
EL DIBUJO COMO PENSAMIENTO PRÁCTICO: UNA ESTRATEGIA GRÁFICA PARA DESVELAR LOS REPLIEGUES DE LOS OBJETOS

Ignacio Tejedor López

Universidad Complutense de Madrid. Dpto. Dibujo y Grabado

Resumen: Este artículo aborda el dibujo como una estrategia de pensamiento práctico capaz de trasladar postulados teóricos contemporáneos al tratamiento concreto de los objetos. Para ello se sitúa en el marco de la investigación basada en las artes, concretamente en el dibujo, con el objetivo de cuestionar la concepción tradicional del objeto como entidad pasiva y proponer, en su lugar, una comprensión de las cosas como agentes capaces de participar en la producción de sentido. A partir de esta premisa, se desarrolla una estrategia experimental de dibujo basada en la interacción entre objetos y papel, destinada a provocar rastros gráficos que registren la historia material de los objetos. Este registro de lo intangible se plantea como un procedimiento articulado en torno a los conceptos de *episteme*, *praxis* y *poiesis*, transformando la especulación teórica en experiencia sensible. De este modo, el dibujo se presenta como una práctica de investigación que permite visibilizar cualidades latentes de los objetos y explorar nuevas formas de relación entre materia, técnica y conocimiento.

Palabras clave: DIBUJO ONTOLÓGICO; REALISMO AGENCIAL; INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES; PENSAMIENTO GRÁFICO; POIESIS

DRAWING AS PRACTICAL THINKING: A VISUAL STRATEGY FOR UNVEILING THE FOLDS OF OBJECTS

Abstract: This article approaches drawing as a strategy of practical thinking capable of translating contemporary theoretical postulates into the concrete treatment of objects. It is situated within the framework of arts-based research, specifically drawing, with the aim of questioning the traditional conception of the object as a passive entity and proposing instead an understanding of things as agents capable of participating in the production of meaning. From this premise, an experimental drawing strategy is developed based on the interaction between objects and paper, intended to generate graphic traces that register the material history of the objects. This recording of the intangible is presented as a procedure articulated around the concepts of *episteme*, *praxis*, and *poiesis*, transforming theoretical speculation into a sensory experience. In this way, drawing is framed as a research practice that makes it possible to render visible the latent qualities of objects and to explore new forms of relationship between matter, technique, and knowledge.

Keywords: ONTOLOGICAL DRAWING; AGENTIAL REALISM; ARTS-BASED RESEARCH; GRAPHIC THINKING; POIESIS

MARRAZKETA PENTSAMENDU PRAKTIKO GISA: OBJEKTUEN TOLESTURAK AGERIAN JARTZEKO ESTRATEGIA BISUALA

Laburpena: Artikulu honetan, postulatu teoriko garaikideak objektuen tratamendu zehatzera eramateko gai den pentsamendu praktikoko estrategia gisa jorratzen da marrazketa. Horretarako, arteetan –zehazki, marrazketan– oinarritutako ikerketa baliatzen da zalantzan jartzeko objektua entitate pasibo gisa ulertzeko modu tradizionala, eta, horren ordez, proposatzen da zentzuaren ekoizpenean parte hartzeko gai diren eragile gisa ulertu behar direla gauzak. Premisa horretatik abiatuta, marrazketa-estrategia experimental bat garatzen da, objektuen eta paperaren arteko interakzioan oinarritua, objektuen historia materiala erregistratuko duten aztarna grafi-koak sortze aldera. Ukiezinaren erregistro hori *episteme*, *praxis* eta *poiesis* kontzeptuen inguruan artikulatutako prozedura gisa planteatzen da, eta espekulazio teorikoa sentipen-esperientzia bihurtzen. Hala, marrazketa aurkezten da objektuen ezkutuko ezaugarriak agerian jartzeko eta materiaren, teknikaren eta ezagutzaren arteko harreman modu berriak aztertzeko aukera ematen duen ikerketa-jardunbide gisa.

Gako-hitzak: MARRAZKETA ONTOLOGIKOA; ERREALISMO AGENTZIA-LA; ARTEETAN OINARRITUTAKO IKERKETA; PENTSAMENDU GRAFIKOA; POIESIA

Tejedor López, Ignacio. 2025. «El dibujo como pensamiento práctico: Una estrategia gráfica para desvelar los repliegues de los objetos». *AusArt* 14 (2): 335-351. <https://doi.org/10.1387/ausart.28444>

Siempre que el hombre abre sus ojos y oídos, que franquea su corazón, que se da libremente en sus afanes y esfuerzos, en su formar y obrar, en sus ruegos y agradecimientos, se encuentra ya, por doquiera, llevado en lo desvelado (Heidegger [1954] 2021, 128).

