por las texturas del papel. La tinta en el libro-objeto *Azul profundo* se vuelve trazo y color, recortada ya no contra el agua del oscuro fondo marino, sino contra el blanco de la hoja. Pero aún impreso en el papel, el azul emerge como la marca de una evanescencia, de algo que se escapa y se olvida, como el calamar que huye borrando su huella en la tinta que expulsa: “[d]ensidad tonal en modulación, en movimiento” (Wiedemann 2019: s/p). Un librito pequeño y bilingüe que se recorre en ambas direcciones y en ambos sentidos, desbaratando de entrada el arriba y el abajo, el adentro y el afuera e instalando una membrana invisible, apenas la marca de una mutación, de una lengua que se fuga en otra para darse a leer: una lengua tentacular. Si bien este texto-ensayo podría considerarse como parte de la poética del cine de Wiedemann y de su película *Deep Blue...*, también puede pensarse como su obturación, es decir, como un intervalo que interrumpe los sentidos, que invierte las trayectorias y que produce un afuera de la película que es también su adentro: el azul.

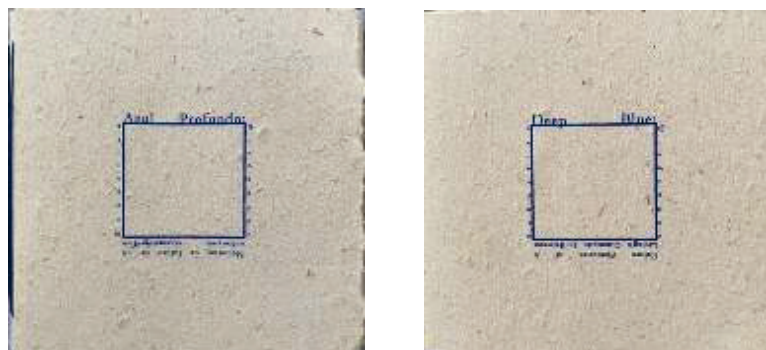


Figura 3. Portada y contraportada de *Azul Profundo.../ Deep Blue...* (Wiedemann 2019).

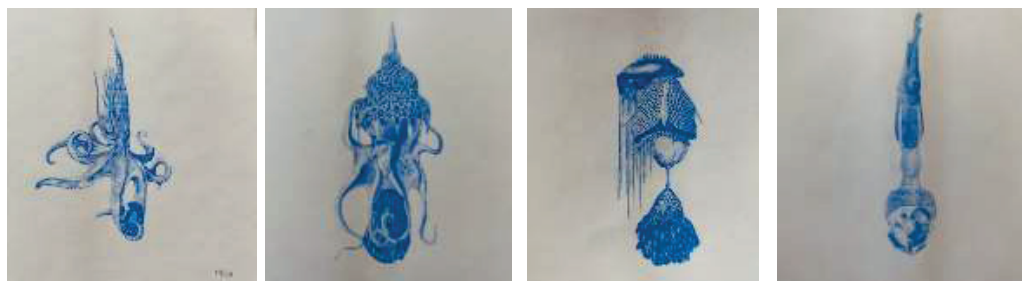


Figura 4. Figuras en las páginas iniciales del libro en la versión en castellano y en inglés (Wiedemann 2019).

Más que buscar las afinidades semánticas y/o estéticas entre libro y película, nos interesan las porosidades materiales y afectivas que es posible advertir, y cómo estas apuntan a formas de entrelazamiento en las que lo viviente resulta menos dissociable de lo que la objetividad moderna quisiera pensar. El azul es lo que conecta no sólo el mar y el cielo, sino además la película y el pequeño libro-objeto: “Tras las olas y al final del mar abierto, donde el azul transborda todos los océanos y cielos, la acuosidad se derrama, se hace puro afecto y -el Azul-, tonalidad en variación continua entre-medios. Azul profundo, materia del intervalo, tonalidad oscilante y vibrante, memoria-combustible de un entre-vivir cinematográfico” (Wiedemann 2019: s/p). Con la finalidad de ver cómo funcionan algunos de los entrelazamientos que señalamos, obturamos fugazmente las figuras que se encuentran antes del texto, ubicadas en cada uno de sus extremos, para diferenciar la versión en español de la inglesa, y las cuatro figuras que se incluyen también al final de ambas versiones, una junto a la otra, en las páginas centrales del libro.

