

Diego Gómez-Venegas

Investigador independiente, Berlín, Alemania

[diego@gomezvenegas.com](mailto:diego@gomezvenegas.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5640-204X>

## Mónica Bate y los murmullos inertes – una exégesis mestiza

**Resumen:** Este texto discute parte de la obra de la artista chilena Mónica Bate en tanto que espacio de concretización y reflexión sobre las convergencias entre arte, tecnología y política en Sudamérica. Dicha discusión se despliega como una exégesis mestiza, es decir, como un ejercicio interpretativo donde la obra de Bate opera como un catalizador de las relaciones entre lo vivo, lo no-vivo, un territorio expandido de significaciones e inconscientes maquínicos colectivos. Asimismo, la discusión se nutre de la filosofía de Gilbert Simondon para reforzar tal exégesis y, más tarde, del trabajo de Yuk Hui para señalar cómo la obra de Bate permite discernir una cosmotécnica sudamericana.

**Palabras clave:** artes mediales, tecnopoéticas, territorio, individuación, cosmotécnica

**Abstract:** This text discusses the work of Chilean artist Mónica Bate, examining it as a space for the concretization and reflection on the intersections between art, technology, and politics in South America. The discussion is presented as a mestizo exegesis, that is, an interpretive exercise in which Bate's work acts as a catalyst for relationships among the living and non-living, an expanded territory of meanings, and a collective machinic unconsciousness. The discussion draws on the philosophy of Gilbert Simondon to reinforce such an exegesis and, later, on the work of Yuk Hui to demonstrate how Bate's work enables us to discern a South American cosmotechinics.

**Keywords:** media arts, technopoetics, territory, individuation, cosmotechinics

## Mónica Bate y los murmullos inertes – una exégesis mestiza

Diego Gómez-Venegas

Hablaron sobre los experimentos del doctor Darwin (no hablo de lo que el doctor hizo en realidad, o dijo que hizo, sino de lo que entonces se decía que había hecho, que era más afín a mi propósito), que había mantenido un trozo de gusano en una caja de cristal hasta que, por alguna causa extraordinaria, comenzó a moverse voluntariamente.

Mary Shelley <sup>1</sup>

En el marco del movimiento de desterritorialización general que mencioné anteriormente, [las máquinas abstractas] constituyen una especie de *materia transformacional* que llamo ‘sujeto optativo’ – uno compuesto de los cristales de lo posible y que catalizan conexiones, desestratificaciones y reterritorializaciones tanto en el mundo de lo viviente como en el de lo inanimado–. En una palabra, las máquinas abstractas enfatizan el hecho de que la deterritorialización en todas sus formas ‘precede’ en existencia a los estratos y a los territorios.

Félix Guattari <sup>2</sup>

### Introducción

En octubre de 2017, una ascética caja marrón fue instalada justo en el centro del brillante embaldosado rojizo del Patio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile –un edificio de estilo neoclásico construido en 1872, ubicado en el borde sur del así llamado casco histórico de Santiago–. Desde la cara superior de la caja, ocho cables se elevaron por el vacío de dos niveles, trazando en el aire un nonágono entrecortado. Más arriba, cada uno de esos cables llegaba hasta un punto distinto de la barandilla del corredor que, desde el segundo nivel, envuelve el volumen vacío que se levanta sobre el embaldosado. Reventando

desde el extremo superior de cada cable y apoyadas en la barandilla, ocho bocinas metálicas enfrentaban expectantes, o expectantes nosotros, a dicho volumen. Se trata de la obra *The Life of Crystals: Coro*, que la artista chilena Mónica Bate presentó ese año en el marco del Foro de las Artes de la Universidad de Chile (**Fig. 1**). Bate había iniciado su trabajo con cristales algunos años antes con el objetivo de entender el fenómeno de la piezoelectricidad<sup>3</sup> –las cargas eléctricas que aparecen en la superficie de ciertos cristales cuando éstos son sometidos a tensiones mecánicas–. Con ello, preguntándose sobre la constitución de materias inertes como los cristales, y sobre los murmullos que éstos emiten, Bate pareciera preguntar, silenciosamente si se quiere, por la constitución de lo vivo; por lo inerte que habita tal constitución, por, al fin de cuentas, lo no-vivo que bien simula o atraviesa la vida.



**Fig. 1.** Mónica Bate, *The Life of Crystals: Coro*, 2017, instalación sonora, Patio Domeyko de la Universidad de Chile, imagen cortesía de la artista.

Así entonces, con este texto busco establecer dos puntos a partir del trabajo artístico de Bate. Por un lado, que éste representa con claridad lo que este dossier de CAIANA llama tecnopoéticas de lo viviente; poéticas que, sin embargo, en el caso de Bate y su trabajo, dibujan una dialéctica esencial entre lo vivo y lo no-vivo, como si lo primero no pudiera explicarse o sostenerse sin lo segundo, y viceversa. Por otro lado, pero también en razón de lo anterior, buscaré sostener aquí que la obra de Bate puede ser vista como la concretización experimental de una cierta filosofía sobre la constitución del ser; una filosofía que entiende que tal constitución es sólo posible, tal como pareciera señalarlo Bate

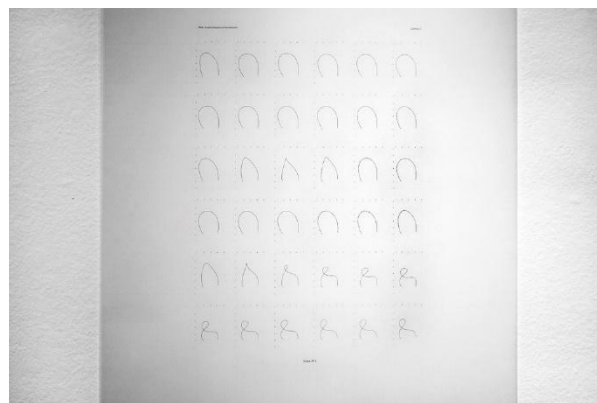
y su trabajo, con y a través de mediaciones tecnológicas. En tal sentido, intentaré demostrar que, tal como ocurre en la mayoría de las obras de arte contemporáneo y ciertamente de arte medial, los vínculos entre práctica artística y pensamiento teórico y filosófico son indisolubles.

