

Materialidades sensibles: cuerpos, memorias y ecologías del diseño

Tatiana Lameiro⁽¹⁾
Universidad de Vigo

Resumen: El presente artículo explora la relación entre materialidad, sensibilidad ecológica y política en el diseño contemporáneo mediante una lectura crítica de los conceptos de materia vibrante y de las teorías actor-red. Desde marcos poshumanistas y diversas aproximaciones ecosóficas, se sostiene que la materialidad no es un soporte inerte, sino un agente que co-configura las prácticas de diseño y las condiciones sensibles desde las cuales se percibe y se habita el mundo.

Se argumenta que los materiales no son meros soportes pasivos, sino agentes activos capaces de producir redes de significado, memoria y poder. Desde esta perspectiva, el diseño se concibe como una praxis consciente basada en la atención, la reciprocidad y el cuidado, capaz de intervenir en sistemas complejos sin reproducir lógicas extractivistas o antropocéntricas, donde las decisiones formales implican también posicionamientos políticos y biocéntricos.

El texto propone el concepto de “materialidades sensibles” como herramienta teórica para comprender la dimensión afectiva y relacional de los objetos y procesos de diseño, así como su vínculo con una ecología estética que reconoce la resignificación de la materia. Asimismo, se examina cómo las prácticas de diseño pueden visibilizar las memorias materiales –historias de extracción, trabajo y desplazamiento– y favorecer modos de producción más conscientes y responsables.

Esta reflexión se articula con el estudio del libro de artista como espacio privilegiado para explorar las tensiones entre cuerpo, materia y memoria. A través del análisis de la obra propia *Some Word y Some Walks* (2025), se muestra cómo el libro de artista opera como cuerpo material y archivo de procesos, haciendo tangibles las ecologías que lo componen y revelando su potencial como laboratorio de diseño consciente. En conjunto, el artículo integra sensibilidad ecológica, responsabilidad material y pensamiento reflexivo para repensar el diseño en un contexto de urgencias ecosociales.

Palabras clave: Materialidad crítica - Ecología estética - Diseño consciente - Materia vibrante - Sostenibilidad - Biocentrismo - Libro de artista

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 220-221]

⁽¹⁾ **Tatiana Lameiro** es artista plástico-visual, investigadora predoctoral y docente. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (2013), máster en Dirección de Arte en Publicidad (2015), máster en Profesorado (2014) con especialidad de Arte y Dibujo,

y Técnico Superior en Imagen (2001) y Diseño Gráfico (2002). Profesional con amplia experiencia en el ámbito del diseño y fotografía, sus líneas de investigación se centran en la conceptualización del diseño gráfico y editorial, la imagen fotográfica y la frontera entre diseño y arte. Su práctica artística también está ligada a la pintura entendida como expansión de lo bidimensional a lo tridimensional. Becaria de pintura “Xavier Pousa” de la Fundación Mondariz Balneario (Pontevedra), cuenta en su haber con varias exposiciones individuales y colectivas tanto nacionales como internacionales y obra en numerosas colecciones públicas y privadas.

Cuenta con publicaciones, citas visuales y conferencias en torno al “libro-objeto-arte” y el “diseño consciente” en libros, revistas y catálogos como Print Factory II, Lamp, Proyecto de Visibilización (con presencia en el MARCO y el CGAC), Multiple[x] Complejidad y Sostenibilidad (presentado en Estampa Feria de Arte Contemporáneo), y Libro en Blanco. Espacios liminales de la gráfica contemporánea, entre otros. Ha sido miembro del equipo de trabajo de varios proyectos financiados en convocatorias públicas competitivas, comité organizador de diversos congresos internacionales y Júri de Seleção XXI Bienal Internacional de Arte de Cerveira. También ha intervenido como ponente en una selección de congresos internacionales de primer nivel (VI Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte, Conferencia Internacional Multidisciplinar de Gráfica Impact 10, III Congreso Interdisciplinariosobre Artes en la Educación, VIII Taller Internacional de Investigación “Mutual Images”) En la actualidad forma parte del grupo de investigación *dx5-digital & graphic art_research* de la Universidad de Vigo, especializado en gráfica contemporánea de campo expandido.

Introducción

El diseño contemporáneo se enfrenta a un cambio de paradigma que exige reconsiderar las relaciones entre materia, técnica y entorno. En un contexto marcado por la crisis ecológica y la saturación de los sistemas productivos, el pensamiento crítico sobre la materialidad se ha convertido en una herramienta esencial para reconfigurar los fundamentos epistemológicos y éticos de la práctica proyectual. Frente a la visión moderna del diseñador como agente de progreso y dominio sobre la naturaleza, se abre paso una comprensión del diseño como práctica situada¹, relacional y coevolutiva. En este tránsito los materiales dejan de ser soportes inertes para transformarse en actores activos en la construcción de significados y vínculos.

Diversos autores han contribuido a este desplazamiento teórico a lo largo de las últimas décadas. Papanek (1971) denunció la irresponsabilidad ambiental y social del diseño industrial, destacando la necesidad de prácticas comprometidas con el bienestar común y la sostenibilidad. Durante los años 70 y 90, Archer (1979) y Chris Jones (1970) subrayaron la importancia de metodologías de diseño centradas en las necesidades de los usuarios y en la resolución de problemas sociales, promoviendo un enfoque sistemático y teorico-reflexivo de la disciplina. Posteriormente, Krippendorff (2006) desarrolló marcos teóricos

que vinculaban el diseño con la comunicación de significados y la responsabilidad ética, enfatizando que los objetos de diseño no solo cumplen funciones utilitarias, sino que participan en la construcción de sentido y valores culturales. Asimismo, el auge del diseño participativo y de los enfoques orientados a necesidades sociales consolidó la atención hacia la colaboración, la inclusión y la sostenibilidad en los procesos de diseño.

