

MÁS ALLÁ DE LA FRIALDAD. HACER-CON IMAGINARIOS MINERALES

Beyond Coldness. Making-with mineral imaginaries

Guadalupe Lucero¹

Resumen

Este artículo se propone analizar la producción de lógicas imaginarias no humanas en el marco del materialismo posthumano. Imaginar siempre implica un ejercicio de naturaleza intrínsecamente estética, que compromete nuestros sentidos, transformando los sentimientos en algo comunicable o narrable. ¿Cómo podemos concebir este ejercicio desde una perspectiva no antropocentrada? A partir de una revisión de las teorías estéticas que analizan los vínculos que establecemos con la producción imaginaria humana y no humana, este trabajo pretende explorar la especificidad de la gestualidad mineral en algunas artistas latinoamericanas.

Palabras clave: Mineralidad – Imaginación – Frialdad – Arte mineral

¹ Doctora y Profesora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona). Es docente de Estética en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes e Investigadora Adjunta de CONICET.

Abstract

This article aims to analyze the production of non-human imaginary logics within the framework of posthuman materialism. Imagining always involves an exercise of an intrinsically aesthetic nature, which engages our senses, transforming feelings into something communicable or narratable. How can we conceive of this exercise from a non-anthropocentric perspective? By reviewing aesthetic theories that analyze the connections we establish with both human and non-human imaginary production, this work seeks to explore the specificity of mineral gesturality in the work of some Latin American artists.

Keywords: Minerality – Imagination – Coldness – Mineral art

Introducción

En este artículo nos proponemos pensar la memoria externalizada dentro del marco del materialismo posthumano. Recordar implica siempre un ejercicio imaginario, y por lo tanto estético. Un ejercicio estético pone en juego nuestro sensorio, transformar el sentir en algo comunicable o narrable. ¿Cómo pensar este ejercicio desde el punto de vista no antropocentrado? ¿Puede comunicar, narrar, contar historias, la piedra? Este trabajo pretende explorar los vínculos entre algunos modos de ser de lo mineral y las transformaciones que se producen en nuestro mundo imaginario. Los debates contemporáneos en torno al materialismo posthumano han permitido pensar una deriva novedosa para el pensamiento estético al correr la atención de la perspectiva antropocentrada hacia otras lógicas de existencia que pueden devenir potencias imaginantes. El arte ha sabido explorar las redes simpoiéticas que articulan modos de hacer y ser-con diversos, extendiendo la agencia en general y la potencia imaginaria en particular a existentes no humanos. Una de esas derivas implica el reconocimiento de lógicas de pensamiento e imaginación mineral. Si bien un pensamiento de

lo mineral como elemento fundamental de los dispositivos técnicos interactivos se encuentra presente en los debates en torno a la filosofía de la técnica, consideramos que es necesario enlazar la ya vieja cuestión de la imagen técnica con los modos de ser de piedras, cristales y metales. A través de las obras de Luciana Lamothe, Ximena Garrido-Lecca, Erica Bohm y Paloma Márquez proponemos pensar de otro modo los modos de ser minerales, como formas de existencia que habilitan otras lógicas imaginarias, ancladas en la experimentación con lo mineral.

1. Arqueología de la frialdad

Cuando tenía alrededor de cinco años, mi hija me pidió ver el video de un determinado momento de su vida, que ella recordaba. Le respondí que no existía ese video y me miró extrañada, como si algo hubiera fallado: ella tenía un recuerdo del que no había registro externo. Encontrar un recuerdo del que no hay imagen externa podría servir para corroborar la existencia de una facultad interior, escondida en eso que acostumbramos a llamar consciencia, que sostiene los procesos de memoria subjetivos y colectivos. Al fin y al cabo, la afirmación de una prerrogativa humana, que nos distingue claramente de la máquina y que sostiene nuestra identidad. Sin embargo, en ese momento nos asaltó una extraña convicción: para una niña que creció rodeada de dispositivos siempre dispuestos al registro, lo evidente es que los recuerdos se encuentren archivados en soportes externos al cuerpo. Nuestra memoria, registrada en los pliegues de nuestras historias y nuestra composición biológica, viene en auxilio solo suplementaria y fallidamente... cuando los dispositivos fallan.

Una escena mítica sostiene la memoria individual y colectiva pre-moderna: aquella en la que alguien da forma de relato a una experiencia, y así la transmite y la comunica. La comunicabilidad construye el edificio de la cultura moderna, en el que las experiencias se sedimentan como datos de una historia común y narrable. Benjamin (2008) supo explicar con maestría que la destrucción de la narración era índice de la destrucción de la experiencia. Es motivo de debate si Benjamin se refiere

específicamente a la experiencia moderna o a la experiencia en general. Pero en cualquier caso, aquello que entendíamos por experiencia, como contenido cultural comunicable y compartible, como emblema de lo común de una comunidad, ha cambiado totalmente de signo. Los textos de Benjamin señalan una serie de elementos que permiten ejemplificar el mutismo, la imposibilidad de comunicar, que afecta al sujeto de la modernidad tardía: el cine, la ciudad, pero sobre todo la guerra. Una guerra que ya no es entre cuerpos, sino que se encuentra mediada por el accionar de máquinas de matar. La muerte mecanizada, así como la visión mecanizada, operan directamente sobre las lógicas sensibles de los cuerpos, cambiando la matriz sensorial humana. La memoria deja de ser narrada para convertirse en un archivo de apiladas capas inclasificables, aquel en el que germina la semilla de toda fantasía posmoderna.