Para avanzar en tales objetivos abordaré tres obras de la artista: *Anatomía para el movimiento: línea 2* (2015), *The Life of Crystals: Coro* (2017) y *Junípero – Intersecciones Frágiles* (2018–2019). Todas ellas, obras que tuve la fortuna de conocer directamente, sino en su totalidad, al menos en un estado germinal. Mis métodos serán dos. *Anatomía para el movimiento* y *Junípero* serán sometidas a lo que llamo aquí una exégesis mestiza, es decir, un estudio interpretativo que, más bien alejándose del canon europeo y abrazando una subjetividad territorial sudamericana, intentará discernir el horizonte tecnopoético que cruza a estas obras.<sup>4</sup> *The Life of Crystals*, por otra parte, será analizada a la luz de la filosofía de Gilbert Simondon, tanto aquella enfocada en la cuestión de la individuación como esa centrada en los modos de existencia de los objetos técnicos.<sup>5</sup> Si bien estos dos métodos son claramente distintos, procuraré que a lo largo de la discusión de las obras éstos se toquen, incluso oponiéndose, si fuera el caso. Mi objetivo con ello es demostrar que las dos tesis que cruzan el trabajo de Mónica Bate, la presencia de una tecnopoética de lo viviente y de una filosofía de la tecnología sobre la constitución del ser, permiten esbozar un espacio cosmotécnico y de tecnodiversidad<sup>6</sup> que emerge precisamente a partir de las tensiones entre estas dos tesis. La sección final de este texto estará dedicada a este último asunto.

## I: Alambre músculo – gusano cordillerano

Mónica Bate ha señalado que su obra *Anatomía para el movimiento* refiere, al menos en parte, a los estudios que ya en el siglo diecinueve, y usando series de cámaras fotográficas sincronizadas eléctricamente, Eadweard Muybridge realizó sobre el movimiento del cuerpo humano.<sup>7</sup> Bate sostiene además que este vínculo aparece en la grilla que, en los paneles mayores de *Anatomía para el movimiento*, nos enfrenta a

una serie de dibujos de un así llamado alambre músculo<sup>8</sup> –un hilo metálico que debido a su composición, una aleación de níquel y titanio, se retuerce en distintas direcciones cuando se le aplican cargas eléctricas–. El panel menor de la obra nos entrega, de hecho, una visión en tiempo real de este proceso. Allí un trozo de este alambre músculo es sometido a pequeñas cargas eléctricas que lo animan, moviéndose como si quisiera escapar de las amarras que lo mantienen energizado. Lo que vemos en cada uno de los casilleros de esas grillas en los paneles mayores de *Anatomía para el movimiento* es, entonces, el suave dibujo de una línea que busca siempre un nuevo lugar en el área que la contiene; el registro de los impulsos de vida, por así decirlo, de ese hilo inerte (**Fig. 2**).



**Fig. 2.** Mónica Bate, *Anatomía para el movimiento*, 2015, panel ilustrado, Bienal de Artes Mediales, Chile, imagen cortesía de la artista.

Esas líneas dibujadas y aquel intranquilo alambre músculo me conectan con un recuerdo de infancia. Un verano a principios de los años noventa, mi familia y yo pasamos una temporada en el sector cordillerano de San Alfonso, un poblado a unos mil metros de altura dentro de un cañón que baja por la Cordillera de los Andes hasta el límite sur del valle de Santiago, trayendo consigo al enjuto río Maipo. La convalecencia de mi hermana mayor tras una dura enfermedad respiratoria nos había obligado, por recomendación médica, a pasar aquel verano en la altura; allí donde el aire es más gentil con el sistema respiratorio. Un verano sin playa y rodeado de montañas era sin lugar a dudas novedoso, a pesar de haber subido hasta ahí en múltiples ocasiones en esos tranquilos domingos de los primeros años tras el retorno a la democracia –los primeros años de democracia de mi vida–, cuyo sopor demandaba una

pequeña aventura automovilística por la geografía nacional. Sin playa, pero con piscina, me sumergí tantas veces en ese volumen celeste aquellos días en San Alfonso, que lo gélido se transformaba en un calor rojizo sobre mi piel. “El agua es fría porque es de vertiente”, creo haber escuchado. Aguas que bajaban por la Cordillera y que con algún mecanismo que no me tomé la molestia de investigar, llenaban esa caja enorme donde pasé mi verano en la montaña. Aguas tan transparentes que abrir los ojos bajo ellas era solo sinónimo de luz celeste. Excepto por esos largos pelos que pronto comencé a notar. Dos o tres por día. Y, curiosamente, con movimientos que parecían no responder sólo al vaivén del agua. “Son pelos de caballo que, cuando el animal muere, caen al río y cobran vida”, dijo un lugareño. Así, entonces, pasé yo ese verano en la montaña, sumergido en aguas celestes heladísimas siguiendo a esos pelos, a esos delgadísimos gusanos cordilleranos, tratando de descreer –con la guía serena de mi madre– esa historia mágica donde lo no-vivo cobra vida, que un lugareño sin rostro implantó en mí.



**Fig. 3.** Mónica Bate, *Anatomía para el movimiento*, 2015, paneles ilustrados e instalación electrónica, Bienal de Artes Mediales, Chile, imagen cortesía de la artista.

