

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

PERFORMATIVIDAD MATERIAL Y EXPRESIVIDAD MINERAL¹

Guadalupe Lucero²,

Resumo:

El cuerpo constituye quizás el problema central del arte desde mediados del siglo XX. El giro performático comprende no sólo la centralidad del cuerpo del artista en la obra, sino también la del espectador a través de la configuración de espacios, escenas y múltiples formas de la interactividad y la participación. Sin embargo, esta centralidad se focaliza, generalmente, en el protagonismo del cuerpo humano. Incluso cuando la obra misma tome el aspecto de la presencia objetual más pura, como sucede por ejemplo en el minimalismo norteamericano de los años sesenta, la dirección de su interpretación reclama la relación con la figura humana y su conmensurabilidad respecto de la forma. En este trabajo queremos explorar una forma de corporalidad que resulta ininteligible si se mide con la escala de la organicidad humana. Como sucede por ejemplo en la obra de la peruana Ximena Garrido Lecca, el arte puede problematizar cuerpos inorgánicos como formas expresivas que producen estructuras imaginarias y formales más allá de todo horizonte antrópico.

Palavras-chave: Performatividad; inorgánico; mineralidad; posthumanismo.

Abstract:

Body has perhaps been the central problem of art since the mid-20th century. The performative turn comprises not only the centrality of the artist's body in the work of art, but also the spectator through the configuration of spaces, scenes and multiple forms of interactivity and participation. However, this centrality is generally focused on the role of the human body. Even when the work of art takes the aspect of the purest objective presence, as happens, for example, in the American minimalism of the sixties, the direction of its interpretation claims the relationship with the human figure and its commensurability with respect to form. In this work we would like to explore a form of corporality that is unintelligible if measured with the scale of human organicity. As happens, for example, in the work of the Peruvian Ximena Garrido Lecca, art can problematize inorganic bodies as expressive forms that produce imaginary and formal structures beyond any anthropic horizon.

Keywords: Performance; Inorganic; Mineral; Posthumanism.

¹ Matter Performance And Mineral Expression.

² Guadalupe Lucero es magíster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (Universidad Autónoma de Barcelona) y doctora en Filosofía (Universidad de Buenos Aires). Es Docente auxiliar de Estética en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET. E-mail: glucero@conicet.gov.ar

PERFORMATIVIDAD MATERIAL Y EXPRESIVIDAD MINERAL

El cuerpo constituye quizás el problema central del arte desde mediados del siglo XX. El giro performático comprende no sólo la centralidad del cuerpo del artista en la obra, sino también la del espectador a través de la configuración de espacios, escenas y múltiples formas de la interactividad y la participación. Sin embargo, esta centralidad se focaliza, generalmente, en el protagonismo del cuerpo humano. Incluso cuando la obra misma tome el aspecto de la presencia objetual más pura es interpretada bajo la relación que establece con la figura humana y su conmensurabilidad respecto de la forma. En este trabajo nos proponemos plantear algunas coordenadas para el análisis del problema del cuerpo en el arte desde una perspectiva materialista y no antropocentrada. Específicamente, a partir del análisis de la obra *Estados nativos* de Ximena Garrido Lecca, buscaremos adentrarnos en la cuestión de la corporalidad y de la agencialidad mineral evitando las derivas simbólicas y culturales de su sentido. Intentaremos pensar el modo de hacer particular que abre la relación con la materia, sin antropomorfizar los cuerpos del arte.

Corporalidad de la obra minimalista

Comenzaremos por un desvío que nos permitirá delinear cierta genealogía del problema y de su interpretación. Se trata de un ejemplo en principio alejado de aquella performance que pone literalmente el cuerpo del artista o el espectador en juego, pero que sin embargo resulta elocuente respecto de la preeminencia del *cuerpo humano* en el giro performático. La irrupción del minimalismo en la escena del arte norteamericano de principios de los 60 conllevó el desafío de cómo analizar aquellas grandes estructuras geométricas fabricadas con materiales industriales. Luego de una serie de exposiciones individuales de Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre entre otros, se realizó en 1965 la primera exposición colectiva que agrupaba lo que luego sería conocido como arte minimalista³, epíteto acuñado en primer lugar por Wollheim para afirmar que su contenido era mínimo. La serie de nombres asociados a las obras de los artistas minimalistas es por demás elocuente: arte de estructuras primarias o ABC, literalismo, objetos específicos. Los objetos específicos apuntaban a un modo de existencia de las obras que no se adecuaba ni a la pintura ni a la escultura. La *literalidad* implicaba su no-simbolismo: *lo que se ve es lo que se ve*. Se trataba en principio de evitar la figuración: las formas parecían de fabricación industrial antes que salidas del taller