Sin embargo, el relevo del narrador puede resurgir en una escena no menos mítica que la anterior. Una en la que la repetición de los relatos y las experiencias no corresponde a los cuerpos humanos, sino a los dispositivos que pudieron capitalizar aquella capacidad perdida para los cuerpos y las mentes: la de procesar datos apilados como montañas infinitas de basura. Los medios técnicos no amplían el sensorio humano sino que, por el contrario, lo condicionan. El procesamiento de datos y la posibilidad de establecer relaciones, patrones, tendencias, constituye la trama desde la cual es necesario desarmar el viejo edificio de la representación y el sentido.

2. Las cámaras

Un siglo de reflexiones dedicadas a analizar nuestra relación con los siempre nuevos dispositivos de producción y reproducción imaginaria arrojan como resultado la dificultad para pensar más allá de la lógica sensible humana. Tomemos un ejemplo que no proviene del campo de los nuevos medios, pero que sí incorpora los materiales y los modos de producción industrializada. Cuando el minimalismo expuso sus piezas compuestas de grandes bloques producidos con materiales industriales, tanto dentro de la galería

como fuera de ella, la crítica pudo ver allí una gran escena teatral, aquella en la que los objetos artísticos salían de su gracia aurática para encontrarse cara a cara con el espectador. En la década de 1990 Didi-Huberman continuaba interpretando el gesto minimalista como un gesto profundamente antropomórfico, a pesar de la desemejanza del objeto. En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997) el cubo negro de Tony Smith nos mira en el sentido profundo de una mirada que puede formular preguntas sobre nuestra existencia y su fin. De este modo, las imágenes podían abandonar por completo su forma humana, y no obstante seguir siendo espectáculo para la contemplación o insistencia de la pregunta filosófica por nuestra relación con el tiempo y la muerte.

Sin embargo, las imágenes técnicas –su producción, reproducción, registro y lectura– hicieron su propio camino más allá de los problemas humanos. En una secuencia de *Erkennen und verfolgen* (2003) de Harun Farocki, vemos imágenes que controlan la línea de producción de láminas de acero. La voz en *off* indica que no se trata propiamente de imágenes. No sirven ni para el entretenimiento ni para la formación. Las imágenes no son aquí el medio para producir placer o dolor, y tampoco tienen un fin pedagógico o de archivo. Son mera información leída por las máquinas que permiten su operación a distancia del calor y del ruido. Así como diversas máquinas y robots reemplazan el trabajo manual, la cámara reemplaza el trabajo del ojo humano. Pero en ambos casos, solo en una primera instancia podemos pensar en términos de imitación. El robot imita la mano “pero pronto se le pasa”, nos dice el film. Es decir, pronto desaparece la aparente continuidad entre el sensorio humano y el no humano, para abrazar una lógica propia, que no imita y tampoco prolonga o expande la lógica humana. Farocki analiza imaginaria y teóricamente en sus films el uso y función de las imágenes que él llama “operativas”, aquellas que no están destinadas a la representación o interpretación visual, sino más bien a una legibilidad no humana destinada a desencadenar operaciones operadas por máquinas. Estos ojos no humanos descifran imágenes invisibles, como afirma Trevor Paglen, cuya apariencia visible es sólo un pequeño momento de su existencia, por otra parte infinita, como si se depositaran en el suelo seco y petrificante de un estrato geológico. La imagen

abandona el antropomorfismo desde la perspectiva de su producción y también de su destino. Invirtiendo el sentido de la fórmula que Didi-Huberman (1997) pensara para las obras de arte del minimalismo, estas imágenes nos miran bajo la forma insensible de la cámara.

Ahora bien ¿qué quiere decir que nos miran? La cámara presupone la mirada fría, que observa desde un punto de vista externo escenas cualesquiera, sin sentir placer ni dolor. Se trata de aquella experiencia de la mirada que Adorno reconoció como condición necesaria para el funcionamiento de la lógica concentracionaria (Adorno, 1992). El espectador frío es aquel que puede observar como obra de arte el horror porque no empatiza con la víctima. (Schwarzböck, 2017). Se produce entonces una identificación que puede resultar sorprendente. El espectador frío, en situación de observar una escena cruel o escuchar el relato de una matanza, no sufre como el espectador catártico. Por el contrario, su frialdad le permite mantener distancia y calcular, en el momento en el que escucha u observa, el mejor ajuste de la imagen o el relato. Si seguimos la hipótesis de Schwarzböck y lo que caracteriza a la frialdad burguesa es la identificación con la posición del narrador antes que con el contenido de lo narrado, entendemos que lo esencial de la escena mítica del narrador no es la transmisión de experiencias, sino la forma estética de la narración. Esto es lo que parece indicar el ensayo de Úrsula Le Guin sobre “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. Allí Le Guin subraya que en la escena de los hombres que vuelven de la matanza y cuentan su historia, lo que vale no es la matanza sino la historia. Le Guin se pregunta si esa escena podría ser ocupada por otras historias. ¿Qué pasa si en lugar del Héroe ordenando el relato multiplicamos las bolsas y los sacos, con miles de semillas y piedritas dispuestas a contagiar su particular gestualidad? En la estructura formal de la historia narrada como historia heroica, la identificación se produce con el narrador heroico, que por otra parte es el victimario. El Héroe se encuentra incómodo dentro de la bolsa, porque reclama una jerarquía de pedestal. Pero aquí vale la pena detenerse un poco más, porque el problema es ante todo formal, y por lo tanto no se trata simplemente de cambiar el contenido de la narración. Le Guin anima a que otras historias se cuenten, porque, como afirma