A pesar de que una parte del libro traduce a la otra y, por ello, aparece un cierto movimiento pendular entre sus extremos, el hecho de que las figuras dibujadas sean distintas hace difícil distinguir el arriba del abajo de su forma, siendo la posición que ocupan dentro del volumen lo único simétrico entre ellas. Si bien podríamos pensar que mediante estas figuras se despliega una breve historia natural de criaturas marinas tales como medusas, aguas vivas, calamares o pulpos, lo cierto es que ellas no se identifican mediante una referencia particular en el texto: no hay pie de imágenes ni nada que las singularice o fije como especie en estudio, ni tampoco aparecen para ilustrar algo específico del escrito. Estas criaturas azules, como la tinta del texto, proliferan en las páginas en blanco siguiendo sus propias lógicas. Solas y sin coordenadas que las ayuden a surcar el volumen, solo aparecen conectadas por la tinta y por las extrañas afinidades que presentan, las que no siempre están asociadas a lo marino: a veces aparecen como los pompones de la pasamanería de un elegante mobiliario, resplandecen como joyas, piedras preciosas, o aparecen tensadas como las hebras vegetales del tejido de un canasto. Todas poseen alguna especie de tentáculo que no se orienta como lo dispondría una historia natural; incluso a veces parecen buscar el contacto de otro cuerpo, o simplemente nadar en el papel como si ese fuera su medio en tanto imágenes y no el agua. Por otra parte, cada cuerpo comparte alguna característica con el vecino, como si el contacto mutuo los hubiese infectado para perdurar más allá de sí mismas.



Figura 5. Figuras en las páginas centrales del libro (Wiedemann 2019).

Estas figuras que parecen un dibujo de tinta sobre papel tienen una vida material previa a su devenir parte del libro. Se trata de collages originales de la artista Anike Laurita que al ser estampados mediante impresión monocroma risográfica adquieren la tonalidad azul y la sensación de dibujo. En el libro, introducen la necesidad de un pensamiento tentacular (Haraway 2019), no solo porque se asemejan a especies marinas provistas de tentáculos, como podría pensarse desde la perspectiva de una lógica referencial y de la

subordinación clásica de las imágenes a un texto escrito que ilustrarían. Las figuras evocan relaciones incluso cuando no puede distinguirse lo que son: las líneas van y vienen en trayectorias que no se cancelan entre sí, enredándose y componiéndose en un tejido hecho de conchas, flecos, pompones, gónadas o tentáculos: posibilitando una nueva forma de coexistencia con la letra desde el color. Más importante aun, como ya hemos comentado a pie de página siguiendo a Jane Bennett, considerar estas figuras como *doodles*, es decir, como garabatos que se hacen en cualquier rincón de un papel sin una orientación predeterminada ni reglas precisas, se desestabiliza la separación entre un adentro y un afuera:

Doodles don't need a lot of space; they make landfall on margin of text, corner of napkin, upside down is fine, though they do like to roam. Is the doodle following rules of a geometry or perhaps a "protogeometry"? Or do doodles emerge in real time without a plan, each vague shape engendering a next on the fly? And what is my role in doodling? It seems I add something to the aesthetic of what also has the feel of automatic writing. The doodle brings obscure news of a netherworld in which I partake; it is somehow subjective without being the expression of an interiority all my own (2020: x).