Destellos de ese recuerdo, pienso ahora, deben haber cruzado por mi mente ese mes de octubre de 2015 cuando me detuve por minutos, fascinado, a observar los paneles de *Anatomía para el movimiento* (**Fig. 3**). Me pregunto si algo similar pasó por la cabeza de la artista. En la documentación de esta obra que Bate mantiene en línea, se incluye una imagen con dos secuencias fotográficas de Eadweard Muybridge.<sup>9</sup> La primera secuencia muestra desde el costado a una mujer desnuda, con el pelo tomado, que baja una

pequeña escalera desde la derecha. Justo en el último peldaño, la mujer gira y enfrenta el lente de la cámara. La segunda secuencia muestra la misma acción, pero esta vez la batería de cámaras enfrenta a la escalera. Es decir, la mujer baja de frente y con su último gesto se pone de costado. Me pregunto también si estas secuencias evocan algo más que su mera estructura secuencial, esa que da lugar a la grilla que Bate traslada hasta los paneles de su obra. Pienso que tal vez esa mujer que desciende serenamente por la escalera sea en otro momento, en otro mundo, por algún acto de magia, el alambre músculo que Bate dibuja en sus paneles. No sería descabellado pensarlo, pues el título de la obra nos habla de una anatomía –y sabemos que esta noción siempre refiere al estudio de un cuerpo orgánico, usualmente tendido sobre una mesa, sin vida–. Pienso, incluso, que ese alambre músculo es en realidad la artista. Tal vez un trozo de ella. Un cabello que perdió mil veces, que yace ahí, inerte, queriendo, “por alguna causa extraordinaria”, recobrar la vida. Otra vida. Entrometiéndose en los recuerdos de alguien más. Retorciéndose. Como un gusano cordillerano.

No sería descabellado pensarlo. En su filosofía de la técnica, Gilbert Simondon sostiene que en el fondo transhistórico de la tecnicidad –esa fuerza que empuja las reanimaciones en principio inertes que Bate nos entrega– se halla el pensamiento mágico.<sup>10</sup> La tecnicidad sería una de las dos fases –podríamos decir formas aquí, pero ese el término que emplea el filósofo, fases– a través de las cuales los seres humanos nos relacionamos con el mundo; siendo la otra la religiosidad.<sup>11</sup> Estas dos fases tendrían su génesis en el desfase que sufrió en algún punto remoto de la historia el pensamiento mágico y, oponiéndose, estas dos fases dan lugar entre sí a un punto neutro que a su turno permitió el surgimiento del pensamiento estético.<sup>12</sup> Así, en tanto que punto neutro y de equilibrio entre tecnicidad y religiosidad, señala Simondon, el pensamiento estético constituye además “un recuerdo permanente de la ruptura de la unidad del modo de ser mágico, y una búsqueda de unidad futura”.<sup>13</sup> Propongo leer la obra de Bate a la luz de este esquema. Desde un pensamiento estético que se inclina sin lugar a dudas a esa fase que el filósofo llama tecnicidad, *Anatomía para el movimiento* pareciera ser sin embargo hija, al menos en

parte, de ese eco arcaico y aun así contemporáneo que, desde las montañas, las pampas y las selvas, trae hasta nosotros el pensamiento mágico. ¿Cómo explicar, si no, que ese hilo metálico que se retuerce en una pequeña bóveda blanca evoque secretamente un cuerpo de mujer? ¿Cómo interpretar, entonces, a ese hilo que pareciera querer ser un trozo de cabello muerto que busca una nueva vida? ¿Cómo pensar, así, los lazos colectivos que ese gesto estético traza con la geografía de un recuerdo ajeno? Retomando el segundo epígrafe que abre este texto, estas preguntas podrían comenzar a responderse diciendo que obras como *Anatomía para el movimiento* hacen evidentes esas máquinas abstractas que, silenciosamente, construyen un inconsciente múltiple que, así como es maquínico, es también mágico. Al menos en nuestra región del mundo.

## II: La cristalización del devenir – bis

Hago aquí una pausa en esta exégesis mestiza para volver a *The Life of Crystals: Coro*, la obra de Mónica Bate con la que abrí este texto. Tras cada una de las ocho bocinas metálicas que la artista ubicara sobre una barandilla (**Fig. 1**), hubo un pequeño cristal de Rochelle –un tartrato de potasio y sodio cristalizado– presto a emitir su canto. El proceso que llevó a la artista a desarrollar aquella pieza es, como podría esperarse, bastante más largo. Interesada en comprender el fenómeno de la piezoelectricidad –cuestión que atraviesa ampliamente la práctica de los artistas mediales contemporáneos, especialmente aquellos interesados en el arte sonoro–, Bate se enfrascó en una búsqueda arqueológica que la llevó hasta la génesis material de este fenómeno: los cristales, su surgimiento, acaso su cultivo, así como su estructura y capacidad de reacción. En un hermoso clip de documentación que la artista mantiene en línea,<sup>14</sup> vemos cómo un cristal conectado a un osciloscopio digital emite una pequeña carga eléctrica cada vez que es golpeado con un bolígrafo. Observamos así, sin más, la aparición de la naturaleza misma del fenómeno de la piezoelectricidad: tras un pequeño estrés mecánico, el cristal produce una carga eléctrica equivalente.<sup>15</sup> La artista aclara, en todo caso, que es posible producir el efecto inverso. Es decir, si el cristal en cuestión es sometido a una carga eléctrica, éste emitirá

una vibración equivalente a dicha carga –la así llamada piezoelectricidad invertida, que es clave para comprender cómo opera esta obra.<sup>16</sup>