Haraway, importa las historias con las que contamos historias (2016). Pero es necesario dar un paso más. También importa el dispositivo mediante el cual se cuentan las historias. El narrador, como punto central en torno al cual la escucha es unidireccional, produce una identificación con la posición separada de quien puede contar, y dispone formalmente la máquina que podría ser operada por una cámara. Un matiz modifica el tratamiento que la cámara que registra y la pantalla que exhibe dan a las imágenes y las historias. Cámaras y pantallas no sienten placer ni dolor ante lo que observan: han aislado para sí la frialdad. Es necesario entonces, reconstruir la pre-historia, la arqueología de esta frialdad.

3. El paisaje

Sin necesidad de cavar profundo, sobre el mismo estrato de la frialdad burguesa adorniana, encontramos que Benjamin caracterizó de manera semejante la estetización fascista de la guerra. El fascismo es estetización de la política porque puede observar la máxima contienda política, la guerra, como si fuera una obra de arte. La destrucción que se observa desde afuera no es un efecto de los nuevos medios de la reproducción técnica sino del régimen del arte que Benjamin considera útil para el fascismo: aquel que depende de la experiencia aurática para fundamentar el goce estético. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin explica el concepto de aura en dos pasos. En primer lugar, el aura se expone a propósito de objetos históricos y se vincula con el concepto de autenticidad. Si bien éste tiene una dimensión material, vinculada con la estructura física de la cosa, lo que interesa es su dimensión histórica, su pertenencia, en palabras de Benjamin, a la tradición. Tradición puede ser un término confuso, permítasenos quedarnos con el más transparente de dimensión histórica. Aplicado a la obra de arte, este argumento afirma que en la época de su reproductibilidad técnica la obra atraviesa un proceso de triturado de su aura, es decir de pérdida de conexión histórica, de pérdida de pertenencia a un presente tramado entre un pasado y un futuro. El nudo espacio-temporal –el aquí y ahora– que la obra encarna, ya no puede contar las condiciones de posibilidad de su presente.

Sin embargo, en el párrafo III, Benjamin necesita agregar un segundo paso: nos dice que conviene analizar el concepto de aura –que antes fue analizado para el caso de los objetos históricos– en el caso de los objetos naturales:

Descansar en una tarde de verano y seguir con la vista una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que descansa, a eso llamamos respirar el aura de las montañas o de esta rama (94).

La manifestación irrepitible de una lejanía, asociada a un modo de ser descansado en el ejemplo del paisaje, facilita la comprensión de por qué la situación histórico-social de la década del 30 del siglo XX condiciona la caída del aura: la fugacidad y repetibilidad de un deseo de acercarse a las cosas es la contraparte de una perdurabilidad e irrepitibilidad. Pero en el caso del paisaje, es decir del aura aplicada a los objetos naturales, la modernidad no trae aparejada la desconexión respecto de las tramas históricas que lo atraviesan, sino que lo inventa como elemento desconectado. La modernidad explica la invención del paisaje, no su caída. La explica anacrónicamente: el paisaje no es auténtico cuando pertenece a la historia. La lejanía implicada en lo aurático se comprende mejor en el ejemplo del paisaje. La lejanía es lo que se opone a la cercanía, aquella que las masas desean. Esa lejanía, para el que descansa y ocupa con tranquilidad y desinterés el lugar de un espectador, es la distancia estética. Alguien puede estar en el bosque, o en medio de las montañas, pero ese ambiente no es sino paisaje cuando está dado para la contemplación y no para el trabajo, de ahí la idea de “descanso”. Los paisajes de Caspar Friedrich podrían responder a esta caracterización. A menudo tienen figuras humanas, pero que se encuentran de espaldas, repitiendo dentro del cuadro el gesto del espectador.

Y aquí podemos cavar un poco más profundo para encontrar otro estrato del elemento de la frialdad. El territorio puede ser reconstruido como paisaje solo cuando pierde las tramas

simpoiéticas que lo historizan. Esto es posible una vez que quienes lo habitaban, coevolucionando con él, han sido desplazados. El territorio como objeto de explotación bajo la categoría de recurso es la contracara del paisaje auratizado: solo excluido de la trama que teje las relaciones vitales de una comunidad multiespecífica, puede devenir a la vez recurso y espectáculo. La experiencia estética que observa formalmente la representación sin involucrarse corporalmente ni idealmente con ella (aquello que Kant distingue como propio del placer en lo bello a diferencia del placer en el agrado y en lo bueno), allana el camino para fundamentar un sentido común que encuentra su principio en la posibilidad de empatizar con la experiencia de la transmisión estética. Este sentido común se fundamenta en una empatía con el relato, con la forma estética, y su potencia comunicante. La estética kantiana describe a su modo lo que ya acontece respecto de la relación que establece la modernidad colonial con el territorio. El globo terráqueo, tomado en la palma de la mano de un emperador o emperatriz y observado desde un punto de vista extraterrestre como pura superficie de inscripción y lectura, anticipa esa mirada inhumana característica de la cámara. Si las pilas de datos que se acumulan como estratos pueden decirnos algo nuevo, es porque la legibilidad material que exigen implica una lógica que va contra la forma misma de la separación, sino que va más bien hacia la agregación. Cuando pensamos en la teoría del paisaje pensamos en una naturaleza separada de toda vivencia o experiencia concreta, una naturaleza puramente contemplada. Las cámaras que nos miran, nos registran, han convertido al mundo, y especialmente al mundo humano, en una gran superficie de observación y recurso. Hemos devenido el paisaje de estos ojos.

