

Les teories del realisme/materialisme especulatiu en l'àmbit de l'art i de l'objecte artístic. Aspectes teòrics. Manifestacions artístiques. Incidència en treballs teòrics i artístics a Catalunya. Recursos bibliogràfics

Federica Matelli

Parte 1

Aspectos teóricos y principales manifestaciones artísticas globales

En los último 30 años como mínimo, el arte que se define como contemporáneo, ha estado marcado por el denominado giro lingüístico, definido por la influencia que en el campo artístico han tenido las teorías del estructuralismo lingüístico (Wittgenstein y Saussure, especialmente), pero sobretodo, por su revisión en términos posestructuralistas durante la posmodernidad. Anna Maria Guasch, en el capítulo titulado “La posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos. 1985-1990” de *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, recuerda la influencia del pensamiento posestructuralista, especialmente de Roland Barthes y Jean Baudrillard, en muchos artistas que hicieron suyos algunos de sus principales conceptos, sobre todo los de “signo” e “hipertexto”. Como ya he destacado en un artículo titulado “Lo cotidiano en las Prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas”, los artistas que participan de estos conceptos utilizan los objetos del entorno cotidiano como signos insertados en un hipertexto y relegan la dimensión material de las cosas a un segundo plano, cuando no la abandonan totalmente. La obra presentaría un texto latente: se interpreta a partir de elementos simbólicos de lo cotidiano instalados e insertados en un contexto en el que los objetos adquieren valor de fetiches como receptáculos de las “creencias” que el sujeto proyecta sobre ellos¹. Como destaca Loredana Niculet en su artículo “Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo (publicado en *Disturbis*, núm. 11, primavera de 2012)², en estos estudios teóricos y prácticas artísticas son centrales la función del marco (institución), el cuestionamiento de la autoría, la importancia del método tanto para la práctica artística como para su explicación teórica, el carácter comunicante y documental de la obra y su estructuración interna como entramado polisémico de códigos. Estas interpretaciones de las prácticas artísticas con

1 GUASCH, A. M. (2000). “La posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos. 1985-1990”. En: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, págs. 381-382.

2 NICULET, Loredana (2012). “Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo” [artículo en línea]. *UAB. Disturbis*, núm. 11 [fecha de consulta: 15 de febrero de 2015]. http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_11.html.

cosas cotidianas dejan los elementos materiales de la obra en un segundo plano frente a los lingüísticos: los aspectos epistemológico, lingüístico y metodológico; es decir, la dimensión comunicativa y discursiva, están en primer plano respecto al poético, es decir, el productivo, el *hacer como forma de pensar a partir de la manipulación plástica* (en los hechos). Resumiendo, podemos decir que el arte entendido de esta manera interpreta el mundo y la realidad y reflexiona sobre ellos desde la perspectiva epistemológica (esto es, subjetivista, interna al sujeto), en línea con los desarrollos en los campos filosófico y teóricos de la modernidad y posmodernidad, a partir de los cuales –y sobre todo de la revolución filosófica iniciada por Immanuel Kant en 1781– el sujeto pensante define la realidad dando origen a un pensamiento absolutamente “antropocéntrico”³, mientras el conocimiento y la reflexión acerca del “objeto en sí” quedan confinados a un resignado olvido. Este posicionamiento condiciona las aportaciones posteriores de la filosofía a través de la fenomenología de Edmund Husserl y la filosofía de Heidegger, entre otros, como remarca también Antony Hudek en “Introduction//Detours of Object”, la introducción al último libro acerca de arte contemporáneo y el concepto de “objeto” publicado por el MIT en abril de 2014⁴.

Si bien ésta ha sido la tendencia dominante hasta nuestros días, asistimos en los últimos años a un giro en la producción artística y teórica determinado por el encuentro entre el arte y las teorías adscritas al materialismo o realismo especulativo⁵, que critica la condición antropocéntrica del pensamiento contemporáneo, y su planteamiento epistemológico, y condiciona, dotándola de un nuevo sentido, la interpretación de las cosas cotidianas en las prácticas artísticas y su producción. Estas últimas teorías proponen una serie de cambios con respecto a la definición de objeto y la relación entre objeto y sujeto que permiten abrir nuevas vías de trabajo con las cosas cotidianas y su inserción en las obras de arte y favorecen una *redefinición en sentido experimental de tales prácticas artísticas objetuales a partir de una nueva forma de entender el quehacer artístico*.

La escena global del arte realista/materialista especulativo

Atreviendo una definición “ante tiempo”, se podría llegar a definir un giro realista/materialista en el arte contemporáneo a partir de la organización a nivel global de eventos y muestras que documentan y plasman una incipiente producción artística, que reúne artistas cuyas prácticas retoman o simpatizan con el materialismo/realismo especulativo. La emergencia de este enfoque está también testimoniada por la abundante producción editorial sobre el tema, que ha sido tratado en las principales revistas de arte, más allá del sector especializado en filosofía, y sobre todo por las editoriales Urbanomic

3 El razonamiento kantiano, que ha influido en todo el pensamiento posterior, es antropocéntrico porque sitúa al sujeto pensante humano en el centro del universo y define los límites de lo conocible a partir de las estructuras puras a priori del intelecto humano, que fundan el pensamiento científico.

4 HUDEK, A. (2014). “Introduction//Detours of Objects”. En: *The Object*. Cambridge: MIT y Whitechapel Gallery, pág. 15.

5 “Materialismo especulativo” es la definición continental del movimiento mientras que “realismo especulativo” es la utilizada en el ámbito anglosajón.