En este contexto, la investigadora de Universidad Autónoma de Ciudad Juárez Ariza Ampudia (2020) señala que la investigación en diseño puede bifurcarse entre estudiar los objetos diseñados y diseñar como forma de investigación-intervención, lo que refuerza la idea de que los materiales y objetos no son únicamente soportes, sino también zonas de conocimiento y acción. Este recorrido evidencia cómo la reflexión teórica y metodológica ha ido integrando progresivamente la ética, la sostenibilidad y la relación con los usuarios y materiales, estableciendo las bases para un nuevo diseño.

“La investigación en diseño no solo estudia los objetos, sino que también produce conocimiento a través de la intervención proyectual, reconociendo la dimensión contextual y cultural de cada proyecto” (Hoyos Gómez *et al.*, 2021: 12).

A partir de este legado, Manzini (2015) propone una visión del diseño como catalizador de sostenibilidad y cambio social, subrayando la importancia de la colaboración, las redes locales y la innovación distribuida. En esta misma línea, Escobar (2018), desde una perspectiva decolonial y ontológica, amplía el horizonte conceptual al considerar el diseño como un proceso de reconfiguración de las formas de vida y de los modos de conocer, orientado hacia lo que denomina “transiciones civilizatorias”. Su propuesta se basa en la idea de un *pluriverso* que valore los saberes locales, la relación con la tierra y la comunalidad, buscando transitar hacia formas de vida más horizontales y sostenibles.

En paralelo, la activista en diseño de moda Fletcher (2019), Sanders, investigadora en diseño, o el Profesor de Técnicas de Diseño de la Universidad Tecnológica de Delft, Stappers (2012), han abordado la dimensión afectiva y participativa del diseño, subrayando que toda práctica implica relaciones de cuidado y de co-creación. Desde otra línea, los aportes de Bennett (2010) y Latour (2017) han sido fundamentales para repensar la agencia material: la primera, al introducir la noción de *materia vibrante*, y el segundo, con su teoría del *Actor-Red*, conocida como ANT (siglas de la expresión inglesa Actor-Network Theory) al establecer una ecología de actores humanos y no humanos que intervienen en la producción del mundo. Estos planteamientos han contribuido a la consolidación de una materialidad crítica, que entiende la materia no como un objeto pasivo, sino como un sistema dinámico de fuerzas, memorias y afectos.

En este marco, el concepto de diseño consciente se plantea como una posible síntesis entre función, ética, estética y ecología. No se trata únicamente de diseñar productos sostenibles, sino de cultivar una actitud de atención y responsabilidad hacia los procesos materiales y las relaciones que los sustentan. Siguiendo las ideas de Haraway (2016), esta práctica requiere “*pensar con*” los materiales y las entidades no humanas, reconociendo las interdependencias que conforman la existencia común. El diseño consciente, en consecuencia, no busca solo reducir el impacto ambiental, sino generar formas de conocimiento situadas que restauren vínculos entre lo humano, lo material y lo vivo.

Desde esta perspectiva, la noción de *materialidades sensibles* –que guía el presente trabajo– propone una lectura integradora del diseño como campo de mediación entre lo sensorial y lo político. Comprender los materiales como portadores de memoria, agencia y afecto permite desplazar el análisis desde los objetos hacia las redes de relaciones que los hacen posibles. Esta mirada abre la posibilidad de articular una *ecología estética*, entendida como una esfera en el que la percepción, la ética y la sostenibilidad convergen en una misma práctica reflexiva.

El artículo desarrolla, a partir de estas bases teóricas, una exploración de las materialidades sensibles en el contexto del diseño consciente, para finalmente situar dichas reflexiones en el ámbito del libro de artista como territorio de experimentación material y crítica ecológica. En este desplazamiento desde la teoría hacia la práctica, se busca mostrar cómo los procesos editoriales pueden funcionar como laboratorios donde se encarnan y ponen a prueba las relaciones entre cuerpo, materia y memoria.

Materialidades sensibles y ecología estética

El concepto de *materialidades sensibles* surge de la necesidad de repensar la relación entre el diseñador, los materiales y el entorno desde una perspectiva que integre lo perceptivo, lo ético y lo ecológico. Frente a las aproximaciones instrumentales que han dominado históricamente la práctica proyectual, esta noción propone una comprensión expandida de la materia como entidad viva, activa y portadora de significados. Entender la materialidad desde la sensibilidad implica reconocer su capacidad para generar afectos, resonancias y vínculos, tanto en los procesos de creación como en la experiencia objetual.

Esta aproximación encuentra afinidad con las reflexiones de Jane Bennett (2010), quien define la *materia vibrante* como aquella fuerza vital que atraviesa y conecta a los seres humanos con los elementos no humanos del mundo. Desde esta perspectiva, los materiales no son simples recursos, sino componentes de una red energética y simbólica en la que cada elemento participa activamente. Latour (2017) amplía esta visión al situar los objetos dentro de una *ecología de actores* en la que las fronteras entre lo humano y lo material se disuelven, haciendo visible la multiplicidad de entes que configuran la realidad.

Sin embargo, la idea de materialidades sensibles no se limita a un giro ontológico hacia lo no humano, sino que propone una articulación entre la ecología material y la experiencia estética. Tal como sugiere Ingold (2012), la percepción es una forma de correspondencia con el mundo: los materiales no se presentan como objetos externos, sino como interlocutores en un proceso continuo de co-formación. Desde el diseño, esta concepción implica cultivar una sensibilidad capaz de leer las cualidades, los ritmos y las evocaciones de la materia, reconociendo que toda decisión formal o técnica implica una respuesta a esas fuerzas latentes.