Pero algo ha cambiado. La imaginación moderna, aquella que pudo cartografiar el mundo como superficie vacía destinada a la conquista y saqueo de los recursos, humanos y naturales, operaba aún su función sintética bajo lógicas narrativas. Los ojos de quien mira el paisaje se sustraen de él, pero para incorporarlo en la trama objetiva de lo que es para los hombres. Las cámaras, por su parte, cumplen su función creando una aparente automatización y reproducción de su propia existencia, sin reflexión alguna.

A través de la externalización de la producción imaginaria, la posibilidad de imaginar, recordar, rememorar, fantasear, todas facultades asociadas a la conciencia humana, encuentran en los algoritmos (y su isomorfismo) su modo actual de existir más allá de su domicilio humano. De este modo, los dispositivos no son meramente suplementos de nuestro cuerpo como productor de imágenes, sino también de nuestras facultades cognoscitivas. Los dispositivos han conquistado así el aspecto productivo de la imaginación. Existe un cambio cualitativo en la relación que establecemos con esas imágenes técnicas a partir de la homogeneización digital de los dispositivos. Esta homogeneización afectaría no solo al funcionamiento de los dispositivos sino también a la configuración del sensorio receptor: si nuestra sensibilidad cambia, se moldea, cuando entra en relación con los dispositivos, entonces, su homogeneización digital conlleva una homogeneización de las lógicas perceptivas.

4. Rocas y metales

Deleuze termina su monografía sobre Foucault con un comentario al problema de la muerte del hombre en *Las palabras y las cosas*. Dice que de lo que se trata es de la desaparición de la forma-hombre, y consecuentemente, de un nuevo anudamiento entre lo así llamado “humano” y otras formas. No se trata de que mueran los hombres ni tampoco que el concepto de hombre ya no sea central, sino que lo que debe morir es la forma-hombre en el hombre y en todo lo demás, y la forma-hombre es una composición específica de fuerzas. La forma se disuelve o cambia en tanto que esas fuerzas entren en otras relaciones, se anuden con otras fuerzas. Deleuze anuncia que una nueva composición implicaría –y esto es lo que nos interesa– cargarse de rocas, de lo inorgánico, también de animales. Quedémonos aquí con las rocas. ¿Qué significa que una nueva forma deba cargarse de rocas? Deleuze también habla de la revancha del silicio contra el carbono, es decir, de lo inorgánico contra lo orgánico. ¿Qué tipo de composición aportan las piedras, con su matiz metálico, cristalino, terroso, a las fuerzas que destruirán la forma-hombre en el hombre? ¿cómo pensar el

descentramiento de lo humano a partir de las piedras? ¿Qué geoestética podría contar una historia semejante?

En el capítulo dedicado a la vida del metal incluido en su ya clásico libro *Vibrant Matter* (2010), Jane Bennett señala que la concepción de la piedra y los metales deudora de la caracterización de la materia como inerte impide pensar su particular agencia. En la literatura clásica los metales parecen replicar el carácter pasivo e inerte de la materia en general. El ejemplo de Barad, las cadenas que sujetan a Prometeo contra la montaña en *Prometeo encadenado*, subrayan su indiferencia respecto de la fuerza del titán. Releyendo aquellos pasajes de *Mil mesetas* que Deleuze y Guattari dedican a la vida inorgánica, Bennett reconstruye los argumentos que llevan a los franceses a afirmar que el metal es un caso privilegiado de vitalidad. Para comprender el sentido de esta vitalidad metálica es necesario explicitar qué tipo de modelo conceptual de vida se rechaza. La vitalidad del metal está asociada al proceso metalúrgico, es decir, al metal en su variabilidad, en su aleación y transformación. Citemos el pasaje que explica esta cuestión para observar allí la constelación conceptual con la que se discute:

¿Por qué el *filum maquinico*, el flujo de materia, sería esencialmente metálico o metalúrgico? [...] En la metalurgia... las operaciones no cesan de estar a caballo de los umbrales, de modo que una materialidad energética desborda la materia preparada, y una deformación o transformación cualitativa desbordante la forma. [...] En resumen, el metal y la metalurgia ponen de manifiesto una vida específica de la materia, un estado vital de la materia como tal, un vitalismo material que sin duda existe por todas partes, pero de ordinario oculto o recubierto, transformado en irreconocible, disociado por el modelo hilemórfico (Deleuze y Guattari, 2002: 411-412).

Vemos aquí una primera discusión. Apunta por un lado a la vocación taxonómica de ciertas teorías biológicas, donde los filos, como divisiones de los reinos, ordenan las existencias vivas.

Forzando un sentido actualmente en desuso de los reinos (aquel que agrupaba lo existente en el reino mineral, animal y vegetal), lo metálico parece ser un *filum* del reino mineral que sin embargo ocupa el lugar de la materia en general. Esta hibridación entre filo biológico y materia es consecuencia de la crítica al pensamiento hilemórfico que insiste en la diferenciación entre forma y materia para comprender los procesos de transformación. Con el foco puesto en el umbral antes que en la forma final, el ejemplo de la metalurgia resulta elocuente para comprender cómo incluso en lo más duro se encuentra implicada una infinita variabilidad.