Desde hace unos años viene siendo habitual atender a los objetos. Los nuevos materialismos y la ontología orientada a objetos abrieron una brecha decisiva en la transformación del paradigma que durante siglos había regido el acercamiento al mundo. Esa distinción polarizada entre objeto y sujeto ha quedado legítimamente anticuada, su distancia ontoepistémica¹ ya no funciona. Al mismo tiempo, cada vez resultan más frecuentes estudios con enfoques agenciales en distintas áreas del conocimiento donde lejos de analizar entidades cerradas como categorías, el foco se pone en los efectos que sus relaciones producen y reproducen. Las cosas han abandonado el reino inerte de sus funciones para participar en la discusión sobre lo real.

Ya Merleau-Ponty (1964) promulgaba «el despertar de *cuerpos* ‘asociados’» al anteponer nuestro cuerpo, sintiente y viviente, frente al estudio de los «objetos generales» que designaba la ciencia. Ahora, para comprender la entidad de un objeto importa nuestra experiencia, lo que previamente hemos aprendido de él, y lo que su momento de origen nos expresa sobre su particular existencia. Todo ello produce una deriva especulativa altamente abstracta que supera con creces la función práctica de las cosas, ampliando de esta manera su acción operativa.

Introducción al problema de la experimentación teórica.

Herramientas epistémicas como la teoría general de sistemas, la teoría del actor-red o las metafísicas caníbales irrumpen a lo largo del siglo pasado favoreciendo un giro ontológico y una nueva distribución de las agencias de los seres (animados e inanimados) que habitamos el mundo. Estos recursos cognitivos permean en la sociedad ensanchando los límites del pensamiento, pero también de lo imaginable. Así, el conocimiento científico, el pensamiento humanista y la creación artística se retroalimentan, devolviendo a la sociedad modelos de comprensión del mundo definitorios en las cosmovisiones de una época. Sin embargo, cabe preguntarse cómo extraer del reino de la abstracción argumentos puramente especulativos. Esto nos retrotrae a un dilema perenne en las lindes de la producción cultural, y más concretamente en el arte: *poiesis* o *praxis*.

Del primer término nos interesa aquello de traer al mundo lo que todavía no es, dar existencia a concepciones abstractas como pueden ser los postulados teóricos. Del segundo, la puesta en práctica de una teoría.

Las teorías especulativas antes mencionadas orbitan en una dimensión intelectual que, lejos ser demostrables, son constitutivas. Dicho de otra

manera, operan en la concepción mismas de las cosas (de corte epistémico u ontológico), no tanto en resultados tangibles.

Valiéndonos de la investigación basada en las artes como método de procesamiento y generación de conocimiento, trataremos de procesar gráficamente la complejidad de las nuevas formas de materialidad. Con este fin diseñaremos un dispositivo experimental basado en el dibujo no-humano que ponga en práctica los enfoques teóricos sobre la concepción contemporánea de las cosas (*praxis*), desvelando relaciones preexistentes fuera del alcance de la percepción humana (*poiesis*). Las formas de representación que ofrece el dibujo se toman en esta propuesta no desde una perspectiva estética sino desde su operatividad, es decir, desde la trazabilidad que según veremos permitirá comprender la dimensión inefable de los objetos.

Así, el trabajo que se presenta a continuación es un intento por demostrar como a través de una estrategia gráfica es posible rastrear las acciones y relaciones de los objetos que permanecen ocultas bajo su utilidad. A partir del dibujo como prisma ontológico trasladaremos al terreno de la percepción las conexiones que establecen los objetos entre ellos. Para ello utilizaremos un procedimiento gráfico que registre con evidencias tangibles las interacciones e intra-acciones postuladas por autoras como Jane Bennett, Karen Barad, Bruno Latour o Timothy Morton, favoreciendo su entendimiento a través de la experiencia directa.

En el siguiente apartado enmarcaremos esta contribución dentro de la investigación basada en las artes y contextualizaremos que entendemos por la agencia de las cosas. Después continuaremos describiendo el dispositivo experimental que detonará la expresión gráfica de los objetos y que proveerá una serie de dibujos sobre los que observar los rastros que dejan sus relaciones agenciales. Por último, se discutirá y argumentará el alcance de este ensayo dibujístico para finalmente resolver si el dibujo como pensamiento práctico es capaz de arrojar luz sobre el abstruso campo del realismo especulativo.