El movimiento entre un afuera y un adentro porosos, que Bennett llama "*Influx and Efflux*", invocaría esa ubicua tendencia de los extraños a entrar, enturbiar las aguas, y salir para participar en nuevas olas de encuentro (vitalizantes o mortales). Cualquiera sea el nombre que se elija para estos movimientos, lo que está en juego son los modos en que lo exterior y lo interior se hacen presentes en su condición de estarse atravesando, esto es, en el plano de capas y estratos que emergen en sus superposiciones, en sus porosidades y permeabilidades, componiéndose y descomponiéndose en sus entrelazamientos efímeros: una orquestación de 'exterioridades interiores' e 'interioridades exteriores' en perpetuo flujo.

Tanto el trabajo cinematográfico como literario de Wiedemann constituyen un ejercicio que nos permite tomar contacto con esa dimensión vital y vibrátil de la materia, y que parece estar más presente que nunca en los cuerpos entrelazados que componen el fondo marino al entenderlo como territorio de la diferencia y de lo múltiple. En este sentido, más que proyectar un mensaje moral vinculado a la importancia de "cuidar de la naturaleza", la potencia de estas prácticas artísticas radica en los movimientos que van despuntando al ir creando intervalos en que las imágenes devienen interfases que, en sus porosidades y en los afectos-efectos que promueven, transitan desde y hacia distintos planos que van componiendo la realidad, prescindiendo así de los anclajes dualistas que dividen el mundo entre lo humano y lo no humano: imágenes que desbordan los límites de las producciones textuales y audiovisuales a partir de su introducción y transmutación permanente dentro del azul profundo.

4. CONCLUSIONES PROVISIONALES

Lamentablemente, no todo lo que se derrama en el mar es tinta de calamar. Se ha hecho común escuchar noticias sobre los derrames de petróleo en los océanos, o de cómo nuestros residuos plásticos son ingeridos, en formato de micropartículas, por algunas especies marinas, provocando una serie de efectos nocivos y aún incalculables en términos de sus consecuencias para estos ecosistemas. Por otra parte, fuera del mar, en sus usos industriales, la producción de la tinta es producida químicamente y tiene efectos altamente tóxicos para la vida⁷. Desde esta perspectiva, los medios técnicos también participan de lo que solemos llamar ‘naturaleza’, a pesar del mito imperante de que la imprenta, el telégrafo, el fonógrafo, la fotografía, el cine, el teléfono, la radio inalámbrica, la televisión e internet han ‘cambiado el mundo’ sin alterar la Tierra. En realidad, cada tecnología ha surgido despojando los ecosistemas y exponiendo a quienes trabajan en su fabricación a efectos altamente dañinos en varios sentidos (9).

Si pensamos concretamente en el mar, la presencia de residuos plásticos en nuestros océanos revela un efecto de adherencia en las superficies y organismos, instalándose como una ‘fundá’ que provoca un encapsulamiento entre los elementos del entorno, desplegando un efecto de parálisis y estancamiento que impide los múltiples movimientos de mutación o metamorfosis que van componiendo la vida. Esto, si entendemos la vida como un continuo proceso de transformación: “imposible prolongarse indefinidamente sin deshacer la propia forma y hacer habitar la propia vida, la más íntima, la más personal, la más cercana a sí mismx, en algo diferente” (Coccia 2020: 37). Esta constatación también aplica a nosotros los seres humanos, si consideramos que nuestro cuerpo renueva su estructura celular completa en un periodo promedio de entre siete y diez años, dejando tras de sí, día a día, miles de partículas de polvo invisibles que se entremezclan con el ambiente.

Estas partículas de polvo constituyen así la evidencia de la multiplicidad presente en los procesos de transmutación material que se hilvanan como influjos y eflujos consustanciales a una vida caracterizada por sus iteraciones permanentes y que prescinde de determinaciones subjetivas para realizarse. Esta cuestión nos parece pertinente, puesto que permite enfatizar la importancia de la manifestación de la vitalidad como lo que acontece en los contactos entre múltiples capas que se van desplegando y erosionando en un cuerpo a cuerpo, independientemente de cuáles sean estos: el cambio de piel de las serpientes, la