La metalurgia es la conciencia o el pensamiento de la materia-flujo, y el metal el correlato de esa conciencia. Como lo expresa el panmetalismo, existe coextensividad del metal a toda la materia, y de toda la materia a la metalurgia. Hasta las aguas, las hierbas y las maderas, los animales, están poblados de sales o de elementos minerales. No todo es metal, pero hay metal por todas partes. El metal es el conductor de toda la materia. El *filum* maquinico es metalúrgico o al menos tiene una cabeza metálica, su cabeza buscadora itinerante. Y el pensamiento no hace tanto con la piedra como con el metal: la metalurgia es la ciencia menor en persona, la ciencia “difusa” o la fenomenología de la materia. La prodigiosa idea de una *Vida no orgánica* –la misma que Worringer convertía en bárbara por excelencia– es la invención, la intuición de la metalurgia (411).

Esta vida no-orgánica cuya fluidez fundamenta su rol conductor, contagiador, abre una lógica para el pensamiento que no le adjudica el privilegio motor ni formante.

Las obras de Luciana Lamothe y de Ximena Garrido-Lecca pueden acercarnos a esta vitalidad metálica a partir de los procesos de inversión aplicados sobre los metales industriales. En la serie de obras que Luciana Lamothe realizó entre 2018 y 2022 operando metales producidos para elementos industriales como tubos de

andamio, picaportes, etc., desintegrando la forma pulida y lisa y abriendo por los bordes del metal sus potencias táctiles, cromáticas, cristalinas. En “Brutal Ambivalence” (2019) o “Mutation” (2018) el metal muta y se acerca a través de estos procedimientos violentos de transformación matérica a su forma rocosa y múltiple. En su forma industrializada, el hierro presenta características de homogeneidad, dureza, solidez. Las obras de Lamothe muestran a través de la desnaturalización de la forma industrializada, las formas complejas y maleables del metal. Del mismo modo, Ximena Garrido-Lecca explora la inversión del tratamiento industrial de los metales en el caso del cobre. En su obra “Estados Nativos” (2017) imagina una recomposición del metal minado en la roca a partir de la fundición del cobre presente en un rollo de cable. También aquí la forma homogénea, dispuesta para el uso industrial, se moviliza formalmente hacia sus posibilidades cristalinas. El título de esta obra nos invita a imaginar no el estado “natural” del metal, como si fuera posible pensar políticamente un estado de naturaleza para estas materias, sino un estado “nativo” es decir, una transvaloración de la oposición naturaleza –cultura implícita en el estado de naturaleza como contracara del estado civil. El vínculo que se reconstruye con la materia no es el de un regreso al origen natural, sino una comunidad simpoiética que deja de lado el factor humano como índice de excepcionalidad. Lo nativo habilita una trama mnémica que interrumpe la historia siempre demasiado humana de la narración. Los materiales no valen como vestigios, documentos, o huellas de su pertenencia a un gran relato, sino que enredan su historia material con la historia comunitaria. Las cualidades que las artistas revelan a través de su intervención habilitan otros registros respecto del complejo cohabitar entre existencias humanas y no humanas. El metal petrificado o estallado narra sin relato, a través de la intrincada trama formal de sus reacciones físico-químicas.

Para ejemplificar esta narración sin relato, esta memoria sin conciencia ni lenguaje, resulta elocuente observar los fenómenos de cristalización. En el hermoso ensayo dedicado a las piedras de Roger Caillois encontramos una descripción de las estructuras cristalinas de la pirita. Caillois se pregunta, en la descripción de la formación que lo ocupa, cómo es posible que las estructuras geométricas se atraviesen unas a otras como si fueran un dibujo, una abstracción

sin materia en la que los cuerpos se interpenetran unos a otros, ocupando todos el mismo lugar a la vez:

Podría creerse que quedaron inmobilizados cuando, con toda la facilidad del mundo, pasaban uno a través del otro, como los fantasmas que atraviesan murallas. Los cubos, los dodecaedros tienen una inexplicable parte común que es difícil considerar como resultado de una fusión: la estructura regular de estos sólidos permanece legible por completo (Caillois, 2016: 69).

El encastrado cristalizado de los cuerpos geométricos, encarna sincréticamente su morfogénesis necesariamente diacrónica. Postulan la pregunta por cómo es posible que la materia y la forma registren al mismo tiempo el colapso mutuo y el perfecto entendimiento material y formal. La cristalización de las piedras opera como el trabajo del pintor. Registra la catástrofe que hace caer conjuntamente las materias y las formas, reuniéndolas en un modo de ser común, materio-semiótico. ¿No es este acaso el sentido que Deleuze quiere dar al concepto de sensación a propósito de su operatividad pictórica? ¿Podemos utilizar el concepto de sensación para explicar operaciones líricas?

5. Pintar lo geológico

En su libro dedicado a Francis Bacon, Deleuze traza un particular vínculo entre Bacon y Cézanne. Se trata de abordar la cuestión de la sensación, y esa sensación debe poder deslindarse radicalmente de su función gnoseológica, es decir, de su capacidad de representación. Sensación no son los datos tal como la grilla de nuestras facultades trascendentales permiten registrar, y tampoco es la fantasía de una imaginación que tomaría las intuiciones sensibles como banco de imágenes para dar rienda suelta a su potencia sintética. Esa sensación, tal como Deleuze la desprende de

los diálogos entre Gasquet y Cézanne, es lo que registra una catástrofe, específicamente la catástrofe implícita en el acto de pintar, que no es sino el registro de un derrumbe. Siguiendo la lectura deleuziana, Bacon también se refiere a esta catástrofe como registrar el hecho, y registrar señala el gesto contrario a la representación. Representar es siempre mediar, congeniar facultades, contar una historia, hacer del dato un capítulo de una narración. Si la sensación como registro del hecho corre en sentido contrario de la representación, es porque su potencia no radica en la síntesis y por lo tanto en la adecuación formal. Por el contrario, la sensación es maestra de deformaciones, atraviesa una transformación de la forma que desarma la síntesis que los cuerpos son.