Pensar desde la praxis (marco teórico)

Las diferentes áreas del conocimiento son conjuntos de repertorios procedimentales cuyo fin es resolver preguntas suscitadas por el mundo en el que vivimos. Dichos repertorios, para asegurar su fiabilidad, están regidos por una estructura subyacente que organiza el conocimiento y son legitimados por códigos de validación académica. La investigación basada en las artes se distingue del resto por su anomalía en la ordenación del conocimiento²: recoge información, datos y recursos del entorno que después articula con la intención de devolverlos a la sociedad en forma de posibilidades. A diferencia de las ciencias o la tecnología, que requieren de resultados cerrados, categóricos, el valor del arte reside en el despliegue de posibilidades inimaginables hasta entonces.

Quienes investigamos desde el arte, en la mayoría de los casos tomamos teorías y conceptos procedentes de otras áreas que aplicamos a estudios o casos, a priori desconectados del campo de aplicación de la teoría, con la intención de provocar observaciones inesperadas o resultados genuinos. La intuición, lo fortuito y la experiencia se convierten entonces en modos de tratar no solo la materia sino también el intelecto, en un intento por revisar los relatos que proveen de sentido a nuestra realidad. Dicho de otra manera, el arte multiplica las posibilidades de entendimiento y de comprensión esquivando el pensamiento hegemónico.

Cuando Tom Barone y Elliot W. Eisner publicaron *Arts based research* (2012) instauraron un debate internacional sobre la posibilidad de generar conocimiento a través de las prácticas del arte. En su defensa apelaban a una herencia científica que reducía las investigaciones al empirismo científico y a la hermenéutica de las humanidades, regidos ambos paradigmas por un lenguaje analítico que dificultaba el acceso al universo de lo inexpresable. Los lenguajes del arte y sus procesos, según sostienen los autores, permiten abordar, reimaginar y profundizar cuestiones complejas como en este caso el giro ontológico. En nuestro caso, usar un tipo de dibujo ontológico en colaboración con la expresión relacional de los objetos puede proveer una trazabilidad de las inter/intra-acciones que establecen los objetos entre ellos.

Continuando esta corriente, en el contexto español Ricardo Marín (2019) hace confluir las aportaciones de Barone y Eisner con la *A/r/tografía* de Rita L. Irwin (2017), una defensa de la investigación situada y encarnada para transformar el conocimiento abstracto experiencia vivida. En los planteamientos de Irwin o Marín volvemos a encontrar una deriva discursiva que reconoce en los procesos divergentes del arte la cualidad de experimentar razonamientos puramente teóricos o intelectuales.

Desde estos acercamientos y enfoques que posibilitan los lenguajes artísticos podemos ofrecer nuevos horizontes referenciales, o como enuncia Jussi Parikka

Los nuevos conceptos pueden introducir nuevos tipos de discusiones y volverse útiles para transformar campos en diferentes lenguajes académicos. (...) Desencadenan formas de investigación ya burbujeantes y dan nombre a prácticas que se realizan en otros contextos del arte y la investigación. A menudo hacemos cosas para las que no tenemos nombre, y esto se aplica también al trabajo académico (Parikka [2015] 2021, 8).

Parikka es conocido por sus aportaciones a la arqueología de los medios y cómo su materialidad ha determinado el acercamiento al mundo. El teórico se suma a las aportaciones sobre la conexión entre la tecnología y su contexto histórico de pensadores clave como Ernst Kapp, Heidegger, Ortega y Gasset o Gilbert Simondon. Más concretamente, Jussi Parikka (2015) conduce sus reflexiones hacia cómo la genealogía de los medios (tecnológicos,

artísticos, cognitivos) influye en los efectos que producen, considerando las teorías no como puntos fijos, sino como vectores que movilizan concepciones o preceptos. Esto resuena con el tipo de conocimiento que se busca desde el arte y que Zambrano expresa con su retórica particular: «Las posibilidades, desde estos espacios de verdad que la producción *poiética* admite, permiten pensar en la construcción –en tanto fabricación, en tanto *techné*– de nuevos entornos para ser ocupados a partir de la producción artística» (2019).