La ecología estética que aquí se propone, se aleja de la noción de belleza asociada al consumo o la decoración, para entenderla como un modo de relación. Inspirada en las reflexiones de Guattari (2000) sobre las *tres ecologías* –ambiental, social y mental–, esta perspectiva concibe la práctica del diseño como un espacio donde lo estético se convierte en

una forma de conocimiento sensible y de transformación del entorno. En este sentido, la materialidad deja de ser un soporte para volverse medio: un territorio donde confluyen percepción, ética y política. Desde la práctica del diseño consciente, este enfoque encuentra resonancia en las propuestas de Manzini (2015) y Fletcher (2019), quienes insisten en la necesidad de vincular sostenibilidad y sensibilidad. Diseñar conscientemente no se reduce a optimizar recursos o reducir impactos, sino a desarrollar una relación empática con los materiales y con los sistemas ecológicos de los que forman parte. Este tipo de diseño actúa como mediador entre lo técnico y lo simbólico, entre la innovación y el cuidado, integrando dimensiones tangibles e intangibles de la experiencia.

Por otra parte, el reconocimiento de la fuerza operativa de la materia exige reconsiderar la posición del diseñador dentro del proceso creativo. Como advierte Haraway, toda práctica de creación implica una forma de “responsabilidad compartida” (*response-ability*), un estar en relación con aquello que se transforma. El diseño, entendido de este modo, deja de ser una acción unilateral para convertirse en un proceso de escucha y colaboración con lo material. Así, las materialidades sensibles no solo introducen una nueva forma de percibir, sino también una nueva ética del hacer, fundada en la reciprocidad y la atención.

La noción de ecología estética se configura, por tanto, como un marco teórico que permite pensar el diseño más allá de la funcionalidad o la representación. En ella, la práctica creativa se entiende como un ejercicio de sintonía con el entorno, donde los materiales, los cuerpos y las fuerzas naturales participan en la construcción de sentido. Esta ecología de la percepción abre el camino hacia un diseño que no solo *usa* los materiales, sino que *dialoga* con ellos, reconociendo su historia, su procedencia y su potencial transformador.

Cuerpos, materias y memorias: la dimensión política de lo tangible

Hablar de materialidad implica necesariamente hablar de cuerpos. El término *cuerpo* no se limita aquí al organismo humano, sino que designa toda entidad –humana, no humana o más que humana– que participa de un proceso de relación y transformación. Esta síntesis, conlleva desplazar la noción de corporeidad más allá de lo biológico para entenderla como una condición relacional y entramada. Siguiendo a Braidotti (2013), el cuerpo se entiende como un ensamblaje dinámico de fuerzas, un *nodo dentro de una red de interacciones materiales y simbólicas*. Esta ampliación del concepto de cuerpo permite analizar cómo las prácticas de diseño participan en la configuración de lo visible y lo invisible. Butler (2004) recuerda que los cuerpos son también construcciones sociales, marcadas por normas, por economías del deseo y por sistemas de valor. Si trasladamos esta reflexión a nuestro estudio sobre el diseño en el libro de artista, podemos afirmar que los materiales y los objetos son cuerpos regulados por lógicas similares: son extraídos, clasificados, distribuidos y legitimados dentro de una economía global que define qué materias son valiosas y cuáles pueden desecharse. Cada material, en consecuencia, porta una genealogía que refleja las condiciones sociales, ecológicas y políticas de su producción.

Por lo tanto y en este sentido, los materiales también son cuerpos: tienen peso, textura, historia, y ocupan un lugar dentro de una ecología de vínculos. Pensar el diseño desde

los cuerpos supone, por tanto, reconocer la materialidad como territorio político donde se inscriben las relaciones de poder, de producción y de memoria. Según Ariza Ampudia (2020), la investigación en diseño se bifurca entre estudiar los objetos diseñados y diseñar como forma de investigación-intervención, lo cual refuerza la idea de que los materiales no solo son soportes, sino zonas de conocimiento y de acción. Tal como propone Braidotti (2013), el cuerpo es un espacio de tránsito donde convergen memorias, tecnologías y ecologías. Desde esta perspectiva, todo acto de diseño afecta a cuerpos –materiales, sociales, ecológicos– y participa en su configuración.

En esta línea, la filósofa neomaterialista Butler (1993) entiende el cuerpo como una superficie de inscripción de normas y discursos, recordándonos que la materialidad nunca es neutra. Los materiales con los que se diseña están cargados de significados culturales, de sistemas de representación y de trayectoria. Cada textura, cada pigmento, cada soporte conlleva una genealogía que conecta el objeto con un entramado de relaciones de poder y con un paisaje ecológico determinado. Por ello, pensar desde la *dimensión política de lo tangible* exige reconocer que las decisiones formales y materiales nunca son inocentes, sino que intervienen en la producción social de los cuerpos y en la distribución de lo sensible. Esta visión se amplía con la perspectiva de Barad (2007) y su teoría del *realismo agencial*², donde los fenómenos materiales emergen de intra-acciones –no de interacciones– entre entidades que no existen previamente a su encuentro. Desde este enfoque, los cuerpos y las materias se co-constituyen mutuamente en un proceso continuo de devenir. El diseñador o el artista, por tanto, no trabaja sobre la materia, sino *con ella*, en una relación de correspondencia donde las fuerzas operativas se comparten. La práctica del diseño consciente encuentra aquí una base ontológica: crear no es imponer forma, sino establecer relaciones éticas con los materiales y sus historias.

Por lo tanto, la *memoria material* adquiere un papel central. Los materiales conservan rastros y huellas. Como sugiere Ingold, toda materia es “testimonio de un movimiento”, un archivo de energías que continúa reconfigurándose en el tiempo. Esta memoria no es únicamente física, sino también afectiva y política: los materiales recuerdan los cuerpos que los manipularon, las geografías de donde provienen, los ecosistemas que alteraron... en sus propias palabras: “la materialidad no es algo que pueda atribuirse a los objetos, sino que es inseparable de los materiales que los componen y de los procesos que les dan forma.” (Ingold, 2013: 2). Por otro lado, el análisis de Ariza Ampudia (2020) muestra que los objetos de diseño conservan trazas de los procesos y relaciones que los producen, lo que los convierte en mediadores de conocimiento y memoria material. En esta tesitura, nuestras prácticas, implican reconocer y dialogar con esas memorias, incorporarlas al proceso como parte de una ética de la atención y del cuidado.