De acuerdo con la lectura deleuziana de Cézanne, esa sensación no representativa se alcanza a través del proceso implicado en el pintar. Podemos pensar un primer momento, pre-pictórico, en el que el pintor debe descubrir las bases geológicas del paisaje, debe hundirse en el comienzo del mundo. Ese momento en el que las bases parecen erigirse como bloques, la terraformación geométrica, se derrumba en el momento en el que el cuerpo del pintor se pierde en el paisaje, es uno con él. Para salir de ese terremoto, el ojo del pintor nace, por decirlo de algún modo, retirándose del paisaje. Es solo allí que acontece el acto de pintar, la síntesis temporal que hace surgir una presencia como hecho pictórico. La intuición fundamental de que la pintura es una síntesis temporal, no encuentra su origen geológico en el motivo de la montaña, sino en aquello que el cubismo supo mostrar con claridad. A saber, la pintura procede como las piedras y los cristales, antes que como los seres vivos. Acumula capas, muestra la totalidad de sus caras en una sola presencia. El tiempo se reduce a su carácter instantáneo. Gran admirador de Picasso, Bacon también logra traducir el problema geológico a un problema que no tiene nada que ver con la lógica del motivo, sino con una manera específica de transformación y deformación de los cuerpos. La naturaleza del paisaje deviene artefactualidad en los cuerpos, el registro de ese hecho no es sino la materialización de las posibilidades facetadas de un movimiento, pero anulando su relación con el pasado y el futuro. Los cuerpos se torsionan y se estiran, porque acumulan

movimientos desajustados de la línea temporal. Si Bacon necesita pensar la relación entre cerebro y sistema nervioso para dar cuenta de su trabajo como pintor, es porque el hundimiento en las capas geológicas cezannianas puede pensarse en términos de una trama común que anuda la mente y la tierra. El cerebro se parece más al ojo inhumano de una cámara que al espontáneo mundo de una consciencia sintentizadora y creadora. La inhumanidad no es sino la imposibilidad de incluir lo registrado en una narración.

Si consideramos con Deleuze que el arte toma el camino del medio, ni cerebral ni sensacional, entonces es posible revisar el gesto geológico como un modo de producir otras lógicas imaginantes, que pueden hacer-con los cuerpos biológicos, técnicos o líticos sin plegarse a la prerrogativa imaginaria de una sola de estas dimensiones.

6. Ambientes minerales

En estrecha relación con las experiencias minimalistas norteamericanas, Robert Smithson comienza a pensar nuevamente el problema del arte en términos de una relación particular con la tierra y su potencia geológica. Se trata de una concepción del cuerpo donde los atributos mentales no solamente se equiparan a la base geológico-geométrica de la Tierra (la intuición cezanniana), ni al carácter específicamente cristalino de la síntesis temporal cubista, sino especialmente al modo de ser del sedimento: la acumulación por agregación, el modo de ser del basurero, de la chatarra, pero también del polvo en general. Polemizando directamente con la hipótesis de Marshall McLuhan que otorga a los medios un sentido netamente comunicacional, Smithson propone pensar el carácter material de las raíces biológicas y geológicas de los medios. Permite insertar la existencia humana y no humana en la misma trama económico-política, ya que es necesario pensar conjuntamente la relación que establecemos con las tecnologías, el modo como las modelamos y nos modelan, así como la movilización de energía y materia implícita en esas nuevas configuraciones mediales. No se trata de pensar la expansión del sensorio humano, sino por el contrario, una suerte de contracción producida en la hibridación con

los modos de ser de lo inorgánico. La conexión mente-tierra no antropomorfiza lo mineral, ya sea desde el punto de vista de la forma como de los fines, sino que incorpora su lógica de existencia, reconstruye las preguntas y las metáforas que utilizamos para pensar el funcionamiento de la consciencia en los términos de sedimentación, cristalización, agregación, rotura y desintegración. El cambio en el acento problemático permite reformular la posibilidad de explicar la continuidad entre lo orgánico y lo inorgánico. El ojo de Smithson no es ya el ojo cezanniano que se retira del paisaje para poder finalmente ver, sino que se pliega en la corteza para ver el tiempo como una infinidad de superficies. Como intuía Caillois, a las cavernas de lo mineral “se entra agachándose, arrastrándose, empequeñeciendo. Solo quien sabe volverse microscópico encuentra asilo o puede circular por ellas” (Caillois, 2011: 87).