**Fig. 4.** Mónica Bate, *The Life of Crystals: Coro*, 2017, estudio de cristal, imagen cortesía de la artista.

Antes de avanzar en aquello, sin embargo, es necesario volver hasta el punto en el cual la artista inicia su vínculo material con los cristales de Rochelle. En el mismo clip, Bate nos cuenta que los cristales de Rochelle se obtienen a partir de una solución de cremor tártaro y carbonato de sodio que, al entrar en un proceso de saturación que tarda seis meses, da origen a grupos de cristales que se forman tanto en la superficie como en el fondo de dicha solución.<sup>17</sup> Volviéndose más grandes y pesados con el paso del tiempo, los grupos en la superficie caen sobre aquellos que esperan en el fondo para formar así capas de cristales más sólidos, macizos y mejor estructurados. “Es curioso” —apunta la artista— “cómo esto se asemeja al crecimiento de los seres vivos”.<sup>18</sup> Lo vivo en lo no-vivo, podríamos volver a decir. Tanto así, que en el paso siguiente Bate acomoda una selección de cristales en una grilla que pareciera evocar el herbario de una exploradora botánica que ha recolectado especies que se dispone a estudiar.<sup>19</sup> Catorce cristales comparecen ahí, frente a nosotros, sobre llamativas etiquetas amarillas donde se registra el número que nombra a cada cristal, así como unas series de dos cifras para nosotros indiscernibles.<sup>20</sup> Bate ya ha estudiado estos cristales (**Fig. 4**). Descansan ahí, sobre las etiquetas amarillas, tras haber sido analizadas sus estructuras y robustez. Tras haber sido medidas sus frecuencias de resonancia. Luego de haberse analizado su capacidad efectiva, como informan esas cifras ahora menos extrañas, de participar en un coro.<sup>21</sup>

Este proceso de cristalización me obliga a recurrir a la filosofía de la individuación de Gilbert Simondon. Esa que nos enseña cómo desde esa idea abstracta que es el Ser, surge un proceso de devenir a partir del cual se origina un ser individual; un individuo.<sup>22</sup> Coincidentemente, Simondon ha estudiado los cristales para explicar lo que él llama la individuación física.<sup>23</sup> Distanciándose del esquema hilemórfico<sup>24</sup> —ese que explicaba la individuación a partir de la relación forma-materia—, el filósofo analiza el proceso de formación de ciertas formas cristalinas para argumentar, en cambio, que un ser individuado se origina a partir de un cuerpo cuya energía potencial interior es encontrada y absorbida por una singularidad que ingresa a dicho cuerpo desde el exterior.<sup>25</sup> Sus experimentos con cristales explican esto con claridad:

Una experiencia particularmente demostrativa consiste en meter en un tubo en U azufre sobrefundido, luego sembrar cada una de las ramas del tubo en U con un germen cristalino que es, de un lado, octaédrico y del otro, prismático; el azufre contenido en cada rama del tubo se cristaliza entonces según el sistema cristalino determinado por el germen depositado; en la parte media del tubo las dos formas alotrópicas del azufre cristalizado están en contacto perfecto.<sup>26</sup>

En el ejemplo, esas dos formas alotrópicas son cada una un sistema individuado; un individuo, digamos aquí para simplificar las cosas. Sus génesis respectivas han tenido lugar a partir de un cuerpo de azufre sobrefundido que contenía en su interior una energía potencial que ha sido sembrada —la traducción al inglés de aquel libro ha elegido un término más sugerente: inseminada<sup>27</sup>— con un germen ya cristalizado que pone en marcha un proceso de reestructuración del cual el nuevo cristal individuado es el heredero. Con esto a la vista, el filósofo dice además que un cuerpo que contiene una energía potencial constituye así la topología de fuerzas de tensión de un sistema; su forma.<sup>28</sup> Por otra parte, esas singularidades externas o incluso subyacentes que detonan la transformación energética de tal sistema —una transformación que es sólo posible a través de la comunicación entre dichas singularidades y las fuerzas de tensión que el

sistema contiene—, pueden ser llamadas información.<sup>29</sup> En otras palabras, otra vez con el ejemplo, el azufre sobrefundido con su energía potencial interna es la forma de un sistema que deviene individuo estructurado gracias a la información que, como germen cristalino, ha sido inseminada en él.

Volvamos ahora a ese patio interior donde Bate montó *The Life of Crystals: Coro* el año 2017. Tras cada una de esas bocinas metálicas que nos observan desde arriba yace, lo sabemos ahora, un sistema individuado; un individuo (**Fig. 1**). Sometidos a una onda eléctrica sinusoidal, los ocho cristales emiten como vibraciones los murmullos inertes que, amplificados físicamente por las bocinas, llegan hasta nosotros a través del espacio reverberante.<sup>30</sup> ¿De qué nos quiere hacer parte la artista aquí? ¿Somos en tanto que sujetos en situación de escucha sólo eso: escuchas? Ante la pregunta, no sería descabellado pensar que toda obra de arte medial es secretamente un dispositivo de significación y transformación. Y, así, valdría también la pena recordar que Simondon señala que el proceso de individuación también puede ser colectivo. “Recibir una información es de hecho, para el sujeto, operar en sí mismo una individuación que crea la relación colectiva con el ser del que proviene la señal”.<sup>31</sup> Propongo que imaginemos en este punto, entonces, que nos imaginemos a nosotros mismos, los escuchas de esos murmullos inertes, como parte de un sistema de individuación colectiva. Que pensemos esas vibraciones sinusoidales que los cristales de Rochelle arrojan al vacío, como los gérmenes cristalizados, como la información, que activa dentro nuestro una energía potencial que desconocíamos. “Descubrir la significación del mensaje que proviene de un ser o de varios seres es formar con ellos lo colectivo, es individuarse con ellos a través de la individuación de grupo”.<sup>32</sup> ¿Es acaso ese el plan que la artista ha elaborado? ¿Uno donde nos encontramos de pronto, casi sin notarlos, enlazados a unos cristales a través de murmullos, trazando la significación de la vida? Propongo en este punto que imaginemos que, escuchando, nos hemos vuelto parte del coro.