⁷ Como han visto Maxwell y Miller (2012), desde los inicios de la imprenta la tinta estaba compuesta de negro de humo, trementina y aceite de linaza hervido; el primero era dañino para los pulmones y las membranas mucosas; el segundo para el sistema nervioso, hígado y riñones; y el tercero producía irritaciones en la piel. En el siglo XX, a pesar de la introducción de nuevas técnicas de producción, los riesgos para la salud de los trabajadores de imprenta fueron aún más graves, y en el siglo XXI las salas de impresión continúan exponiendo a los trabajadores a las toxinas de los solventes, de las soluciones de revelado y de las tintas. Todos estos productos químicos que se han liberado al medio ambiente provienen principalmente de solventes que contienen tolueno, metiltilcetona, xileno y tricloroetano, cuya exposición puede alterar el funcionamiento normal de los órganos internos y el sistema nervioso en humanos y animales (50).

muda de los exoesqueletos de los crustáceos, o las afectaciones sensibles producto del efecto de escozor en la piel humana que se produce en el contacto con las membranas transparentes de las medusas. Todos estos hechos constituyen evidencias de que la vida prolifera en el “entre-medio” o en los límites de una experiencia que se dirime alrededor de un constante proceso de devenir otra/o, asunto que contraviene la cosmovisión occidental -tanto religiosa como secular- de la muerte como negativo de la vida. Esta vida expresada en los intersticios también puede aplicarse al caso de las imágenes y sus mutaciones que hemos comentado, como las burbujas que surgen del contacto entre el agua y el aire emanado por el cuerpo de la mujer que abre el film de Wiedemann, así como en el encuentro entre el texto y la tinta azul que da vida al libro-objeto *Azul Profundo...*

Más que un isomorfismo, lo que se muestra en estos ejemplos es el hecho de que las formas y sustancias, con las que habitualmente asociamos la experiencia de estar en el mundo y de conocerlo, podrían no ser más que la huella de una multiplicidad de acontecimientos que, de algún modo, ya han ocurrido, la huella de un ‘ya ha sido’ que persiste en el presente y que, por lo mismo, forma parte de la constatación material de un nacimiento permanente: como las estrellas que vemos al mirar al firmamento, sabiendo que la luminosidad de algunas de ellas es solo una huella de una existencia caduca, sin que por ello se vuelvan menos reales desde nuestra percepción.

El cine experimental independiente y un libro-objeto como el de Wiedemann nos exponen a una escala ínfima de las toxicidades generadas por la industria del entretenimiento y la cultura, interrumpiendo lógicas de expoliación y de percepción para imaginar un mundo en el que, para bien o para mal, todo está entrelazado. Las prácticas artísticas que hemos analizado aquí se insertan en el terreno de la investigación-creación, trabajan con los medios y son conscientes de su materialidad. Desde ese posicionamiento, constituyen una intervención a partir de pedagogías radicales de la percepción a las que hoy se hace imprescindible atender.

El azul profundo da cuenta de una imagen compuesta de muchas imágenes que nos ayudan a pensar los entrelazamientos y conexiones de otras maneras. Puede imaginarse como un bastidor desde el cual tensar las hebras de la trama de lo viviente, permitiendo el movimiento de influjo y eflujo de lo vivo en su ritmo incesante. O, como quizás preferiría decir Wiedemann (2019), el azul profundo es la tonalidad que anima el cinematógrafo cósmico del que todo es parte, a la manera de fotogramas en permanente transformación. El azul profundo y sus movimientos rasgan las láminas plásticas mediante las cuales la tierra se envasa como una esfera lista para ser consumida por el capital. Desde el azul profundo, las divisiones geopolíticas que hacen del sur un afuera que se usa como basurero o un yacimiento mineral infinito se desbaratan, mostrándonos lo que hemos aprendido con devastadora certeza: el afuera es siempre un adentro y no existe otra vida más que la vida común.