Al analizar la relación entre nuevos medios y experiencia estética, Parikka considera que es necesario construir una nueva estética que atienda no solo a las relaciones entre sensorio humano y tecnologías mediales, sino también a la relación entre tecnologías mediales y sustrato material, incluyendo aquí los modos de extracción, procesamiento, uso de energía y descarte de esas tecnologías. En *Una geología de los medios* aplica este particular sismo al caso de la materialidad de los medios: su materialismo no es aquel que se cristaliza en los dispositivos o en las máquinas, sino en esa otra materialidad espacio-temporal de la cultura medial que podría pensarse cercana a una cosmología. Una que se ocupe de la tierra, la luz, la atmósfera como medios. Una geología de los medios debería estudiar las capas, estratos e interconexiones que los hacen posibles. Y para ello quizás valga la pena detenerse en los modos de ser de las materialidades que los componen. Preguntarnos por la imaginación o por la memoria de las piedras implica, entonces preguntarnos por el modo de imaginación y memoria de lo inorgánico. Un carácter impasible y sin embargo registral es lo que nuestra tradición antropocentrada ha adjudicado a la piedra y la roca como reverso de lo humano. La dureza de la roca es imposible para cualquier tejido orgánico, y en ella radica su durabilidad. Su temporalidad excede y pone en cuestión la finitud humana, abismándola en una lógica geológica del tiempo inconmensurable

respecto del tiempo histórico de la cultura. Se trata sin embargo de un existente absolutamente familiar, no remite a un afuera ni a un otro mundo: la roca es nuestro propio suelo. El estrato lítico registra materialmente un pasado devenido paisaje. Parikka nos obliga a revisar aquellos escritos de Robert Smithson de los años sesenta y setenta para comprender los fundamentos de las geonarrativas contemporáneas.

Su dureza, su resistencia, no implica una falta de forma, sino una relación distinta con los procesos de información. Las memorias minerales cristalinas desde siempre han sido guardianas de una memoria que nunca fue humana y que sin embargo cumplía la misma función de registro y de memoria que esas memorias que hoy asociamos al mundo digital. Lejos de la piedra sin mundo heideggeriana, las geonarrativas rocosas habilitan formas específicas de configuración. Los hábitos cristalinos resultan en este sentido elocuentes. El recuerdo material de su historia se encuentra sincrónicamente en su estructura. Narrativa no teleológica e inorgánica que comprime en una sola imagen encarnada en un cuerpo toda su historia.

7. Seguir el gesto mineral

El arte resiste, quizás, no cuando denuncia una falsa apariencia, sino cuando se la toma en serio, como ha hecho desde siempre. Un arte con piedras y cristales podría abrir la posibilidad de una lógica de existencia diversa, desde el momento en que intenta seguir de cerca, sin tomar rápidamente la autovía simbólica, los formantes de una imaginación que no requiere de una conciencia para existir, sino únicamente de una materia gestual. Como indicamos a propósito de las obras de Lamothe y Garrido-Lecca, esta posibilidad habilita otras lógicas narrativas que toman como punto de partida la modulación material de los metales que registran en sus cualidades las operaciones que los afectan, es decir, su historia. Si bien la obra de Smithson anticipa una perspectiva geológica en la producción artística, quisiera subrayar en qué sentido la producción artística latinoamericana introduce en ella un pliegue específico. La relación que establecemos con los restos de la

producción capitalista (aquellos que Smithson evoca en la forma de la agregación estratificada) se encuentra sedimentada junto con la historia del saqueo colonial, especialmente, el saqueo de minerales y su consecuente recodificación y eventual destrucción de lazos simpoiéticos. La memoria de ese saqueo no se guarda únicamente en los relatos humanos, sino especialmente en los registros del paisaje. En este sentido las artistas latinoamericanas que aquí presentamos no solo utilizan minerales en sus obras como un material entre otros. Incorporan el registro poiético sobre el material y también la gestualidad que se desprende de las existencias minerales. Este registro gestual, como aprendizaje de un modo de hacer conjunto, puede encontrarse en las obras de Paloma Márquez y Erica Bohm.

En su residencia artística en la Antártida (2015) Erica Bohm tuvo como motor la búsqueda de un tipo de cristalización de agua salada que fue registrada en una fotografía de los viajes de exploración de principios de siglo. Siguiendo la posibilidad e imposibilidad de reconstruir ese dato, el trabajo en la Antártida nutre los problemas abiertos por el proyecto de “El cristal perfecto” (2010-2025), y resulta en una serie de intentos en los que se fotografían distintos momentos del proceso de cristalización y que incluyen el trabajo colaborativo con científicas de la Base Esperanza, donde fotografió cristales sintetizados de cloruro de sodio vistos a través del microscopio. En 2021 se realizó en el Centro Cultural Kirchner de la ciudad de Buenos Aires la muestra “Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia”. En el marco de esa muestra Erica Bohm presentó una serie de cristales de sulfato de cobre sintetizados que también pertenecen a la serie de “El cristal perfecto”, y que fueron generados por la artista a través de la investigación en torno a los modos de existencia cristalina. La recreación de las condiciones necesarias para la cristalización es menos un gesto demiúrgico que aquel de un trabajo de crianza, de acompañamiento en la creación formal y estructural que las sustancias generan como expresión más propia de la materia. La sintetización de cristales nos recuerda que la creación de formas y estructuras no es en absoluto una prerrogativa de lo viviente, sino que también los cristales crecen, contagian forma y se reproducen. El cristal se reproduce por contagio estructurante, no teleológico en

el sentido de que no aspira a alcanzar una forma acabada sino que procede a través de un crecimiento ilimitado.