³ GUASCH, Anna Maria, **El arte del siglo XX en sus exposiciones**. 1945-2007. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009, pp. 158-167.

del escultor y no evocaban formas orgánicas. En “Arte y objetualidad”⁴ (1967) Michael Fried, realizó una de las primeras lecturas del movimiento que intentaba comprenderlo en su especificidad. No se interesó en la materialidad que la mentada literalidad debía señalar y apuntó negativamente la *teatralidad* del gesto minimalista, es decir, la construcción de una *escena* en la que espectador y obra se miden mutuamente. Desde la perspectiva formalista de la estética de Fried esta teatralidad no es sino una denuncia de fracaso. Lo que se pierde en el desdibujamiento teatral de los cuerpos minimalistas es la necesaria convicción que el arte auténtico inspira o incluso cierta suspensión del tiempo que la obra de arte moderna aún conserva. Pero nos interesa subrayar aquello que Fried mismo señala: la objetualidad se alza contra la figuración moderna, los cuerpos son allí puestos en *situación* antes que cumpliendo una función de mediación hacia la *figura*. En síntesis, las obras minimalistas ponen en juego la literalidad del objeto en tanto que performático, como cuerpo que despliega una escena.

Hubo que esperar quizás a los 90 para que el minimalismo fuera finalmente leído por la crítica de modo entusiasta. Georges Didi-Huberman analizó en *Lo que vemos lo que nos mira* (1992) la función del antropomorfismo y la relación con la escala humana que determinan el sentido de estas obras. El cubo negro de Tony Smith permitiría pensar la recuperación de una mirada sin ojos (que transgrede la preeminencia del retrato como lugarteniente de la mirada) en una visualidad que nos formula una pregunta desde su oscuridad y objetualidad pura. Es justamente esta capacidad de mirada, esa presencia que nos mira y nos pone frente a frente, lo que permite pensar un carácter antropomorfo aun en la desemejanza figurativa.

Del mismo modo, Hal Foster *El retorno de lo real* (1996) recupera la radicalidad del minimalismo contra sus detractores de los años 80 observando que, por un lado, resulta evidente que las estructuras primarias que ofrecían los artistas minimalistas implicaban un rechazo del antropomorfismo característico de la escultura de pedestal, pero por otro, el carácter de presencia de las estructuras necesariamente nos devuelve el aspecto humano de las obras minimalistas de un modo oblicuo: si el minimalismo trae consigo una reconsideración del problema del cuerpo lo hace a través de la *presencia* de sus objetos en tanto que es asimilable a la de las personas⁵. Es decir, en sintonía con el diagnóstico de Didi-Huberman, el minimalismo pone en juego un particular vínculo con el antropomorfismo anclado en la desemejanza de los cuerpos:

El hombre, el *anthropos*, está allí, verdaderamente, en la simple presentación de la obra, en el cara a cara que ésta nos impone; pero por su parte no tiene su forma propia, no tiene la *morphé*

⁴ FRIED, Michael. Arte y objetualidad. **Arte y objetualidad**. Ensayos y reseñas. Trad. Rafael Guardiola. Madrid: Machado Libros, 2004.

⁵ FOSTER, Hal. El quid del minimalismo. In: **El retorno de lo real**. Madrid: Akal, 2001, p. 47.

de su representación. Está enteramente consagrado a la desemejanza de una elección geométrica.⁶

Tanto la lectura displicente de Fried en los años 60, como aquellas que en los 90 volvieron sobre el minimalismo para recuperar su potencia, subrayan la necesidad de que esas grandes estructuras materiales se comprendan a partir de su particular cuerpo a cuerpo con los hombres. Y no casualmente, con la medida de un estándar humano que sería posible reconocer en unas medidas concretas. Sin embargo, las estructuras minimalistas planteaban la pregunta por la particular presencia de unos cuerpos que solo una larga deriva teórica podía pensar en términos antropomorfos. La materia que allí parece presentarse, con su propio peso y cualidad, excede necesariamente la escala humana de la relación.