OBRAS CITADAS

- Bennett, Jane. 2020. *Influx and Efflux. Writing up with Walt Whitman*. Duke: U. P.
- Coccia, Emanuele. 2020. *Metamorfosis*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Danowsky, Deborah y Eduardo Viveiros de Castro. 2019. *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar Parentesco en el Chthuluceno*. Trad. de Helen Torres. Bilbao: Consonni.
- Herzogenrath, Bernd. 2015. *Media Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. Nueva York/ Londres: Bloomsbury.
- Kardec, Allan. 1998. *El Génesis. Los milagros y las predicciones según el espiritismo*. Buenos Aires: Kier.
- Latour, Bruno. 2004a. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy*. Massachusetts: Harvard University Press.
- _____. 2004b. “¿Por Qué se ha Quedado la Crítica sin energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación”. *Convergencias. Revista de Ciencias Sociales* 11.35: 17- 49.
- _____. 2019. *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Barcelona: Penguin Random House.
- Latour, Bruno y Peter Weibel, Eds. 2020. *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe, Alemania: The MIT Press.
- Levy, Sonia. 2020. “For the Love of Corals”. En Bruno Latour y Peter Weibel, Eds. *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe, Alemania: The MIT Press, 32-35.
- Lucero, Guadalupe. 2022. “Consideraciones sobre el imaginario estético astronómico en el ejemplo de *Campo del cielo*”. *AISTHESIS* 72: 133-149.
- Maxwell, Richard y Toby Miller. 2012. *Greening the Media*. London: Oxford University Press.
- Moscoso-Flores, Pedro y Antonia Viu eds. 2020. *Lenguajes y Materialidades. Trayectorias cruzadas*. Santiago de Chile: Ril.
- _____. 2021. “Composite Bodies in Times of Revolt. On Socio-Material Assemblies in the 2019 Chilean Social Uprising”. En Razei, Nima, Ed. *Integrated Science. Science without Borders*. Cham, Suiza: Springer, 257-280.
- Moscoso-Flores, Pedro y Patricio Azócar. 2019. “‘El miedo’ de las Ciencias Sociales. Hacia una propuesta epistemo-política de intensificación afectiva”. *Revista Mexicana de Ciencias Política y Sociales* 236: 383-404.
- Moore, Jason. 2016. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Books.

- Parikka, Jussi. 2021. *Una geología de los medios*. Trad. Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality" *Intermedialités / Intermediality* 6: 43–64.
- Rolnik, Suely. 2019. *Esféras de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Steffen, Will, Jacques Grinevald, Paul Crutzen, y John McNeill. 2011. "The Anthropocene: conceptual and historical perspectives". *Philosophical Transactions of The Royal Society. A Mathematical Physical and Engineering Sciences* 3.69: 842-867.
- Stengers, Isabel. 2017. *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Barcelona: Ned ediciones.
- _____. 2020. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Buenos Aires: Cactus.
- _____. 2022. *Reactivar el sentido común. Whitehead en tiempos de debacle*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Soto Calderón, Andrea. 2022. *La imaginación material*. Santiago: Metales Pesados.
- Whitehead, Alfred North. 2019. *El concepto de naturaleza*. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus.
- Wiedemann, Sebastián. 2019. *Azul profundo. Memorias de futuro de un entre-vivir cinematográfico*. Montreal: Evidence.
- _____. 2020. *Deep blue [Springs and Apneas between Worlds]*. <https://swiedemann.tumblr.com/post/704119776783597568/deep-blue-springs-and-apneas-between-worlds>
- _____. 2021. "Azul profundo como embriología cinematográfica e obliquação diagramática". *(Des)trocos: revista de pensamento radical*, 20.1: 190–214.
- Zalasiewicz, Jan. 2020. "The Anthropocene Square Meter". En Bruno Latour y Peter Weibel, Ed. *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Karlsruhe, Alemania: The MIT Press, 36-43.
- Viu, Antonia y Pedro Moscoso-Flores. 2022. "Press Clipping and Puppet Making as Trans-cultural Material Practices in the Cuban Magazine Ultra (1936-1947)". En Giuliana Chiara y Kate Hodgson, Ed. *Memory, Mobility and Material Culture*, 208-225.