Este enfoque conecta con metodologías híbridas que integran perspectivas fenomenológicas, participativas y centradas en el usuario, lo cual permite comprender el diseño como un proceso relacional y situado (Hoyos Gómez *et al.*, 2021: 15).

La relación entre cuerpos y materiales también puede leerse desde una perspectiva ecológica³, en el sentido planteado por Guattari (2000), quien vincula las ecologías del medio

ambiente, de la mente y de lo social. Desde esta mirada, los cuerpos humanos forman parte de un sistema ecológico expandido donde la subjetividad y la materia se afectan recíprocamente. El cuerpo deviene sensor y mediador: percibe, interpreta y transforma su entorno, pero también es transformado por él. Así, el diseño se concibe como una práctica política de *mediación entre cuerpos y materias*, un espacio donde las sensibilidades se reconfiguran colectivamente. En este sentido, se propone una praxis sólida y responsable, entendida como la capacidad de responder –y no solo de actuar– en un mosaico de relaciones multiespecies y multimáticas: una práctica basada en la escucha, la cohabitación y la reciprocidad. Reconocer la agencia de los materiales y de los cuerpos no humanos nos invita a imaginar una política del diseño que no se funde en la dominación o el control, sino en la colaboración y la simbiosis.

Por último, el vínculo entre cuerpos y memorias revela la dimensión temporal de lo material. Esta capacidad de la materia para retener memoria conecta directamente con la ética del cuidado y de la reparación. Diseñar con conciencia –tal como proponen Fletcher (2019) o Manzini (2015)– supone trabajar desde una lógica de continuidad, donde el pasado de los materiales informa de sus posibles futuros. Reflexionar sobre el diseño desde esta perspectiva significa, en definitiva, situar el cuerpo –humano, material y ecológico– en el centro del debate. No como metáfora, sino como principio operativo que articula las dimensiones sensoriales, políticas y ecológicas del hacer. En este sentido, el diseño consciente emerge como práctica que no solo produce objetos, sino que reconfigura relaciones: entre cuerpos y materias, entre memorias y futuros, entre estética y justicia material. Estas reflexiones permiten comprender que cada decisión proyectual tiene implicaciones éticas, ambientales y afectivas, y que debemos asumir la responsabilidad de intervenir en sistemas complejos, reconociendo la interdependencia de los actores implicados.

Esta articulación entre cuerpo, materia y conciencia encuentra en ciertas prácticas híbridas –arte/diseño– un terreno de experimentación privilegiado. Las teorías del diseño consciente no se limitan a la reflexión conceptual, sino que se manifiestan en procesos donde la elección de materiales, la forma de intervenir sobre ellos y la atención a sus efectos eco-sociales transforman la propia experiencia del diseñador y del usuario. Es en estos contextos, donde los objetos pueden pensarse como *interfaces entre lo sensorial, lo ético y lo ecológico*, y donde la praxis se convierte en un laboratorio de conocimiento encarnado. En otras palabras, la dimensión crítica y relacional del diseño se vuelve tangible en dichas decisiones, en la sensibilidad hacia los procesos y en la visibilización de las relaciones entre cuerpos, trayectorias, huellas y ecosistemas. Este enfoque prepara el terreno para analizar formas de producción más específicas, como el libro de artista, donde los principios del diseño consciente se pueden experimentar y materializar de manera directa y significativa. En última instancia, pensar los cuerpos desde estos conceptos implica también repensar la experiencia estética como un acontecimiento político. Las superficies, texturas y densidades con las que el diseño trabaja afectan a la percepción, generando modos de sentir y de conocer. Siguiendo a Rancière (2004), la política de la estética reside precisamente en esa redistribución de lo sensible: en la posibilidad de alterar las formas en que percibimos, sentimos y comprendemos el mundo. Desde esta óptica, el diseño consciente no busca solo producir objetos bellos o funcionales, sino reconfigurar las condiciones de experiencia, abriendo un espacio para la reflexión crítica y el encuentro.

Así, los cuerpos, las materias y las –emorias se presentan como dimensiones interdependientes de una misma ecología política. La materialidad deja de ser un medio pasivo para convertirse en un agente activo de transformación. Reconocer esta relación múltiple supone repensar el papel del diseño –no como dominio de la forma, sino como práctica de relación, escucha y responsabilidad compartida–. Este horizonte prepara el terreno para abordar el libro de artista como un espacio donde dichas tensiones se hacen visibles, táctiles y pensables.