Este comienzo por el minimalismo nos permite observar hasta qué punto los lentes antropocéntricos nos impiden ver más allá de una forma humana. ¿Es posible acaso intentar una mirada que arriesgue el encuentro con una corporalidad radicalmente heterogénea? Quizás el diagnóstico kantiano que indicaba que el placer que nos prometen las formas bellas de la naturaleza era el del reencuentro con nuestra propia forma de la finalidad no ha sido aún puesto en cuestión.

Del cable a la piedra

Querriamos entonces avanzar, de un modo exploratorio, sobre una forma de corporalidad que resulta ininteligible si se la mide con la escala de la organicidad humana. Tomaremos como excusa y ejemplo la obra de la peruana Ximena Garrido Lecca, para dar cuenta de cómo el arte puede recorrer y problematizar cuerpos no-humanos, y ni siquiera vivos, como formas expresivas que producen estructuras imaginarias y formales más allá de todo horizonte antrópico. Si como indican Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* la metalurgia nos permite pensar de modo adecuado el *filum* de la materia, entonces es posible trazar el esquema de una estética materialista de base geológica o mineral, que podría pensar la producción imaginaria atendiendo a las configuraciones materiales y temporales de los cuerpos minerales.

Intentemos una reconstrucción de nuestro encuentro con la obra. Vemos un rollo gigante de cable negro. Ese solo carretel es ya una presencia que pone en jaque la nuestra: hijo monstruoso de Duchamp y el minimalismo de los 60, el carretel es un objeto descontextualizado cuya cotidianidad no se revela inmediatamente. Esa interferencia generada por la falta de inmediatez, abre entre el objeto y el sujeto la posibilidad de un encuentro que, siguiendo la crítica sobre el minimalismo, operaría bajo la lógica *performática* de la construcción de una escena. El carretel de

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires, Manantial: 1997, p. 84.

cable pone en jaque la escala humana, su medida se encuentra en el límite de lo que podemos rápidamente pensar bajo la categoría del objeto manipulable y cotidiano. Abstraible gracias a la superficie blanca del museo, el problema de escala va más allá del objeto en sí, ya que los metros de cable que allí se encuentran enrollados remiten también a otra dificultad para la aprehensión imaginaria: las distancias inmensas y las redes descomunales que ese producto relativamente simple del diseño industrial está llamado a cubrir. De lleno dentro de la vieja tradición del análisis de lo sublime, ya esa sola presencia podría nutrir todo un artículo. Este rollo es sin embargo solo el puntapié de una instalación llamada a extraer de esta primera imagen consecuencias quizás menos antropológicas.

El rollo gigante forma parte de la obra *Estados Nativos* montada en 2017 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Estructurada en tres espacios, el cable allí dispuesto es en realidad la cantera desde la que se extraerá el cobre para la realización de una serie de piezas que se exhibirán en el último espacio de la instalación. Entre ambos se encuentra un taller suspendido, mediador que nos invita a adivinar el proceso al que se entrega la artista. Vemos una serie de herramientas, cuencos, ollas, restos, que nos permiten comprender que el cobre del cable fue fundido, y quizás lo sea nuevamente en cualquier momento, y luego volcado sobre una serie de moldes de cera que le imprimirán la forma de pequeñas piedras. El gesto parece transparente: el material se toma en el punto último de transformación de una materia prima en objeto útil para el uso industrial –el cobre devenido filamentos cubiertos de goma para transportar electricidad– para hacer visible su ser material, su color, su textura y su maleabilidad. El cobre extraído puede revertir su estado, volver en cierto modo a su forma natural. Tal es así que las piedras regeneradas se exhiben a su vez en vitrinas al estilo del museo de ciencias naturales. La materia parece revertir su proceso de modelado: desde su estado hiperindustrializado, el cobre en filamentos eficientes para la transmisión de electricidad es transformado en pequeñas piedras que nos remiten a la forma del metal cristalizado entre rocas.