Otro ejemplo que permite pensar el hacer-con piedras, es el trabajo de Paloma Márquez, especialmente en aquellas obras en las que incorpora la piedra como partenaire sonoro y coreográfico. Tanto en "Ser-con el río seco" (2020) como en "Colaboración ósea" (2019) la artista convoca la piedra como modeladora de gestos y activadora de acciones dentro de la obra. En "Ser-con el río seco" observamos las piedras que son movidas en círculo, arrastrando sedimento y marcando la superficie. Las manos de la artista se acoplan al gesto de la piedra, imitan la corriente del río sin copiar lo que el río hace, sino dejando que las piedras modelen el movimiento. La roca no es puro soporte ni pura medialidad, sino forma activa que se moldea junto-con la artista. Por otro lado, la interferencia de los minerales en la producción sonora que propone "Colaboración ósea" habilita otros modos de hacer conjuntamente donde la piedra hace resonar las frecuencias que componen también apilándose y agregándose los ritmos y sonidos de la obra. La obra de Márquez permite reformular aquello que Manuel de Landa ha subrayado respecto de la teoría deleuziana del diagrama (2000). No es necesario la postulación de una inteligencia, mente o consciencia que trasciende lo material para comprender operaciones de selección y génesis morfológica. El ejemplo del río y las pequeñas piedras, que al entrar en relación con el agua son arrastradas más o menos lejos de acuerdo con su forma y tamaño, permite explicar lógicas agenciales que no sólo exceden la dimensión humana y biológica, sino que al mismo tiempo enriquecen las formas en las que pensamos las operaciones realizadas por las máquinas técnicas. La resolución de problemas, y podemos agregar aquí, el procesamiento de datos en vistas a la resolución de un problema, no se reduce al tipo de capacidades que podemos encontrar en las inteligencias humanas o artificiales. Es posible pensar lógicas morfogenéticas que actúan a través de una inteligencia material (Tripaldi, 2023), cuyo programa es su configuración material.

El cristal y la piedra se oponen a la configuración de lo orgánico porque incorporan una temporalidad incalculable, excesiva respecto de la descomposición orgánica, y también

extremadamente lenta y pasiva. En los procesos de cristalización la materia adquiere una memoria no humana que se asienta en el hecho de que el cristal tiene una estructura que solidifica su propia génesis, plasmada en la topología de sus planos. Este relato sincrónico no es el equivalente lítico de la historia humana o de lo viviente. La temporalidad inhumana de la piedra vuelve inútil toda teleología. Lo que hay en su contingencia radical se graba materialmente, pero es una historia ajena a todo fin. Esta carga histórica de la materia no solo compete a la mineralidad, a la piedra o al cristal, sino a lo que en general llamamos objetos. Objetos cuya relación con los humanos es ínfima, si pensamos en la durabilidad del uso y el desecho, pero que constituyen las capas geológicas del futuro, fósiles prematuros que encierran una temporalidad micrónica y monstruosa. Un mundo que deviene ruina velozmente y por lo tanto reclama un tratamiento arqueológico y geológico.

Nos hemos acostumbrado a pensar nuestro mundo posindustrial, posmoderno, posestético, como un mundo de imágenes. Todo ha devenido imagen y la estética moderna, aquella que tomó al arte como objeto, se desdibuja en una pluralidad de disciplinas dedicadas al más amplio universo imaginario. Sin embargo, así como el discurso sobre el arte se desborda en las imágenes, necesariamente también lo hace sobre sus materialidades. La materialidad de lo que queda se mezcla con la imagen formando un estrato común. Los restos inmundos esconden quizás una promesa inhumana, una nueva joyería que construya las piedras de las que se cargará la forma humana deshecha.

Bibliografía

Adorno, T. W. (1992): *Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (2008): *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Santiago, Metales Pesados.

Benjamin, W. (2010): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y política*, trad. Julián Fava y Tomás Bartoletti, Buenos Aires, Las cuarenta.

Bennett, J. (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.

Caillois, R. (2011): *Piedras*, trad. Daniel Gutiérrez Martínez, Madrid, Siruela.

Haraway, D. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London, Duke University Press.

Marchan Fiz, S. (2008): *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Siruela.

De Landa, M. (2000): “Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form”, en *Amerikastudien / American Studies*, vol. 45, n. 1, Chaos/Control: Complexity, 33-4.

Deleuze, G. (2003): *Francis Bacon: the logic of sensation*, trad. Daniel Smith, New York and London, Continuum.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.

Le Guin, U. (2020): “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”, en *Cuadernos materialistas*, n. 5.

Lucero, G. (2020): “Performatividad material y expresividad mineral”, en *Artefilosofía. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP*, Edição especial, Dezembro de 2020, 350-361.

Parikka, J. (2016): *A Geology of Media*, Minnesota, University of Minnesota Press.

Más allá de la frialdad.
Hacer-con imaginarios minerales

Schwarzböck, S. (2017): *Los monstruos más fríos*, Buenos Aires, Mardulce.

Smithson, R. (1996): *The collected writings*, Jack Flam (ed.), Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press.

Tripaldi, L. (2023): *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*, trad. Fernando Venturi, Buenos Aires, Caja Negra.

Obras de Luciana Lamothe pueden ser consultadas aquí:
<https://lucianalamothe.com/>

Obras de Ximena Garrido-Lecca pueden ser consultadas aquí:
https://www.malba.org.ar/prensa_estadosnativos/

Obras de Paloma Márquez pueden ser consultadas aquí:
<https://www.palomamarquez.com.ar/es/>

Obras de Erica Bohm pueden ser consultadas aquí:
http://www.pastogaleria.com.ar/artistas_ver.php?i=40