El libro de artista como ecología material y práctica consciente

El libro de artista puede constituir un espacio preeminente para explorar las intersecciones hasta ahora abordadas. A diferencia del libro tradicional, concebido como contenedor de información, este medio se define por su condición material, procesual y reflexiva. En él, el diseño no actúa como mediador neutro, sino como agente que hace visible la relación entre cuerpo, materia y pensamiento. Esta concepción resuena con el giro neomaterialista⁴ en antropología y diseño, especialmente con los ideales de algunos autores citados anteriormente. Silla (2013) expone: “la materialidad no es una propiedad de los objetos, sino el resultado de relaciones entre fuerzas, gestos y materiales que se encuentran en un mundo compartido” (p. 12). Entender el libro de artista desde esta perspectiva implica reconocerlo como un entramado de relaciones vivas más que como un objeto cerrado o autosuficiente. A partir de esta consideración, su proyección puede entenderse como una *ecología material*, en la que cada decisión –la elección del soporte, la textura del papel, el tipo de encuadernación o la naturaleza de las tintas– comporta una postura ética, estética y política. Lejos de concebir los materiales como meros recursos, esta mirada amplía su horizonte y su capacidad de intervenir en los procesos creativos. Tal como señala Silla (2013), y siguiendo a Ingold, “los materiales no son sustancias pasivas sobre las que opera la forma, sino entidades con comportamientos propios, que actúan, responden y en ocasiones resisten las intenciones del diseñador” (p. 5). Esta afirmación es especialmente pertinente en el contexto que aquí abordamos, donde las cualidades materiales no solo condicionan la experiencia perceptiva, sino que co-configuran el sentido y el modo de existencia de la obra. Tal y como mencionamos en el apartado anterior, la noción de diseño consciente adquiere especial relevancia en este marco. Más allá de promover la sostenibilidad, implica una actitud de atención y apertura hacia los flujos y comportamientos de los materiales. En esta línea, se concibe el diseño como una práctica de atención y correspondencia, orientada a sostener formas de convivencia ontológica⁵. Bajo esta lectura, se subraya una idea afín cuando describe que el artesano-artista-diseñador participa en un flujo de correspondencias donde su acción está en diálogo con la acción de los materiales. En el libro de artista, esta actitud se manifiesta en la sensibilidad hacia los procesos de producción y hacia las huellas que los materiales dejan en la experiencia del lector-espectador. La elección de papeles reciclados, tintas ecológicas o encuadernaciones artesanales trasciende los criterios técnicos para manifestar el propósito de relacionarse con la materia de forma directa, respetuosa y consciente, en sintonía con la noción de *stewardship* que implica una res-

pensabilidad custodial y relacional hacia los materiales como agentes dentro de ecologías compartidas.

El libro de artista, en su carácter híbrido entre objeto y obra, opera también como un cuerpo en sí mismo: un organismo que respira, envejece, se transforma y guarda memoria. En su estructura se inscriben los cuerpos de quienes lo conciben, lo fabrican y lo manipulan. Esta dimensión corporal se afianza aún más si consideramos la siguiente aportación: “los materiales están siempre en movimiento, en un devenir continuo que no se agota en el objeto final. Los materiales son procesos, no bloques de materia” (Silla, 2013: 7). Este dispositivo, entonces, no es un fin sino un proceso vivo de interacción, una materialidad que continúa desplegándose en manos de quienes lo leen, lo tocan o lo habitan.

Asimismo, el libro-arte puede leerse como un *dispositivo de memoria material*. Cada elemento empleado remite a una genealogía: su procedencia, su transformación, sus posibles futuros. Desde esta óptica, se convierte en un archivo de procesos y en un testimonio de las condiciones ecológicas y sociales de su tiempo. Como plantea Haraway (2016), toda práctica creativa es una forma de “situar el conocimiento”; donde el libro de artista encarna esta posibilidad al hacer visible la interdependencia entre los cuerpos humanos, las materias y los ecosistemas que los sostienen. Su condición situada permite comprenderlo no solo como un artefacto, sino como un punto de encuentro entre historias, materiales y gestos humanos.

Por último, al situarse entre el arte y el diseño, el libro de artista permite repensar los límites disciplinarios tradicionales. Su carácter experimental lo convierte en un laboratorio de diseño consciente, donde se ponen a prueba nuevas formas de relación con la materia y nuevas maneras de narrar el mundo. A través de su dimensión táctil y reflexiva, el libro de artista ofrece una vía para reimaginar la práctica editorial no solo como ejercicio estético, sino como gesto político y ecológico: un espacio de resistencia frente a la lógica de la producción masiva y un medio para restituir la sensibilidad hacia lo tangible.

Prácticas materiales situadas: *Some Words* y *Some Walks*

Some Words: residuos transformados y pensamiento en proceso

Some Words (2025) es un libro de artista que combina el gesto teórico con la experimentación material. Concebido como un dispositivo híbrido –entre objeto, archivo y reflexión crítica–, se estructura a partir de un contenedor de madera reciclada, recuperado de desechos industriales y reconfigurado como soporte significativo del proyecto. Su carácter lúdico, teórico y reflexivo se articula a través de un conjunto de intervenciones serigráficas realizadas sobre **papel amate**, un papel artesanal tradicional de Mesoamérica elaborado a partir de la corteza del árbol *ficus* o del *morus*, cuyo uso remite a prácticas milenarias de registro, ritualidad y comunicación. La elección de este soporte no responde únicamente a un interés estético, sino a una voluntad de establecer un diálogo con genealogías materia-

les que exceden el marco occidental del libro, activando lo que Haraway denomina “modos situados de conocer”.

El proyecto incorpora varias *keywords* —*Conscious, Upcycled, Design, Atmosphere, Sustainability, Climate, Biodiversity, Biosphere, Ecosystem, Artist, Society, Biodegradable, Policy, Responsibility, Recycle, Nature, Honest, Ethics, Planet, Environmental, Art Book, Research, Change for World*— dispuestas como si de un artículo académico se tratara, lo que genera una tensión intencionada entre el lenguaje científico y el gesto material. Estas palabras funcionan como nodos conceptuales que articulan una ecología semántica, vinculando el contenido del libro con los debates contemporáneos en torno al diseño consciente, la sostenibilidad y las prácticas críticas de creación (Ver Figura 1).



Figura 1. Fotografía del libro de artista *Some Words* (Fuente: Tatiana Lameiro).

El aspecto matérico del libro se intensifica mediante la utilización de **restos de DM** procedentes de los talleres de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Con ellos se construyen no solo las palabras centrales del proyecto, sino también el propio título del libro. En este gesto, el proyecto encarna parte del pensamiento analizado anteriormente: “pensar con los materiales”. Los residuos, lejos de ser meros sobrantes, actúan como agentes activos que orientan decisiones formales, plásticas y conceptuales. La materia desechada deviene aquí potencia creativa, reforzando la idea de que los materiales no son entidades pasivas, sino —como señala Silla— “entidades con comportamientos propios, que actúan, responden y en ocasiones resisten” (2013: 5).