No es la primera vez que la artista trabaja los metales industrializados como material expresivo. La obra *Líneas de fuga* (2014) exhibida en el marco de la exposición *Los suelos* (Lima, 2014) utilizaba tubos de cobre cilíndricos tejidos con junco para crear una estructura ondulada, que imitaba la construcción de superficies con cañas. La forma escultórica se exhibía junto con dos videos vinculados a la problematización de los emprendimientos mineros en Perú, su impacto en el paisaje y el suelo. En la exhibición de 2017, el gesto que inscribe el metal en los modos de producción preindustriales encuentra un cariz más profundo, ya que se busca una reversión del modelado industrial. Parece no ser suficiente señalar o visibilizar los procesos extractivos que el neocolonialismo agudiza en Latinoamérica yuxtaponiendo el material procesado y las técnicas de producción preindustriales (como podemos observar en *Los suelos* y en *Aleaciones con memoria de forma*). Resulta necesario operar sobre el material y deshacer la marca industrial.

Sin embargo, el cobre no vuelve a su estado natural, sino que, como sugiere el título de la instalación, se recompone en un estado *nativo*. Ese término que

desestabiliza la aparente claridad que separa lo natural de lo cultural, permite reconducir el material no a un nuevo estado de disponibilidad, sino a un nuevo estado expresivo. Entendemos que el sintagma que de este modo se evita es el de “estado de naturaleza”. Es que, desde cierto punto de vista, el estado de naturaleza no es el reverso de las operaciones industriales sobre cuerpos inorgánicos. Las filosofías del contrato social han señalado allí un estado *del hombre* antes que del mundo: son los hombres los que en estado de naturaleza se encuentran o bien en estado de guerra, o bien *entre* los animales y las plantas, sin lazo común y sin cultura. Pero su elisión resulta interesante en el contexto de esta obra, ya que nos permite preguntarnos por la pertinencia aquí del problema del contrato –y con él del problema de la modernidad como colonización– más allá de su dimensión humana. El *Estado nativo*, como subversión de un *Estado civil, social, político, cultural*, contrapartes de un supuesto *estado de naturaleza*, abre la posibilidad de un pacto cuyo lazo no implica solamente las relaciones *humanas*. Si el contrato social determina los cuerpos disponibles y los indisponibles, las reglas de su uso legítimo e ilegítimo, un estado nativo apunta al problema de la disponibilidad. Como indica Bruno Latour, Naturaleza y Cultura se separan en un mismo gesto. La naturaleza solo puede abstraerse si se piensa como el reverso disponible de la cultura. Por lo tanto los términos de la oposición no son naturaleza y cultura, sino Naturaleza/Cultura por un lado, y alguna forma de consideración de los modos de existencias que evite la escisión antrópica en pos de una nueva distribución de lo que hay⁷. Latour propone aquí la generalidad del concepto de *mundo*, pero la noción de lo *nativo* quizás tenga una potencia más transvaloradora. La obra de Garrido-Lecca nos habla de estados nativos, y no naturales, porque el reverso del contrato moderno no es la naturaleza sino lo *no-moderno* de la indistinción entre cuerpos humanos e inhumanos.

La metalurgia se convierte en un ejemplo privilegiado para acceder a una ontología de la materia como variación. “En la metalurgia... las operaciones no cesan de estar a caballo entre umbrales, de modo que una materialidad energética desborda la materia preparada, y una deformación o transformación cualitativa desborda la forma”⁸. Es decir, lo que la metalurgia contradice es la idea de que la materia existe en un estado amorfo, previo a su puesta en forma por medio de un molde o una idea que la transformaría definitivamente o que la revelaría como su destino oculto. Por el contrario, el estar a caballo entre umbrales implica una materia que está siempre en vías de transformación, de modelación pero también que carga ella misma con rasgos formantes y expresivos que mutan e invisten cualquier forma que detenga momentáneamente su variación. La línea de variación metálica permite acceder, como indicaran Deleuze y Guattari, al estado de máxima variabilidad de la materia, *filum* maquínico,⁹ estado siempre intermedio,

⁷ Cfr. LATOUR, Bruno, **Cara a cara con el planeta**. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017, p. 50.

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1227. Tratado de nomadología: la máquina de guerra. **Mil mesetas**. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 411.

⁹ Cfr. DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 412.

siempre entre dos, ni lo suficientemente indeterminado ni totalmente individuado. Lejos de las imágenes tradicionales del artesano como el forjador, aquel que imprime la forma a una materia indeterminada e inerte, se trata aquí de pensar a la materia misma como productora imaginaria a la que el artesano debe seguir. Esa materia se señala como no animal ni vegetal, sino mineral como el estado de máxima variabilidad.