Karen Barad también reconoce la importancia de acercarse al mundo desde un tipo de conocimiento sintiente, «el teorizar, es en sí una forma de experimentar, trata del estar en con-tacto. Lo que mantiene a las teorías vivas y animadas es el ser sensibles y receptivas a la dirección del mundo y sus murmullos. Hacer teoría requiere estar abiertos a la vitalidad del mundo, dejarse atraer por la curiosidad, la sorpresa y el asombro (Barad [2015] 2023, 31). Su postura entra en diálogo con el «despertar de ‘cuerpos asociados’» frente al objeto general de la ciencia que mencionábamos más arriba de Merleau-Ponty. O con el «conocimiento sensual-sensorial» de Minna Salami (2020)³.

Nos situamos de esta manera en una forma de teorizar o generar conocimiento experiencial que nos permitirá superar el abismo intelectual producido por el aparato epistémico de los nuevos materialismos. Volviendo al objeto de este trabajo, enfocado en experimentar concretamente postulados de naturaleza especulativa, el dispositivo experimental que proponemos busca observar cómo los objetos son al mismo tiempo entidades que se ocultan tras sus funciones evidentes y conjunto de relaciones que desencadenar con otros. Una reducción sintética de dos posturas marcadas dentro del giro ontológico, la primera de corte materialista (Harman, Millassouex, DeLanda) y la segunda con un sesgo feminista (Barad, Braidotti, Bennett, Haraway).

Nuestro deseo es conceder a los objetos un espacio de expresión, dejar que ciertos utensilios descansen de su funcionalidad para conocerlas en su intimidad. Por ello, hemos querido llevar a la práctica lo que Graham Harman dice en su libro *El objeto cuádruple*: la única manera de ser justo con los objetos es aceptar que su realidad es libre de toda relación, más profunda que toda reciprocidad. El objeto es un cristal opaco confinado a una vida privada, irreducible a sus propias partes y a sus relaciones con otros objetos (Harman 2016, 43).

Nuestra disposición a la observación debe transformarse si no queremos dejar pasar datos relevantes que, por no responder a la episteme de nuestra época, permanecen inextricables. Conceder a los objetos otros sentidos, superar su funcionalidad, conlleva reconducir nuestro dogma y reconocer que en sus repliegues e intra-acciones existe información que no cabe en el paradigma de pensamiento tradicional. Jane Bennett sostiene que lo que hay es siempre un enjambre de vitalidades en juego. La tarea pasa a ser identificar los contornos del enjambre y el tipo de relaciones que se

producen entre sus partes (Bennett 2022, 86). O en palabras de Lorenzo Gineprini: «This scenario decentres the human, forcing to recognise the persistence of things in the aftermath of human will and power, their irreducibility to the human subject» (2025, 9).

Si ponemos el foco en las herramientas tradicionales, en esos objetos de hierro útiles para prolongar las capacidades humanas. ¿Qué puede su existencia decir de los humanos que las crearon? ¿Cómo registrar su vitalismo sin hacerlos trabajar? ¿De qué manera las formas dadas por el humano que las creó influyen en la materia y viceversa? Siguiendo con Gineprini, mientras en la vida cotidiana las interacciones y la información de los materiales son relegadas o desestimadas, la producción artística tiende a revelarlas y procesarlas mediante distintas estrategias (ibid., 2). Y es que desde el arte podemos inventar estrategias para aplicar teorías intelectuales de difícil demostración, en este caso tomaremos el dibujo en su estatuto de pensamiento para abordar tales preguntas y traer a tierra disertaciones abstractas sobre la vida secreta de las cosas.

Metodología para un dispositivo experimental

A continuación, vamos a presentar el dispositivo experimental ideado para poner a prueba la performatividad de los enfoques conceptuales anteriormente mencionados. La estrategia gráfica planteada pretende eludir las aplicaciones útiles de los objetos seleccionados para registrar su vitalismo, valiéndonos del arte como *poiesis* (dar presencia) y como *praxis* (aplicar teoría). Es un ejercicio de pensar desde el hacer para visualizar eso que permanece imperceptible en los objetos que nos rodean, pero al mismo tiempo es la exploración de un procedimiento gráfico portador de razonamientos onto-epistémicos.

Con este fin se han elegido ocho útiles de hierro fundido gris (entre los 300 y 600 gramos de materia), producidas artesanalmente a comienzo del s. XX y abandonadas hace más de tres décadas; papel de algodón (50 gramos cada uno); y agua (medidas variable)⁴. Los utensilios, en su condición de objetos despojados de su funcionalidad primaria, son dispuestos sobre la superficie de algodón humedecido para registrar las inter/intra-acciones. Se utilizó la pulverización de agua para acelerar el proceso de activación y potenciar la emergencia de relaciones.