La tinta serigráfica empleada posee certificación ecológica, lo que introduce un nivel adicional de coherencia entre práctica, ética y materialidad. Asimismo, el proceso incorpora los fotolitos utilizados en la serigrafía, integrándolos físicamente en el libro como huella del proceso técnico. Estas capas materiales generan una narrativa en la que la obra no

oculta sus propios métodos de fabricación, sino que los expone como parte constitutiva de su significado (Ver Figura 2, 3, 4, y 5).



Figuras 2, 3, 4, 5. Detalles fotográficos del libro de artista *Some Words* (Fuente: Tatiana Lameiro).

Un elemento clave de *Some Word* es su relación con un texto académico previamente publicado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en el volumen *El espacio del libro. Pensar y producir en la contemporaneidad* (UACJ, 2023). En lugar de reproducir el artículo completo mediante impresión serigráfica, el libro incorpora un código QR que enlaza al texto completo en formato open access. Esta decisión no es solo funcional: introduce una reflexión crítica sobre los modos contemporáneos de lectura, las estrategias de acceso al conocimiento y la necesidad de reducir el impacto material de los dispositivos editoriales. El libro se convierte así en un umbral entre la materialidad artesanal y la circulación digital, desplazando la dicotomía entre lo impreso y lo virtual hacia un régimen de coexistencia.

Some Words, en su conjunto, opera como una ecología material: un ensamblaje en el que residuos industriales, técnicas artesanales, procesos gráficos, palabras clave y discursos académicos coexisten en una relación dinámica. Su estructura no se limita a albergar contenidos, sino que los produce en interacción con los materiales que lo constituyen. Esto sitúa el proyecto dentro de lo que podemos llamar **prácticas de diseño consciente situado**, donde la autora⁶ no trabaja *sobre* la materia, sino *con* ella, permitiendo que ésta oriente, condicione y revele nuevos modos de pensar el libro de artista contemporáneo (Ver Figura 6).



Figura 6. Detalle fotográfico de la página 1 de *Some Words* (Fuente: Tatiana Lameiro).

Some Walks: trazas, derivas y memorias materiales

“Los materiales se comportan, responden y se resisten; conocerlos implica atender a estas dinámicas y trabajar con ellas más que imponerles una forma desde fuera”.

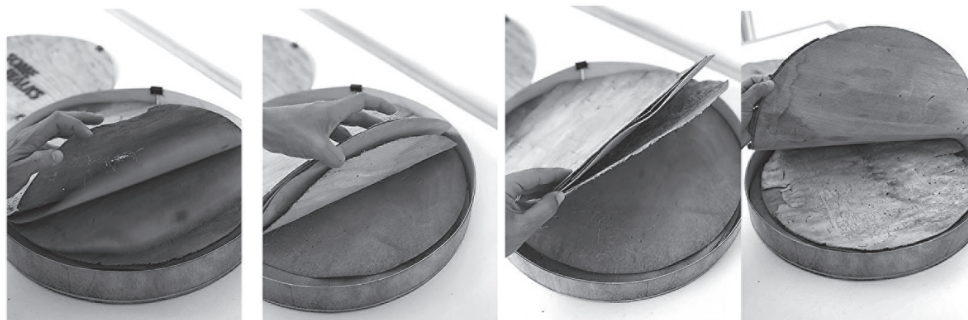
Some Walks (2025) se construye como un libro de artista que articula dos niveles metafóricos y materiales de manera simultánea. Por un lado, remite a los paseos y caminatas que la autora realiza habitualmente, en los cuales recolecta fragmentos de procedencia natural y residuos industriales que constituyen el inicio de su práctica artística. Y el otro vértice se fundamenta en la observación y registro de los **camino excavados por insectos xilófagos**, especialmente polillas y otros organismos perforadores de la madera (Lepidoptera, Anobiidae, entre otros), cuyos recorridos erosionan, transforman y reescriben la materia. Estas trayectorias, invisibles en su origen pero reveladas en la superficie del soporte, constituyen un dibujo no humano que opera como inscripción temporal y ecológica (*Ver Figura 7*).



Figura 7. Cubierta y detalle de las láminas interiores de *Some Walks* (Fuente: Tatiana Lameiro).

El punto de partida de la obra es una madera **circular de madera apolillada**, encontrada en un estado liminar entre abandono y persistencia. Este elemento formaba originalmente parte de la tapa de un contenedor industrial de residuos tóxicos procedentes de resinas, pinturas y otros compuestos químicos utilizados en una antigua fábrica y distribuidora de materiales mecánicos. La pieza, desechada como resto impropio, portaba sin embargo una compleja historia material: era simultáneamente soporte contaminado, refugio de insectos y archivo involuntario de procesos ecológicos. Podría decirse que el elemento se encontraba suspendido en una temporalidad residual, donde la acción humana había cesado, pero la acción no humana continuaba incansable, minuciosa y silenciosa.

En este sentido, *Some Walks* recupera y resignifica esa huella orgánica. A través de un proceso de trabajo paciente y rigurosamente manual –“toxicidad cero”, en la medida en que no intervienen sustancias adicionales más allá de agua, cepillos, desinfectantes, cutter, tijeras y pinceles–, la autora va separando el tablón en láminas progresivamente más delgadas, casi como si practicara una arqueología inversa del material. Cada capa revela una porción distinta del recorrido de los insectos, generando una secuencia que funciona como páginas que despliegan un relato no escrito. La progresión culmina en la última lámina, en la cual los caminos se presentan en su totalidad, desplegando una suerte de cartografía orgánica inscrita en la fibra de la madera (*Ver Figuras 8, 9 y 10*).



8



9

10

Figura 8. Detalle de las láminas interiores de *Some Walks*. Fuente: Tatiana Lameiro. **Figura 9 (izq.).** Detalle de las láminas interiores de *Some Walks*. Fuente: Tatiana Lameiro. **Figura 10 (der.).** Libro de artista *Some Walks* durante su exposición en la Galería CTJV (Monção/Portugal), donde formó parte del proyecto expositivo BETWEEN (Fuente: Tatiana Lameiro).