Cuerpos (minerales) que importan

¿Cómo interviene la obra de Garrido-Lecca en la cuestión del cuerpo? ¿Qué cuerpo/s se pone/n en juego y bajo qué lógica agencial? ¿Y qué pasa allí con la materia y el cuerpo, el cuerpo de la materia y los cuerpos en y entre la materia?

Quizás debamos recorrer más lentamente la cuestión performática en juego, es decir qué hacen y cómo intervienen esos cuerpos. El tipo de acciones que esos cuerpos pueden desplegar podría en principio asociarse a dos lógicas distintas. Una primera lógica sería la que llamaremos mimética. En la concepción aristotélica de la tragedia, los cuerpos entran en escena como casos de un problema o una situación que representan. Los cuerpos encarnan un personaje cuya función es narrativa, y cuyo rol se despliega en torno de una historia o un enunciado que se torna inteligible *a través* de esos cuerpos. Poco importa que los cuerpos sean humanos o no, sean objetos, palabras, sonidos, o imágenes. Lo que quisiéramos señalar aquí es la necesaria anterioridad de la narración de la que forman parte y que en cierto modo interpretan. Podríamos decir: el cobre en el carretel *significa* la industrialización, el taller *remite a* las prácticas autóctonas que la modernidad obstruye, las piedras *nos hablan de* la naturaleza. Toda una dinámica representacional en acción.

Una segunda forma de comprender el modo como los cuerpos se ponen en juego es la que intuimos bajo el horizonte de lo performático. La performance rompe la escena de la narración para crear desde el propio cuerpo. Para caracterizar la desjerarquización de la teleología narrativa en pos de la emergencia de los cuerpos, Deleuze opuso a la narración orgánica una narración inorgánica. Si la primera se basaba en un duelo entre el sujeto y el mundo, en la segunda el mundo dejaba de ser *para* un sujeto multiplicando los puntos perceptivos y agenciales. La narración era relevada por la descripción que se adentraba en las cualidades de los cuerpos más allá su valor funcional u orgánico. La narración devenía así cristalina: del mismo modo que los cristales crecen por contacto, sin forma final y guardando la memoria material de su propia transformación, era posible pensar una estructura narrativa anclada en la materia y sus modos de ser. Sin embargo, ¿es posible asimilar esta lógica cristalina o inorgánica a la lógica performática? Especialmente, ¿es posible extender la lógica performática más allá del cuerpo humano?

En *Cuerpos que importan* Judith Butler formula la pregunta por la materialidad del cuerpo: qué pasa con esos cuerpos que materialmente deberían ingresar en el

discurso, y cuya agencia y performatividad debería escapar de una lectura subjetivista y voluntarista del cuerpo como lo perteneciente a un sujeto.¹⁰ Butler afirma que “la performatividad debe entenderse, no como un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.”¹¹ La performatividad nos permite comprender cómo es posible que el discurso haga cosas, es decir, cómo la palabra produce encarnaciones, efectos materiales. Es de este modo como debemos pensar la relación entre performatividad y materialización: los cuerpos materiales son derivados de, efectuados por, operaciones discursivas. Es decir, de ningún modo los cuerpos son materialidades sobre las que se impone una forma que sería por ejemplo el género (cultural) o el sexo: la materia misma ya es efecto del discurso, su forma, su contorno, su potencia, su energía, son en realidad construcciones de las relaciones de poder que lo generan como resto. Es así que la reformulación propuesta respecto de la relación entre materialidad y performatividad implica “la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisoluble de las normas reguladoras que gobiernan su materialización.”¹² Curioso modo de dar importancia material a los cuerpos. Antes que una revalorización del aspecto material de los cuerpos, se produce un desplazamiento hacia el superpoder discursivo (y por lo tanto espiritual) como agente informante. Ya ni siquiera es necesario pensar una materia que debe, con sus resistencias y potencialidades, someterse a la idea: es la idea misma la que genera la materia como un producto propio.

Cuando Tim Ingold¹³ reprocha a los estudios de cultura material el olvidarse del material, parece encontrarse con el mismo escollo que creemos ver en esta caracterización de lo performático en Butler. La materia propiamente dicha, su carácter de cuerpo con determinadas propiedades y potencias de variabilidad queda opacada frente a una materialidad discursiva, que olvida de inmediato el problema del material en pos de llegar rápidamente al problema del sentido.