Figura 1. Herramientas tomadas para realizar la práctica especulativa. Fuente: el autor.

El proceso tiene una duración de cinco semanas de registro y observación con tres variantes en las muestras determinadas por la cantidad de materia férrea puesta en activación (873 g./1024g./456 g.) para analizar la cantidad de oxidación que se produce en la relación entre papel y metal (Fig.1).

- En la primera semana se depositan las herramientas sobre el papel saturado de agua sin llegar a anegarlo. Al retirar los objetos estos han adquirido un tono más claro debido a la oxidación en algunas zonas y el papel está completamente seco, con hendiduras de diferente profundidad en función del peso de los instrumentos. Estas marcas de presión son más pronunciadas por causa de la humedad del papel y al secar fijaron los registros.
- La segunda semana, para forzar más la expresión de los objetos, y comprendiendo que la temperatura del ambiente frena la mediación del agua, se decide verter algo de agua sobre los objetos y dejar que actúe directamente sobre ellos. A la semana se descubre que las herramientas no eran solo de hierro, sino que tenían una aleación a modo de patina desgastada pero persistente. Esto se puede ver en como el óxido solo aparece en aquellas zonas donde se ha perdido completamente la pátina (fig. 2).
- En la tercera y cuarta semana se sumerge el papel y las herramientas en una fina capa de agua, dejando que el proceso dure más tiempo. Esto fuerza significativamente las relaciones en juego y produce una ampliación de su expresión matérica (fig. 3). Grandes cantidades de partículas desprendidas del hierro en su proceso de oxidación producen un tercer cuerpo situado entre los utensilios y el papel, una aleación entre algodón y hierro en forma de escamas adquiere protagonismo en la imagen.

- La última semana, para evitar una saturación de óxido que eclipse relaciones más sutiles, se pulveriza agua diariamente para mantener la humedad sin provocar una oxidación descontrolada. Esto permite la emergencia de áreas mixtas donde conviven partículas desprendidas de los objetos (probablemente restos de zinc de la capa galvanizada), deformaciones físicas del papel y diferentes tonalidades de naranja.

Tras la definitiva retirada de las herramientas encontramos una expresión gráfica creada por la acción de los objetos que es observada detenidamente a través del dibujo analítico como procesamiento de las conexiones. Las cualidades desveladas por los materiales entran en diálogo con la cualidad pensante del humano-dibujante en una siguiente fase de coautoría. Con rotuladores calibrados extrafinos del mismo color que las masas tonales de los objetos se procede a delimitar las áreas de actividad registrada y las vinculaciones existente entre los rastros de las interacciones. El resultado es una suerte de mapa cuyas delimitaciones muestran evidencias de cómo las cosas se animan y se relacionan entre ellas más allá de sus funciones prácticas, desplegando fenómenos que escapan de nuestras concepciones.



Figura 2. Herramientas sobre papel de algodón humedecido. Fuente: el autor.



Figura 3. Herramientas desprendiendo sus propiedades. Fuente: el autor.

Rastrear el halo de las herramientas (Resultados)

Si el muestreo en otras áreas de conocimiento se realiza mediante métodos regidos por la objetividad con la menor interferencia posible, en las investigaciones desde el arte nos servimos precisamente de lo fortuito para acceder a resultados inusuales. Esta particularidad en la información recogida o en el procesamiento de la misma alimenta la imaginación de posibilidades con las que surtir el mundo.

La estrategia descrita en el apartado anterior, lejos de perseguir un resultado estético o una fuente de datos objetiva, lo que nos ha permitido es poner en práctica algunos conceptos abstractos generalizados en el pensamiento contemporáneo. Aceptando y reconociendo las limitaciones del muestreo, el ensayo realizado busca materializar pensamientos complejos con la doble intención de contribuir al legado del giro ontológico y defender el dibujo como herramienta de pensamiento práctico.

En las imágenes resultantes de este ensayo gráfico, las cualidades máticas del hierro toman el relevo a las cualidades funcionales del alicate, gato, llave o tenaza. Por efecto de oxidación se ha desprendido la memoria impregnada de la superficie metálica. Algunas de las partículas acumuladas en su superficie en sus más de 70 años de existencia han sido transferidas al papel por efecto de la oxidación. La expresión gráfica de los objetos nos da información de otros tiempos: las siluetas describen diseños rudimentarios, el material habla de una realidad 'prefordista', los tipos de manchas revelan diferentes sedimentos adheridos y el desgaste de sus formas indican modos de trabajo. Toda esta información aportada por los objetos en un proceso de origen artístico puede ser estudiada desde el realismo especulativo, el realismo agencial, la teoría del actor-red, la arqueología molecular, o la física de los materiales, por mencionar algunos sistemas de construcción de sentido.