El libro de artista resultante no contiene textos ni inscripciones humanas explícitas. La huella de la autora no aparece como marca directa, sino como **praxis transformadora**: su presencia reside en el gesto de liberar, seleccionar y disponer los itinerarios que los insectos han ido trazando a lo largo del tiempo. En este sentido, *Some Walks* encarna lo que Tim Ingold denomina una correspondencia entre agentes humanos y no humanos, donde el acto creativo no consiste en imponer forma, sino en acompañar procesos ya existentes. Como señala Silla (2013: 14) en su lectura de Ingold, el artesano participa “en un flujo de

correspondencias donde su acción está en diálogo con la acción de los materiales”, permitiendo que la obra final sea, en realidad, una co-producción entre fuerzas vivas.

Asimismo, *Some Walks* opera como dispositivo de memoria material. Los caminos excavados en la madera funcionan como **inscripciones temporales** que dan cuenta de la vida de los insectos, del paso del tiempo y de la relación entre degradación, resistencia y transformación. Son trazas que recuerdan que la materia es, “un proceso en movimiento”, y que incluso en los restos industriales persisten dinámicas ecológicas que rehacen el mundo. La obra, al revelar estas trayectorias y convertirlas en páginas, propone una lectura del territorio, de la memoria y del cuerpo no humano como agentes productores de sentido. De este modo, *Some Walks* enlaza la práctica del caminar humano –la búsqueda de materiales, el encuentro con lo residual– con las derivas no humanas de los insectos, estableciendo un paralelismo entre modos de recorrer el mundo y modos de inscribirlo. La artista deviene mediadora entre tiempos y agencias, generando un libro que no sobrepone la acción humana, sino que escucha, atiende y amplifica la acción material y ecológica que ya estaba en curso.

Conclusión

A la luz de este recorrido, resulta evidente que una comprensión ampliada de la materialidad obliga a reconsiderar los modos en que producimos y legitimamos el conocimiento dentro del diseño y el arte. Más que ofrecer una visión alternativa, la perspectiva aquí esbozada interpela las estructuras epistémicas que históricamente han subordinado a la materia a categorías de utilidad, función o representación. Atender a las dimensiones sensibles y procesuales de los materiales implica, por el contrario, situar el diseño en un territorio donde la investigación ya no se limita a resolver problemas, sino que indaga en las configuraciones ontológicas que sostienen nuestras formas de relación con el mundo. En este sentido, la práctica del diseño, y en concreto en la producción del libro de artista, se muestra como un terreno fértil para experimentar con metodologías que integran percepción, especulación y pensamiento crítico.

Asimismo, la aproximación a los materiales desde su complejidad relacional abre una vía para repensar las pedagogías del diseño y sus marcos institucionales. Si la materialidad participa en la constitución de imaginarios, afectos y modos de habitar, entonces el diseño debe asumir su papel como disciplina que no solo produce objetos, sino que contribuye a articular horizontes políticos y ecológicos. La exploración del libro de artista se inscribe en esta dirección: muestra cómo los dispositivos editoriales pueden operar como lugares de resistencia, archivo y experimentación sensorial. De este modo, este artículo pretende invitar a concebir el diseño como un campo donde la investigación material deviene también investigación sobre las condiciones mismas de la vida común, abriendo preguntas que exceden las urgencias presentes y apuntan hacia futuros más atentos, capaces de propiciar nuevas formas de habitar más justas, regenerativas y plurales.

Notas

1. El diseño como “**práctica situada**”, tiene un sentido teórico-académico que proviene de la **epistemología situada** (Haraway, 1988) y de los estudios críticos del diseño. “**Situada**” significa que el diseño **no ocurre en abstracto**, sino que siempre **está contextualizado**:

- Depende del **lugar**, la **cultura**, los **recursos materiales** y las **condiciones sociales** en las que se realiza.
- Reconoce que los diseñadores **no son observadores neutrales**, sino agentes que actúan desde un punto de vista específico, con limitaciones, conocimientos, valores y responsabilidades.
- Implica que los resultados del diseño (objetos, experiencias, procesos) están **inherentemente conectados con su contexto** y que no se pueden separar de las redes sociales, ecológicas y materiales en las que emergen.

En otras palabras, decir que el diseño es “situado” subraya que es **relacional, dependiente de contextos concretos y condicionado por la interacción con materiales, ecosistemas y comunidades**, en contraste con la idea moderna de un diseñador universal que domina la materia de manera abstracta y neutral.

“Se entiende por ‘práctica situada’ aquella que reconoce que el diseño no ocurre de manera abstracta ni neutral, sino siempre en contextos específicos, condicionada por factores culturales, sociales, materiales y ecológicos, y mediada por las perspectivas y responsabilidades de quienes lo llevan a cabo (Haraway, 1988).”

2. Una de las aportaciones conceptuales clave es el **realismo agencial**, desarrollado por Karen Barad, cuyo pensamiento emerge del cruce entre los estudios de género, la filosofía feminista y ciertos postulados de la Teoría del Actor-Red. Barad articula esta propuesta de manera exhaustiva en *Meeting the Universe Halfway* (2007), donde explora cómo materia y significado se co-constituyen en procesos de enredo (“entanglement”) que desbordan cualquier separación entre sujeto, objeto y práctica de conocimiento.

3. Corriente filosófica que busca una sabiduría para habitar el planeta, integrando la ecología ambiental, social y mental.

4. El término “**neomaterialista**” alude a un conjunto de corrientes teóricas contemporáneas que revalorizan la materia como agente activo dentro de los procesos sociales, culturales y creativos. A diferencia de las perspectivas clásicas que concebían la materia como un soporte pasivo, el neomaterialismo propone entenderla como dinámica, relacional y dotada de capacidad de acción. En antropología, este giro se asocia a autores como Tim Ingold, quienes cuestionan la separación entre forma y materia y defienden que los materiales participan activamente en la configuración de las prácticas humanas.