### III: Alambre músculo – huiro costero

En octubre de 2016 fui invitado a colaborar con la residencia artística que Francisca Morand, bailarina, y Javier Jaimovich, artista sonoro, llevaban adelante en el Centro Nave, en Santiago de Chile, en el marco de su proyecto de danza y sonido experimental *Emovere*. A esas sesiones de colaboración externa también fue invitada Mónica Bate, quien el último día nos sorprendió a todos, así lo recuerdo ahora, con un delicado trabajo consistente en una serie de cintas de papel blanco, de unos diez centímetros de ancho por unos treinta de largo, atravesados de extremo a extremo por nuestro ya conocido alambre músculo. El proyecto *Emovere*, por otra parte, consistía en el registro de los movimientos de Morand a través de una serie de sensores mioeléctricos adosados a su cuerpo, los cuales, a su turno, enviaban de modo inalámbrico datos biométricos de la bailarina a través de la habitación hasta un *patch* de Max programado por Jaimovich. En el programa estos datos eran por un lado convertidos instantáneamente en un ambiente sonoro que envolvía y de algún modo guiaba la performance de Morand y, por el otro, animaban las piezas que los colaboradores externos proponían. Recuerdo que Bate dispuso sus cintas de papel sobre una mesa, advirtiéndonos con una suave insistencia de que se trataba de una idea aún en desarrollo. Luego, cuando Jaimovich le dio el vamos a una nueva prueba y Morand comenzó su performance, envuelta por un registro sonoro inducido por sus propios (bio)ritmos, las cintas de papel comenzaron a encorvarse, una después de la otra, o quizá un par casi al mismo tiempo, pero en cualquier caso sin una secuencia que pareciera clara, desde un extremo hacia atrás, como levantándose, para luego relajar esa encorvadura y volver a extenderse sobre la mesa. Así varias veces. Como anunciando o pidiendo una caricia. Movimientos de papel que eran sin embargo los de Morand, o inducidos por ella y su cuerpo, quien, acercándose a la mesa donde Bate había dispuesto lo suyo, bailaba al fin de cuentas con unos seres rastrosos (in)formados por ella misma. Como una danza circular. Como un extraño sistema de retroalimentación negativa cuyo fin y comienzo, cuyo extremo humano y límite artificial, parecían casi imposibles de discernir.

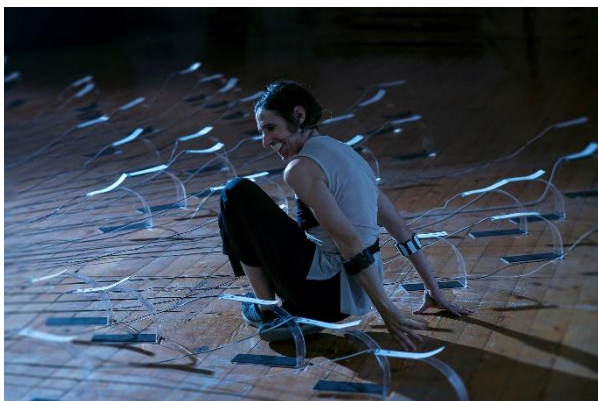
Ese fue el inicio de una duradera colaboración entre Mónica Bate y el colectivo *Emovere*. Una colaboración que produjo, entre el 2018 y 2019, la pieza *Junípero*, uno de los dos artefactos que componían la instalación y performance interactiva *Intersecciones Frágiles*.<sup>33</sup> Formado por cuarenta y cuatro cintas de papel sostenidas apenas unos pocos centímetros sobre el piso por una ligera armadura acrílica, *Junípero* cobraba vida al ser alimentada, por un lado, por las señales mioeléctricas que Morand le entregaba al sistema con su danza y, por el otro, por las vocalizaciones que la misma performer generaba, así como por los registros sonoros, visuales y biométricos que los visitantes podían ofrecerle al otro artefacto que completaba esta instalación-performance, *Sensorium*.<sup>34</sup> Así, la vida repentina de *Junípero* emergía en cualquier caso como la suma de una multiplicidad de energías potenciales, reestructuradas por un agente tecnológico esparcido (**Fig. 5 y 6**). Como el soplo rastroso de una individuación colectiva que, en palabras de los autores de *Intersecciones Frágiles*, aparece “encarnado en el acoplamiento de sistemas orgánicos y tecnológicos”<sup>35</sup> y que nombraron, por lo mismo, invocando a una especie arbórea del norte del mundo que se cuele, sin embargo, en más de un jardín del sur de Chile: el *Juniperus horizontalis*.<sup>36</sup>



**Fig. 5.** Emovere, *Intersecciones Frágiles – Junípero*, 2019, performance e instalación interactiva, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, imagen gentileza de Emovere, fotógrafo: Gonzalo Donoso.

Pero a mi exégesis mestiza no le basta esa invocación. Más bien, quisiera pensar al *Junípero* de Bate como una obra emparentada con esa que evocaba, por su lado, a aquel viejo gusano cordillerano. Prefiero imaginar que miles de esos pelos que cobraron mágicamente

vida allá arriba en la Cordillera no fueron capturados por la piscina celeste donde pasé algún verano y que, por el contrario, continuaron libres y caóticos su viaje por el río Maipo hasta el gigante océano —ese que hace que la América del Sur, pacífica, se toque con Asia—. Imagino a esas hordas oscuras, apelonadas, pasando por Leyda y Lo Gallardo para dispersarse secretamente bajo las arenas grises de Santo Domingo. ¿Acaso transitarían hacia lo no-vivo nuevamente allí? No sería descabellado pensarlo. Pero otro recuerdo de infancia me aleja de esa pregunta. Por el contrario, pienso en esas largas algas verdes o marrones, verde-marrón, que tocaron alguna vez mis pies allá, en la orilla del mar. Las llaman huiro. Aseguran que se trata de una voz mapuche, *wildu*, o quechua, *huiru*.<sup>37</sup> Yo digo que es mi ocasional voz costera también. La de un santiaguino que no veía el mar sino en época estival. Que se encontró con la arena bajo un sol dorado y que conoció, allá en la punta de una playa, donde crecen las rocas, las algas que el Pacífico parecía no terminar de admitir. Han de haber sido los gusanos cordilleranos, me digo ahora, lejos. Reconstituidos por las aguas frías y violentas que se los arrebató a la arena gris. Yacen aún ahí, en la orilla del mar, suplicando una caricia. Rozando el pie de otro niño mientras la espuma los mece. Encorvándose y rodeándolo. Siendo una cerca gentil entre la infancia y el iracundo mar. Para que éste no lo engulla a él y me deje vivir un poco más a mí.