Jussi Parikka en su trabajo *Una geología de los medios* (2015) sostiene que lo que solemos ver como un dispositivo pulido y terminado es solo la superficie; detrás hay una cadena de cosas y procesos que lo hacen posible. Los dibujos resultantes (figs. 4 y 5) han sido posibles gracias a la interacción entre las cualidades de los objetos puestos en juego y presentan una serie de evidencias que como decíamos, pueden ser analizadas desde diferentes enfoques. Lo que el experimento revela son relaciones específicas, cualidades que estaban esperando a ser manifestadas, pues es muy probable que en su casi un siglo de existencia nunca hubieran sido utilizadas para indagar en profundidades filosóficas.

Las imágenes obtenidas en el procedimiento están compuestas por dos lenguajes: tonal, aportado por los utensilios; y lineal, introducido por el razonamiento humano. El primer código visual es producido por las intra-acciones entre la celulosa y el hierro en el plazo prolongado de cinco semanas, causa que aporta variedad de tonos. Si nos detenemos en la textura de las manchas observamos naturalezas diferentes: algunas son degradados regulares, otras difieren muy levemente del color del papel y otras

son agrupaciones de posos o fragmentos del galvanizado. Esa diferencia en los tipos de mancha producida está determinada por las condiciones (temperatura, humedad y duración) en las que la agencia de la cosa se ha desvelado. Con el dibujo hemos tratado de intervenir lo mínimo posible para ensalzar esas relaciones emergidas y evidenciar las modificaciones registradas en el papel. El trabajo del dibujante, como diría John Berger, es dirigir la atención hacia aspectos desapercibidos de la existencia.

El rastreo de la actividad mediante un fino trazo nos permite actuar como detectives de los nuevos materialismos, arqueólogos del tiempo particular de las cosas, o exploradores de una realidad desconocida.

Las imágenes resultantes (figs. 4 y 5), como mapas de territorios inescrutables hasta el momento, desprenden un magnetismo que atrae la mirada por todo lo que revelan sin llegar a explicar nada, mencionando a Barthes (1980), «una flecha que sale de la imagen y te atraviesa».

Este tipo de encantamiento es debido al satisfactorio trabajo de traer teorías de la esfera intelectual al mundo de la percepción. A pesar de las carencias metodológicas y de permitir que el proceso haya evolucionado orgánicamente, los dibujos finales reflejan la complejidad del concepto de *poiesis*, y también como el dibujo es una herramienta muy oportuna en el tratamiento práctico de teorías intelectuales.



Figura 4. «Sin título 3», 2025. Óxido y tinta sobre papel de algodón. Fuente: Elaboración del autor.



Figura 5. «Sin título 2», 2025. Óxido y tinta sobre papel de algodón. Fuente: Elaboración del autor.

El dibujo como praxis, a modo de conclusión

A lo largo de este texto, se ha tratado de exponer un medio de aplicación práctica a teorías contemporáneas que subvierten el paradigma tradicional de objeto pasivo, inerte, a la espera de un sujeto humano lo use. Mediante el dispositivo experimental planteado, hemos adaptado teorías de corte especulativo al tratamiento concreto de objetos para mostrar esas agencias veladas de las que se hablan en los nuevos materialismos.

Todo objeto, material o cosa puede ser sometido a una conexión con otro objeto material o cosa y de ahí surgen interacciones; este axioma es simple. Sin embargo, esas interacciones pueden ser ignoradas, obviadas o estudiadas; es este último caso donde ponen el foco las corrientes de pensamiento a las que nos hemos acercado. Al tratarse de un paradigma onto-epistémico, el orden en el que se desenvuelven es especulativo en lugar de empírico, lo que supone un proceso de instauración más prologado al no contar con

evidencias que lo justifiquen. Situándonos en el área de conocimiento del dibujo, hemos planteado una estrategia capaz de producir registros realizados por la interacción entre objetos, detonando y fomentando relaciones que por sencillas que sean, sirvan para admitir relaciones agenciales más complejas. A pesar de las limitaciones metodológicas de este ensayo, lo especialmente destacable y la aportación que hace es el planteamiento un nuevo escenario experimental. Hemos tomado un repertorio epistémico complejo y lo hemos transformado en un proceso práctico donde se han manipulado físicamente conceptos abstractos como «agencia», «relación», o «intra-acción», siendo dispuestos y procesados por el lenguaje del dibujo.