5. Nos referimos a la cohabitación o forma de relacionarse las personas con el entorno basándose en la relación transitiva, simétrica, que va de uno a muchos y forma el vínculo que supuestamente estructura a la gran cadena del ser.

6. Ambos libros *Some Words* y *Some Walks* son de autoría propia (Tatiana Lameiro-González).

Referencias bibliográficas

- Archer, B. (1979). *Designing by design*. Council of Industrial Design.
- Ariza Ampudia, S. V. (2020). El diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 82, 47-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7316367>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe half-way: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2010). Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come. *Derrida Today*, 3(2), 240-268.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Biblioteca Digital Universidad de Chile. (s.f.). *Advertising executives* [Recurso digital]. https://www.bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/fulldisplay?vid=56UDC_INST:56UDC_INST&docid=alma991001548579703936
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Fletcher, K. (2019). *Designing when we are human: Considerations for a more than human world*. Bloomsbury Academic.
- Guattari, F. (2000). *The three ecologies*. Athlone Press.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Hoyos Gómez, M. A., Aldana Rincón, A. A., Amador Cardona, P., Arango Pinzón, M. N., & otros. (2021). *Diálogos de Diseño: Encuentro de Diseño EID 8*. Universidad Santo Tomás. https://www.researchgate.net/publication/363724862_Dialogos_de_Diseno_Encuentro_de_Diseno_EID_8
- Ingold, T. (2012). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.
- Ingold, T. (2013). Los materiales contra la materialidad (B. Hirose, Trad.). *Papeles de Trabajo: Revista Electrónica del IDAES*, 7(11), 1-39. (Trabajo original publicado en inglés)
- Jones, J. C. (1970). *Design methods: Seeds of human futures*. Applied Science Publishers.
- Krippendorff, K. (2006). *The semantic turn: A new foundation for design*. CRC Press.
- Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*. Polity Press.
- Manzini, E. (2015). *Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation* (Rev. ed.). MIT Press.
- Papanek, V. (1971). *Design for the real world: Human ecology and social change*. Academy Chicago Publishers.
- Sánchez Criado, T. (2009). The Perception of the Environment: Essays in livelihood, dwelling and skill. Tim Ingold. AIBR: *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(1), 142-158.
- Silla, R. (2013). Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología. *Papeles de Trabajo: Revista Electrónica del IDAES*, 7(11), 1-18.

Abstract: This article explores the relationship between materiality, ecological sensitivity, and politics in contemporary design through a critical reading of the concepts of vibrant matter and actor-network theories. From posthumanist frameworks and various ecosophical approaches, it argues that materiality is not an inert medium, but rather an agent that co-configures design practices and the sensory conditions from which the world is perceived and inhabited.

It is argued that materials are not mere passive supports, but active agents capable of producing networks of meaning, memory, and power. From this perspective, design is conceived as a conscious praxis based on attention, reciprocity, and care, capable of intervening in complex systems without reproducing extractivist or anthropocentric logics, where formal decisions also imply political and biocentric positions.

The text proposes the concept of “sensitive materialities” as a theoretical tool for understanding the affective and relational dimension of design objects and processes, as well as their link to an aesthetic ecology that recognizes the resignification of matter. It also examines how design practices can make material memories—histories of extraction, labor, and displacement—visible and promote more conscious and responsible modes of production. This reflection is linked to the study of the artist’s book as a privileged space for exploring the tensions between body, matter, and memory. Through the analysis of the personal artwork *Some Word and Some Walks* (2025), it shows how the artist’s book operates as a material body and archive of processes, making the ecologies that compose it tangible and revealing its potential as a laboratory for conscious design. Taken together, the article integrates ecological sensitivity, material responsibility, and reflective thinking to rethink design in a context of eco-social urgencies.

Keywords: Critical materiality - Aesthetic ecology - Conscious design - Vibrant matter - Sustainability - Biocentrism - Artist’s book

Resumo: O presente artigo explora a relação entre materialidade, sensibilidade ecológica e política no design contemporâneo, por meio de uma leitura crítica dos conceitos de matéria vibrante e das teorias ator-rede. A partir de referenciais pós-humanistas e de distintas abordagens ecosóficas, sustenta-se que a materialidade não constitui um suporte inerte, mas sim um agente que co-configura as práticas de design e as condições sensíveis através das quais se percebe e se habita o mundo.

Argumenta-se que os materiais não são meros suportes passivos, e sim agentes ativos capazes de produzir redes de significado, memória e poder. Nessa perspectiva, o design é concebido como uma práxis consciente, fundamentada na atenção, na reciprocidade e no cuidado, capaz de intervir em sistemas complexos sem reproduzir lógicas extrativistas ou antropocêntricas, nas quais as decisões formais implicam igualmente posicionamentos políticos e biocêntricos.

O texto propõe o conceito de “materialidades sensíveis” como ferramenta teórica para compreender a dimensão afetiva e relacional dos objetos e processos de design, bem como seu vínculo com uma ecologia estética que reconhece a resignificação da matéria. Examina-se, ainda, como as práticas de design podem tornar visíveis as memórias materiais

–histórias de extração, trabalho e deslocamento– e favorecer modos de produção mais conscientes e responsáveis.

Essa reflexão articula-se com o estudo do livro de artista como espaço privilegiado para explorar as tensões entre corpo, matéria e memória. A partir da análise da obra autoral *Some Word e Some Walks* (2025), demonstra-se como o livro de artista opera como corpo material e arquivo de processos, tornando tangíveis as ecologias que o constituem e revelando seu potencial como laboratório de design consciente. Em seu conjunto, o artigo integra sensibilidade ecológica, responsabilidade material e pensamento reflexivo para repensar o design em um contexto de urgências ecossociais.

Palavras-chave: Materialidade crítica - Ecologia estética - Design consciente - Matéria vibrante - Sustentabilidade - Biocentrismo - Livro de artista