**Fig. 6.** Emovere, *Intersecciones Frágiles – Junípero*, 2019, performance e instalación interactiva, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, imagen gentileza de Emovere, fotógrafo: Gonzalo Donoso.

Los inconscientes maquínicos, múltiples, qué duda cabe, se constituyen a través de máquinas abstractas.<sup>38</sup> Pero también son concretas estas máquinas cuando surgen,

materializadas, desde un arte medial como el que nos ofrece Mónica Bate. Silenciosas, se ubican en el punto medio que separa y da equilibrio a la tecnicidad y a la religiosidad, como nos recordara Simondon, arrastrando consigo, en tanto que vehículo del pensamiento estético, esos arcaicos ecos del pensamiento mágico.<sup>39</sup> De igual modo, me temo, estas máquinas concretas se conectan a nuestro inconsciente mientras nos hacen individuar colectivamente, llevándonos secretamente, acaso en nuestros sueños o a través de recuerdos implantados, a ser “en parte máquina y en parte carne, a veces singular y otras veces colectivo”,<sup>40</sup> enlazando así, al menos en esta región del mundo, la nuestra, esos inconscientes maquínicos con el arcaico eco de la magia. Es a través de estos mecanismos, y tal vez sólo a través de ellos, que el alambre músculo que Bate encerrara en una caja de cristal pudo ser también mujer desnuda, cabello no-vivo y gusano cordillerano. Y, asimismo, viajando colectivamente río abajo como una masa negra, devenir después en largas cintas de alga que, mecidas por el mar salvaje, acarician el pie de un niño que ya no soy yo. Así recuerda mi yo más reciente a esas cintas de alga, a ese huiro costero, devenidas en papel, dispuestas por Bate sobre una mesa en el barrio Yungay un radiante día de octubre. Encorvándose. Atravesadas por un pelo de metal que arrastra consigo el viejo eco de la magia.

### Por una cosmotécnica de nuestro Sur

Con el término “nuestro Sur” aquí arriba no busco parafrasear a Joaquín Torres García, o tal vez sí, de algún modo sí.<sup>41</sup> Más bien, y principalmente, quiero enfatizar que lo que sigue refiere sólo a nuestra región sudamericana y no, en ningún caso, al África subecuatorial y las sabanas que bajan desde ella, por ejemplo, o a cualquier otra región que se piense a sí misma desde el sur. Aquello le corresponde a otras y otros. Por nuestro lado, lo que nos toca son las selvas hijas de la Amazonía, los Andes que enlazan el Caribe con la Patagonia, los promontorios que quiebran el Pacífico, las pampas que se lanzan al Atlántico y, así, toda esa región vasta que ha sido privada de una condición técnica propia —porque ésta, nos cuentan, sólo pudo venir de Europa—. Pero lo que parecieran decirnos obras de arte medial como la de Bate, por el contrario, es

que la tecnicidad sudamericana es discernible a través de un pensamiento estético que está inevitablemente anudado a una reverberación mágica desterritorializante. Un hilo que arrastra un eco de magia, como el hilo metálico que nos presentó la artista, dibujando en uno de sus costados a la tecnicidad y, en el otro, a una religiosidad que podemos pensar sin embargo ahora, sacudiéndonos por un momento de los monoteísmos euroasiáticos, como cosmología.

En su libro *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotronics*, el filósofo de la tecnología Yuk Hui parte preguntándose cuál fue la “cuestión de la tecnología para las culturas no-europeas antes de su modernización”.<sup>42</sup> La noción de cosmotécnica es, así, la punta de lanza de un proyecto filosófico que busca pensar la tecnología más allá de esa modernización europea que la quiso instituir como una fuerza única y universal para, en cambio, desvelar su pluralidad —es decir, no habría una única cuestión tecnológica, sino múltiples—.<sup>43</sup> Sostengo que el esquema que la obra de Mónica Bate nos revela, y que de algún modo se revela a sí mismo a través de dicha obra, señala el camino para encontrar nuestro lugar en la pluralidad que Hui nos invita a descubrir; nuestro lugar en un horizonte de tecnodiversidad.<sup>44</sup> Es decir, si hubieran efectivamente múltiples nociones de tecnología, y no una sola como el pensamiento occidental nos ha hecho creer, y así como el mismo Hui se enfoca en mostrarnos cuál ha sido la cuestión tecnológica en China para probar su tesis de la pluralidad, pues es con el esquema que se asoma entre las obras aquí discutidas, insisto, que podríamos comenzar a responder cuál es y ha sido la cuestión de la tecnología en nuestro Sur. Más aún, así como esta exégesis, me atrevo a esbozar que la cuestión tecnológica para el territorio que hoy llamamos Sudamérica es esencialmente mestiza.<sup>45</sup>

El esquema ya lo anuncia. Con la tecnicidad de un lado y la cosmología del otro, el pensamiento estético sudamericano arrastra consigo un eco mágico que está sin duda enlazado a quienes Eduardo Viveiros de Castro llama extramodernos —esos “que insisten en existir y que de ninguna manera se sienten representados por alguno de los estados nación que los subyugó bajo una hegemonía político-cultural y una

‘racionalización’ económica e ideológica, usualmente impuesta a sangre y fuego”—.<sup>46</sup> Con ellos ha llegado hasta nosotros ese eco mágico que, desde un tiempo y lugar extramoderno, se enlaza a esa cosmología que nos ha permitido conocer este territorio precisamente desde un pensamiento estético-mágico. En su vínculo con ese otro costado que dibuja la tecnicidad, emerge una cosmotécnica desde la cual pueden surgir, y por cierto ya han surgido, saberes nuevos —saberes otros—. Uno de ellos tiene relación con lo que ya apunta Viveiros de Castro y que más arriba esbocé como una reverberación mágica desterritorializante. Así como la cosmología de nuestro Sur tiene una base extramoderna esencial, la cosmotécnica que ella hace posible avanza igualmente en tal sentido; se mueve en la senda que permite superar las territorializaciones impuestas por la Modernidad europea; invita a abrazar esos “saberes otros” que transitan y han transitado por ese territorio que hoy llamamos Sudamérica, ignorando todo límite forzosamente impuesto —después de todo, el agua que cae por un lado y otro de los Andes es la misma agua; las aves que atraviesan la Amazonía lo hacen guiadas por el mismo sol—. Interpreto así el llamado que nos hiciera este dossier: pensar juntos, sin encadenamientos fetichizados, el espacio tecno-estético que compartimos.