Este aspecto implica una reformulación del viejo problema estético de la forma y la materia, que desde Aristóteles pone del lado de la forma final el carácter activo sobre una materia entendida como pura pasividad. Para Karen Barad este problema revela el olvido del problema material: es necesario tener en cuenta “que las fuerzas que operan en la materialización de los cuerpos no son únicamente sociales, y que los cuerpos producidos no son todos humanos.”¹⁴ Barad interpela de manera simple el corazón de nuestra matriz interpretativa: parece que el

¹⁰ Cfr. BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 13.

¹¹ BUTLER, 2002, p. 18.

¹² BUTLER, 2002, p. 19.

¹³ Cfr. INGOLD, Tim. Los materiales contra la materialidad. **Papeles de Trabajo**. Universidad Nacional de San Martín, Año 7, N°11, mayo de 2013, pp. 19-39.

¹⁴ BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham & London: Duke University Press, 2007, p. 33.

lenguaje importa, que el discurso importa, que la cultura importa. Y que lo único que no importa es la materia¹⁵.

En el inicio del capítulo 4 de su libro *Meeting the universe halfway*, Barad se pregunta cómo es posible que el lenguaje y las representaciones culturales hayan llegado a ser más confiables en términos de agencialidad y efectualidad que la propia materia, imaginada como pasiva y cuya potencialidad resultaría derivada de la acción del lenguaje. Si Nietzsche había ya anunciado la máscara de Dios detrás de la gramática¹⁶, parece que hubiéramos comprendido perfectamente las consecuencias del diagnóstico sin poder siquiera acercarnos a la perspectiva de las causas. Entendemos que el lenguaje configura cuerpos de modo contingente, y sin embargo la contingencia es el aspecto pasible de análisis, crítica y acción política antes que la idea misma de configuración. Es sobre el lenguaje y su potencia configurante donde enfocamos nuestra atención: podemos transformarlo en signos, en discurso, en leyes, en ningún caso se pone en cuestión la relación material concreta que sucede en el cruce con la materia.

Es aquí que vale la pena volver a la obra de la artista peruana. Lo que resulta de interés en Garrido-Lecca es su radical apuesta por una puesta en juego de las propiedades del material, desde una mirada anti-antropomórfica. Los cuerpos materiales expuestos, moldeados, reconstituídos, expresan cuestiones que no necesariamente son asimilables a la discursividad humana.

Desterrar las piedras

En el texto curatorial de *Estados nativos*, Lucrecia Palacios afirma que la obra parece invitar a un cierre más o menos evidente: que el espectador tome una piedra de la vitrina y la devuelva nuevamente a la tierra, como si se tratara de una liberación funeraria en línea con cierta tradición del trabajo en escultura vinculada a su función monumental, como indica la curadora. Volver a la tierra es ser enterrado y devenir sedimento. El metal reconstituído podría recuperar su estado “natural”, devenir marca geológica y arqueológica. Es decir, finalmente y nuevamente piedra.

Podríamos reconstruir el vínculo que esta lectura tiene con la operación minimalista sobre la escultura que reseñamos brevemente en el comienzo de este trabajo. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, y a propósito de la obra *Die* de Tony Smith, Didi-Huberman se detiene especialmente en aquel aspecto donde la figura geométrica se antropomorfiza a través de su gesto mortuario. Los cuerpos geométricos parecen entrar en escena como muertos-vivos, como figuras que nos

¹⁵ Cfr. BARAD, 2007. p. 132.

¹⁶ Cfr. NIETZSCHE, Friedrich. **El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo**. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2001, p. 55.

miran, como los ojos inexistentes de la calavera en los viejos *memento mori*. Se cumpliría así la función clásica de la escultura, su carácter de representación conmemorativa.¹⁷ Sin embargo, al contrario de lo que sucedía con la calavera representada en la pintura de la primera modernidad, el minimalismo es ante todo performático en lugar de simbólico: es en la relación que los cuerpos establecen entre sí que se produce el efecto de sentido, que no remite a ningún afuera ideal, portador de significado. La performance es necesariamente la de la danza entre cuerpos antropomórficos que se reconocen a sí mismos en la cerrazón de piedra que la escultura ya liberada de su función monumental ofrece. Pero este paso de la conmemoración a la performance no alcanza para comprender el auténtico giro material que obras como la de Garrido-Lecca proponen. La perspectiva performática se encuentra aún demasiado atada a unos cuerpos humanos que sirven como medida para todas las cosas. Nada menos evidente en la obra de Garrido-Lecca que esta deriva enterratoria, que asimila el estrato y los restos devenidos geológicos a la pregunta por la muerte humana. Si las piedras invitan a algo en ese final de muestra es, en todo caso, a su uso nómada.