Este trabajo nos ha permitido hacer uso del dibujo como recurso cognitivo para la comprensión de planteamientos abstractos referidos al ordenamiento de la materia, pero su aplicabilidad puede ser trasladada a otros marcos teóricos. Si bien en este caso hemos realizado dos acercamientos: el primero gráfico a cargo de los objetos, y el segundo lineal como razonamiento manual, ambos procedimientos son extraídos de un amplio repertorio de medios pertenecientes al campo del dibujo. Replicar exactamente este proceso para constatar el valor de uso de una teoría o principio no es garantía de éxito. Lo replicable de este modelo es la ideación de un protocolo cuya estructura sea definida por procesos o procedimientos pertenecientes a los lenguajes del arte dirigidos a comprender de manera experiencial argumentaciones abstractas.

El dibujo cognitivo y los diagramas del saber son utilizados frecuentemente para visualizar pensamientos complejos o distribuir visualmente información relevante sobre un estudio. En este sentido hablamos de pensamiento visual por tratarse del uso de representaciones gráficas que sintetizan ideas para resolver problemas conceptuales. Según hemos abordado en este texto tanto el proceso como el procedimiento, nos hemos distanciado sustancialmente de tales técnicas resolutivas. La aportación específica que hacemos de las estrategias gráficas no está encaminado a la resolución de una causa concreta, sino que busca ofrecer un escenario de experimentación vivencial para traer al mundo perceptible fundamentos intelectuales que no tiene representación tangible. Se trata de comprender desde la experiencia un sistema de fundamentación teórica que implica un cambio de paradigma, muy diferente de la función racionalista del pensamiento visual que persigue eficacia y eficiencia.

En otro orden de resultados, en el trabajo hemos mencionado con cierta arbitrariedad las posturas de Karen Barad y Graham Harman para referirnos a las relaciones internas e interacciones de los objetos, pero en el proceso de análisis de los resultados hemos descubierto algo que requiere admitir el antagonismo argumental entre ambos. En los dibujos vemos un fuerte protagonismo de las siluetas de los instrumentos al desprender sus propiedades particulares, ofreciendo formas cerradas e independientes a pesar de su superposición (acorde con la postura de Harman). Junto a esas composiciones, en los intersticios entre los límites de agencia de cada herramienta

se presencia el rastro de flujos sutiles compuestos por residuos del conjunto de herramientas que interaccionan como defiende Barad. Las partículas desprendidas acaban confluyendo en masas tenues heterogéneas que son las que posteriormente se ensalzan por el dibujo analítico. Este aspecto formal que refleja dos posiciones discursivas contrapuestas nos descubre que ambas negociaciones con las agencias replegadas de las cosas enriquecen la concepción de la materia. Los dibujos muestran como las figuras son estructuradas por una fuerza relacional entre sus partes, que les permite establecer relaciones con otras agencias sin perder sus formas. Pero también, cada una de las partes que conforman las herramientas establecen conexiones (apreciable en las manchas más tenues de las imágenes) con otras partes de las otras herramientas, desencadenando una constitución mutua entre los elementos en juego reflejado en la composición final de los resultados.

Para hacer perceptibles ciertos fenómenos de justificación especulativa especulativos hemos mantenido negociaciones con posicionamientos epistémicos capaces de sostener el dispositivo experimental, situación que nos lleva a confirmar que el razonamiento humano requiere de un paradigma desde el que pensar. En este sentido, si el trabajo desde el arte que hemos presentado aquí es defendido como un pensar *haciendo –praxis–*, cuyos resultados trasladan a nuestra realidad humana *–poiesis–* realidades agenciales del mundo donde las cosas ‘son’, el paradigma que proponemos define el dibujo como *praxis* y como actividad-‘en’-devenir. Un tipo de actividad cognitiva que nos permite adentrarnos en realidades encubiertas por medio de un proceder práctico y tangible.