En tal sentido, y nuevamente con Yuk Hui, debemos abrirnos también a la posibilidad de comprender la cosmotécnica de nuestro Sur como una cosmopolítica; una donde la naturaleza ya no se opone a la cultura y donde esta última no tiene por misión dominar a la primera.<sup>47</sup> Al iniciar este texto, señalé que los murmullos inertes que emergen desde la obra de Bate hacían discernible la concretización de una filosofía sobre la constitución del ser —una cierta ontología—. Desarrollé así una exégesis mestiza a partir de la cual el trabajo de la artista quedó vinculado circularmente a un espacio natural y mágico que, a su turno, hizo visible un proceso de individuación mediado por tecnologías mediales. He ahí la cosmotécnica que esta última sección invita a trazar; en el entrelazamiento colectivo entre lo vivo y lo no-vivo, entre lo cosmológico y la tecnicidad, entre un territorio mágico y un yo que deviene múltiple. El alambre músculo es eso: el anuncio de la cristalización de lo posible, el señalamiento de un bucle tecno-

estético que envuelve a una mujer desnuda bajando una escalera, a un cabello perdido mil veces ahora contenido en una bóveda de cristal, a una masa de gusanos descendiendo la Cordillera a través de un río, a unas algas retorciéndose bajo el sol en la orilla de una playa gris, a un niño que intenta recordar, impedido por el tiempo, que algún día será un sudaca más en Europa. El arte medial de Bate delinea, así, una cosmotécnica con el potencial de despertar una sensibilidad reflexiva que nos permita discernir la circularidad que nos enlaza a un mismo territorio y que nos hace parte de una misma organicidad.<sup>48</sup>

En *Arte y cosmotécnica* Yuk Hui insiste en que el pensamiento estético brinda la entrada más intuitiva al mundo y al cosmos.<sup>49</sup> Más aún, continúa el filósofo, el arte sería un tipo de pensamiento experimental que nos permite superar el universalismo que el pensamiento europeo quiso instaurar, para retornar, en cambio, a lo local sin darle tregua a los fascismos contemporáneos.<sup>50</sup> El arte sería así —y más aún el arte medial con su capacidad de trazar ecos mágicos expandidos, inconscientes maquínicos múltiples, la tecnicidad misma y la cosmología amplia que la acompaña, me permito señalar—, un tipo de pensamiento experimental fundamentalmente desterritorializante.<sup>51</sup> El esquema que se ha hecho visible a través de esta discusión sobre la obra de Bate —el pensamiento estético que arrastra ese viejo eco de magia, mediando así entre tecnicidad y cosmología— nos sitúa en un espacio cosmotécnico en el cual estamos destinados a devenir colectivamente. A ser con y a través de un territorio amplio de

significaciones, con y a través de lo vivo y lo no-vivo que éste nos entrega, con y a través de las técnicas que nos permitieron insertarnos en él, con y a través, al fin de cuentas, de las tecnopoéticas que nos ayudan a recorrerlo hoy de modo sensible.<sup>52</sup>

Para cerrar de una vez, tal vez de modo algo intempestivo, quisiera reconocer que es evidente que esta exégesis mestiza ha sido predominantemente un ensayo; uno que se beneficiaría invariablemente de estudios —provenientes del campo de la antropología, por ejemplo— que le entregaran un marco más sólido para problematizar la noción de ecos mágicos y, asimismo, los modos de existencia extramodernos de nuestro Sur. Ya vendrá el momento de avanzar en aquello. Por ahora, sin embargo, quisiera concluir tan solo insistiendo en la validez de uno de mis argumentos iniciales: obras de arte medial como la de Mónica Bate demuestran que los vínculos entre práctica artística y pensamiento teórico y filosófico son indisolubles.<sup>53</sup>

#### Notas

<sup>1</sup> Mary W. Shelley, *Frankenstein: o el moderno Prometeo*, trad. Rafael Torres (Sexto Piso, 2013), 12.

<sup>2</sup> Félix Guattari, *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis* (Semiotexte, 2011), 15–16. Traducción del autor.

<sup>3</sup> Véase Mónica Bate, “Estación Artes Mediales: Mónica Bate [Procesos]”, charla virtual, 4 julio 2022, por Taller Entendido de Estudios Mediales, YouTube, 21:00, <https://youtu.be/melmS4oethM?si=5D349nCEdM16Jp rG>.

<sup>4</sup> No es mi objetivo aquí contribuir formalmente a los debates sobre la noción de mestizaje que se han desarrollado en los campos de la antropología, la sociología y los estudios poscoloniales. Más bien, con la idea de exégesis mestiza propongo que todo ejercicio de interpretación estética hecha desde y para Sudamérica convoca necesariamente a un repertorio de saberes y

tradiciones que, originalmente inconexas, encontraron sin embargo su plano de hibridez semiótica, alejadas de todo afán purificador, en los territorios que habitamos. Así, esta exégesis mestiza quiere dar cuenta de un mundo que, poniendo entre paréntesis la realidad de lo moderno, anuda nuestro devenir a ese plano y dichos territorios. No obstante, y de hecho por lo mismo, me permito referir a: Marisol de la Cadena, “Son los mestizos híbridos- Las poéticas conceptuales de las identidades andinas”, en *Formaciones de identidad: Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, ed. M. de la Cadena (Enviñón, 2007), 83–116; Bolívar Echeverría, “El ethos barroco”, en *Discurso crítico y Modernidad: Ensayos escogidos* (Ediciones desde abajo, 2011), 193–219.

<sup>5</sup> Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez (Prometeo Libros, 2007); Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de*

información, trad. Pablo Ires (Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009).