Justamente, hay otro aspecto de la escultura modernista que podría derrumbar todo el sistema antrópico de las escalas. Rosalind Krauss indica que lo característico de la escultura modernista es su pérdida de lugar, de emplazamiento. La escultura modernista es esencialmente *nómada*, desterrada de su lugar como particular conjunción entre tiempo y espacio, memoria, historia y geografía, la escultura se pone en movimiento aunque no se mueva de su lugar. El movimiento afecta al resto antropomórfico de su estructura, para dejar ascender al material. Es así que la materia ya no sirve a una representación que se desprendería simbólicamente de ella. Para Krauss esta operación sobre la escultura modernista abre lo que ella llamará el *campo expandido*¹⁸. Si la escultura puede definirse negativamente como lo que está entre la no-arquitectura y el no-paisaje, es posible expandir las relaciones entre estos términos y ampliar las operaciones que los artistas realizan sobre el espacio a partir de un cuadrado en cuyos vértices se encuentran el paisaje, el no-paisaje, la arquitectura y la no-arquitectura, siendo el campo expandido las opciones de intervención en todas las relaciones posibles entre los términos. No analizaremos aquí en detalle la propuesta de Krauss, sino que nos interesa detenernos en medio de esta la oposición semántica arquitectura-paisaje y sus negaciones, que no son sino la traducción espacial del problema de la naturaleza y la cultura. Si el par naturaleza/cultura había servido para oponerse al estado nativo, la arquitectura y el paisaje tienen como contraparte una lógica escultórica que recupera para sí la pluralidad de los modos de existencia más allá de la prerrogativa humana. La atribución de nomadismo a la escultura moderna quizás nos permita abrir una superficie de análisis menos estructuralista y más antropocénica, para llamarla de algún modo: aquella que arrastra conjuntamente el paisaje y la cultura como dos términos que ya no se oponen, sino que se comprenden como parte de un mismo problema mundano. Las piedras artificiales

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**. vol. 8, 1979, pp. 31–44.

¹⁸ Cfr. KRAUSS, 1979.

de Garrido-Lecca, antes que monumentos funerarios (lo ultra culturizado) o mero estado natural del metal (lo natural idealizado) funcionan como las joyas y las armas. Las joyas son todo lo contrario del arte monumental, el arte que está idealmente fijo (en una sala, en una instalación, incluso al aire libre). La joya es esencialmente transportable, se asocia a un cuerpo que la incorpora y con el que se mueve. Para Deleuze y Guattari las joyas y las armas se oponen a las herramientas y especialmente a la escritura. Lejos de las herramientas del trabajo y de la escritura del espíritu, las joyas se alían con los cuerpos que las portan. Las armas no permiten transitar el orden de la cimentación y el desarrollo, sino el de la destrucción y la disolución. Joyas y armas están atravesadas por una lógica del proyectil, de la velocidad, antes que de la simbología de la permanencia y la supervivencia, de la utilidad y la construcción. La obra de Garrido-Lecca quizás sugiera, como cierre, tomar una piedra y antes que enterrarla nuevamente, arrojarla como un proyectil, o colgársela como amuleto u ornamento. Si enterrar implica el movimiento fúnebre que hace de la piedra el monumento inmutable que registra el vestigio humano, quizás se trate de pensar esas piedras como armas al paso, desterradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas**. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vazquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- FOSTER, Hal. El quid del minimalismo. **El retorno de lo real**. Trad. Hugo Salas. Madrid: Akal, 2001.
- FRIED, Michael. Arte y objetualidad. **Arte y objetualidad**. Ensayos y reseñas. Trad. Rafael Guardiola. Madrid: Machado Libros, 2004.
- GUASCH, Anna Maria. **El arte del siglo XX en sus exposiciones**. 1945-2007. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.
- INGOLD, Tim, Los Materiales contra la materialidad. **Papeles de Trabajo**. Universidad Nacional de San Martín, Año 7, N°11, mayo de 2013, pp. 19-39.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**. vol. 8, 1979, pp. 31-44.
- LATOUR, Bruno. **Cara a cara con el planeta**. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo**. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2001.

Artigo recebido em 02/07/2020

Aceito em 20/10/2020