Referencias bibliográficas

- Barad, Karen Michelle. (2015) 2023. *Cuestión de materia: Trans/materia/realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Traducción y selección de Silvana Vetö. Barcelona: Holobionte
- Barone, Tom & Eliot W. Eisner. 2012. *Arts based research*. Thousand Oaks CA: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781452230627>
- Barthes, Roland. (1980) 2020. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós
- Bennet, Jane. (2010) 2022. *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra
- Berger, John. (1959) 2024. *Siempre rojo: Ensayos sobre el mirar*. Trad., Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili
- Gineprini, Lorenzo. 2025. «Speculative aesthetics and archaeology of the future: Discarded objects as media of the future». *Journal of Aesthetics & Culture* 17(1). <https://doi.org/10.1080/20004214.2025.2567101>
- Harman, Graham. 2012. *The third table [Der dritte Tisch]*. Ostfildern: Hatje Cantz
- Harman, Graham. 2016. *El objeto cuádruple: Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Prólogo de Mario Teodoro Ramírez; traducción de Laureano Ralón. Barcelona: Anthropos
- Heidegger, Martin. (1927) 1971. *Ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- Heidegger, Martin. (1954) 2021. *La pregunta por la técnica*. Traducción y glosario Jesús Adrián Escudero.
- Irwin, Rita L. & Diego García Sierra. 2017. «La práctica de la a/r/tografía». *Educación y Pedagogía* 25(65-66): 106-113. <https://n9.cl/ujoom>
- Marín-Viadel, Ricardo & Joaquín Javier Roldán Ramírez. 2019. «A/r/tografía e investigación educativa basada en artes visuales en el panorama de las metodologías de investigación en educación artística». *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4): 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1961) 2017. *El ojo y el espíritu*. Prefacio de Claude Lefort; traducción de Alejandro del Río Herrmann. Madrid: Trotta
- Ortega y Gasset, José. (1933) 2004. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Alianza
- Parikka, Jussi. (2015) 2021. *Una geología de los medios*. Trad., Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra
- Parikka, Jussi. 2023. «Qué es la arqueología de los medios, 10 años después». *Perspectivas de la Comunicación* 16(1). <https://doi.org/10.56754/0718-4867.2023.3387>
- Salami, Minna. 2020. *El otro lado de la montaña: Así verías el mundo si no te lo contara siempre un hombre blanco europeo*. Traducción de Esther Cruz Santaella. Barcelona: Planeta
- Simondon, Gilbert. (1983) 2017. *Sobre la técnica: (1953-1983)*. Trads., Margarita Martínez & Pablo Rodríguez Buenos Aires: Cactus

- Tejedor López, Ignacio. 2024. «Las portavoces de las cosas: La enseñanza universitaria de las artes desde un enfoque posthumanista». En *Las prácticas artísticas, un camino para la transformación socio-educativa*, coords., Victoria Martínez Vérez, Sara Domínguez Lloria & Paula Gil Ruíz, 272-295. Madrid: Dickinson
- Zambrano Unda, Hector Marcelo. 2019. «Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística». *Índex: Revista de Arte Contemporáneo* 7: 40-46. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>

Notas

- 1 Por distancia ontoepistémica se entiende la diferencia histórica que ha determinado el conocimiento del mundo en donde se estudia la naturaleza del ser para definirlo (origen, cualidades, categoría) diferenciada de la manera que tenemos de organizar el conocimiento que nos permite acceder al ser (u objeto). Tanto objeto de estudio como sujeto de conocimiento son interdependientes y recíprocos, siendo las relaciones en sus múltiples apariciones lo que aporta información.
- 2 No hablamos de arte como producción de bienes, que sí está regido por un orden visual o tendencias discursivas en tanto que circulan en un flujo de mercado.
- 3 Minna Salami en su libro *El otro lado de la montaña*, traducido por Esther Cruz y publicado en español por Planeta, define el conocimiento sensual-sensorial como el «conocimiento que impregna mente y cuerpo de viveza y deja tras de sí un impacto, como el rastro de un perfume. Es un conocimiento maleable, no duro como una piedra» (2020, 31).
- 4 Se han buscado materiales de máxima pureza natural para reducir las reacciones y conceptualmente sintonizados con ámbito de estudio. En *Ser y tiempo* (1927), libro fundamental en el desarrollo del pensamiento actual sobre la materia, Martin Heidegger estudia concretamente el valor de las herramientas para fundar su concepto de <<ser-a-la-mano>>. También es clave la aportación de Gilbert Simondon a la relación entre los humanos y las herramientas con su trabajo de 1958, *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Es importante recordar que, aunque el pensamiento sobre las herramientas se da en occidente a partir de las primeras revoluciones industriales, la religión más antigua de Japón, el sintoísmo, reconoce la divinidad encerrada en el animismo de los instrumentos utilizados por los humanos.

(Artículo recibido: 27/03/2026; aceptado: 22/05/2026)