<sup>6</sup> Véase Yuk Hui, *Machine and Sovereignty: For a Planetary Thinking* (University of Minnesota Press, 2024), 20–64.

<sup>7</sup> Véase Mónica Bate, “Estación Artes Mediales”, 13:50.

<sup>8</sup> Mónica Bate, “Estación de Artes Mediales”, 15:00.

<sup>9</sup> Véase Mónica Bate, “Anatomía para el movimiento: línea 2”, sin fecha, por monicabatevidal, Flickr, <https://flic.kr/s/aHsknZqrWh>.

<sup>10</sup> Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 177.

<sup>11</sup> Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 177.

<sup>12</sup> Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 178.

<sup>13</sup> Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 178.

<sup>14</sup> Véase Mónica Bate, “The Life of Crystals subtítulo español”, documentación en línea, 2 noviembre 2017, por Mónica Bate, Vimeo, 04:57, <https://vimeo.com/240993756>.

<sup>15</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 00:17.

<sup>16</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 00:25.

<sup>17</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 01:07.

<sup>18</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 01:33.

<sup>19</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 02:06.

<sup>20</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 02:06.

<sup>21</sup> Mónica Bate, “The Life of Crystals”, 02:06.

<sup>22</sup> Véase Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 23–44.

<sup>23</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 97–138.

<sup>24</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 47–80.

<sup>25</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 109.

<sup>26</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 108.

<sup>27</sup> La misma cita, en inglés, contiene la frase: “A particularly demonstrative experiment consists in placing supercooled sulfur into a U-tube, then inseminating each of the branches of the U-tube with a crystalline germ.” La versión original en francés usa sin embargo “ensemencer.” Véase Gilbert Simondon, *Individuation in Light of Notion of Form and Information*, trad. Taylor Adkins (University of Minnesota Press, 2020), 69; Gilbert Simondon, *L’individu et sa genèse physico-biologique* (Jérôme Millon, 1995), 76.

<sup>28</sup> Véase Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 114.

<sup>29</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 115.

<sup>30</sup> Véase Mónica Bate, “TLC – 500bpmB – Casa Central UChile”, documentación en línea, 1 julio 2018, por

Mónica Bate, SoundCloud, <https://on.soundcloud.com/ZoP9ASAjYIdjYP34ca>.

<sup>31</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 457.

<sup>32</sup> Gilbert Simondon, *La individuación a la luz...*, 457.

<sup>33</sup> Véase Francisca Morand, Javier Jaimovich, Mónica Bate e Isabel Jara-Hinojosa, “Fragile Intersections: An Installaformance as System”, *Leonardo* 56, no. 4 (2023): 418–23, [https://doi.org/10.1162/leon\\_a\\_02312](https://doi.org/10.1162/leon_a_02312).

<sup>34</sup> Francisca Morand, Javier Jaimovich, Mónica Bate e Isabel Jara-Hinojosa, “Fragile Intersections...”, 419–20.

<sup>35</sup> Francisca Morand, Javier Jaimovich, Mónica Bate e Isabel Jara-Hinojosa, “Fragile Intersections...”, 422. Traducción del autor.

<sup>36</sup> Francisca Morand, Javier Jaimovich, Mónica Bate e Isabel Jara-Hinojosa, “Fragile Intersections...”, 419.

<sup>37</sup> Véase Gilberto Sánchez Cabezas, “Los mapuchismos en el DRAE”, *Boletín de Filología* 45, no. 2 (2010): 171, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032010000200008>.

<sup>38</sup> Siendo estas máquinas “sistemas de partículas de signos y quanta de posibilidades operando simultáneamente al interior del registro de las realidades materiales y de las realidades semióticas”. Félix Guattari, *The Machinic Unconscious*, 20. Traducción del autor.

<sup>39</sup> Véase Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 178.

<sup>40</sup> Francisca Morand, Javier Jaimovich, Mónica Bate e Isabel Jara-Hinojosa, “Fragile Intersections...”, 422.

<sup>41</sup> Véase Joaquín Torres García, “Joaquín Torres García (1874–1949, Uruguay),” en *The Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*, ed. C. Vicuña y E. Livon-Grosman (Oxford University Press, 2009), 107.

<sup>42</sup> Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics* (Urbanomic, 2016), 6. Traducción del autor.

<sup>43</sup> Yuk Hui, *The Question Concerning Technology...*, 2–10.

<sup>44</sup> Véase Yuk Hui, *Machine and Sovereignty: For a Planetary Thinking* (University of Minnesota Press, 2024), 220–27.

<sup>45</sup> Véase nota número 4.

<sup>46</sup> Eduardo Viveiros de Castro, “On the Mode of Existence of the Extramoderns,” en *Reset Modernity!*, eds. Bruno Latour y Christophe Leclercq (ZKM y MIT Press, 2016), 491. Traducción del autor.

<sup>47</sup> Véase Yuk Hui, “Cosmotechnics as Cosmopolitics”, *e-flux* 86 (noviembre 2017): 4–5, <https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotechnics-as-cosmopolitics/>.

<sup>48</sup> Véase Yuk Hui, *Art and Cosmotechnics* (e-flux y University of Minnesota Press, 2021), 14–15.

<sup>49</sup> Yuk Hui, *Art and Cosmotechnics*, 60.

<sup>50</sup> Yuk Hui, *Art and Cosmotechnics*, 61–62.

<sup>51</sup> Yuk Hui, *Art and Cosmotechnics*, 61–62.

---

<sup>52</sup> Véase Claudia Kozak, *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología* (Caja Negra, 2012), 182–83.

<sup>53</sup> Agradezco sinceramente a Dusan Cotoras Straub cuyos comentarios y sugerencias me ayudaron a pulir este ensayo.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Diego Gómez Venegas; “Mónica Bate y los murmullos inertes – una exégesis mestiza”, En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 27 | Primer semestre 2026, 89-100.

Recibido: 2 de julio de 2025

Aceptado: 10 de diciembre de 2025