(Londres), Sternberg Press (Berlín) y Punctum Books (New York). Al margen de artículos sueltos y reseñas de muestras que se pueden encontrar en revistas como *ArtForum* o *FlashArt*, un ejemplo evidente en este sentido ha sido el número 93 (de marzo del 2014) de la revista alemana *Texte zur Kunst*, que se titulaba *Speculation* y estaba dedicado a los nexos entre la especulación, en sus múltiples aspectos -desde la especulación financiera hasta la especulación teórica-, y el arte contemporáneo. Los editores se preguntan por los presupuestos teóricos, artísticos y curatoriales del actual *boom* de los modelos especulativos. Con este propósito dedican una atención especial al realismo/materialismo especulativo, al trabajo de sus primeros protagonistas y a sus últimas aportaciones, así como al continuo recurso de las recientes prácticas curatoriales en Alemania y en Inglaterra a las filosofías especulativas, por ejemplo la reciente exposición y paralelo simposio internacional en el Museum Friderichanum de Kassel, comisariada por Susanne Pfeffer y titulada *Speculations on Anonymous Materials* (septiembre 2013-febrero 2014)⁶. Pero como destacan Christoph Cox, Jenny Jaskey y Suhail Malik, en la introducción del libro titulado *Realism Materialism Art*, co-editado por el Centre for Curatorial Studies, Bard College (Nueva York) y Sternberg Press (Berlín)⁷, antes de aquella es fundamental mencionar *The Real Thing* en la Tate Britain en el 2010, una exposición asociada al simposio organizado por Robin Mackay, que pretendía explorar un universo indiferente a los humanos, con trabajos que abordaban temas como la muerte, la de-población, y la desorientación lingüística. Este proyecto forma parte de otro mucho más amplio de Mackay, que es la citada *Urbanomic*, una organización artística y editorial inglesa que ha jugado un papel fundamental en la difusión e investigación de las consecuencias del materialismo/realismo especulativo, sea en campo filosófico, sea en campo artístico, especialmente por medio de la revista *Collapse: Philosophical Research and Development* que ha publicado los resultados de la primera conferencia del Goldsmith College sobre estos temas en el 2007.

Estos proyectos que involucran directamente el realismo/materialismo especulativo han sido, sin embargo, precedidos o acompañados por ejemplos no menos llamativos de eventos inspirados por el “pensamiento orientado al objeto”, como el espacio dedicado a esta tendencia en la *DOCUMENTA(13)* de Kassel (2012), comisariado por Varolyn Christov-Bakargiev, quien compara la muestra a un organismo cuyo programa ofrece una visión “holística y no logocéntrica”, cuyas estructuras asociativas insisten sobre “una relación más equilibrada con todos los *makers* no-humanos con los cuales compartimos el planeta y nuestro cuerpo”⁸. Muchos proyectos vertían sobre temas ecológicos y la agencia política de los objetos, explicados por medio de textos de

6 El discurso sobre el arte contemporáneo permeado del realismo/materialismo especulativo posiciona frecuentemente la especulación sobre la realidad material como alternativa a los programas de crítica y de estética, y la pregunta que se plantean los editores es si esto conduce a un salto irreflexivo hacia las “cosas en sí”, que tal vez debería requerir un examen crítico; también se interrogan acerca de las oportunidades que ofrecen los modelos especulativos: la especulación materialista lleva implícita la posibilidad no solo de abordar críticamente lo que está dado sino de ponerse al día con lo hipotético, pensando en el potencial de lo que aún no es. En este sentido, la especulación es una fuerza impulsora de cualquier manifestación creativa.

7 COX C., JASKEY J., MALIK S. (2015). “Introduction”. En: *Realism Materialism Art*. Berlín: CCS Bard y Sternberg, pág. 27.

8 Carolyn Christov-Bakargiev, “The Dance Was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and LAssted for a Long Time”, *DOCUMENTA(13) The Book of Books, Catalog 1/3* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), 34.

Graham Harman, Donna Haraway, Rosi Braidotti y Karen Barad, todos incluidos en el catálogo de la exposición. Pero, no obstante muchas instalaciones estuviesen basadas en conceptos científicos, la plataforma educativa de la *dOCUMENTA(13)*, con nombre “Maybe”, quería indicar “la imposibilidad de reducir el arte –y cualquier otra forma compleja de conocimiento– a una sola explicación, o pregunta, o cuestión relacionada con el sujeto, o paradigma”, mostrando como “el arte y la investigación artística a menudo evitan cualquier forma de significado estable”⁹. Estos discursos posestructuralistas acerca de la indeterminación y contingencia de los significados que tanto nos suenan familiares, están contrastados y analizados a partir de la manera en que las ciencias empíricas han sido retomadas por el pensamiento naturalista de autores como Ray Brassier o el pensamiento materialista de Manuel DeLanda, según los cuales el pensamiento científico puede ofrecer un correctivo al relativismo filosófico¹⁰. Desde estos supuestos, se ha desarrollado una nueva corriente artística “cientista”, a partir de la incursión del pensamiento realista/materialista especulativo en el arte, muchas veces en relación a temas ecologistas, como “In the Holocene” comisariada por Joao Ribas en el MIT List Visual Art Center en el 2012, que quería presentar el arte como una especie de investigación que trabaja en paralelo a las ciencias naturales¹¹, para contemplar temas como la entropía, la conciencia, la percepción y la profundidad del tiempo, sosteniendo no solo que los resultados en el campo artístico tocan las mismas cuestiones que la ciencia, sino que además podrían ir más allá expandiendo su potencial especulativo en lugar que simplemente ilustrar sus visiones. Otros proyectos que han sido asociados al materialismo/realismo especulativo en los últimos años, a pesar de utilizar al mismo tiempo conceptos y preceptos derivados de las teorías posmodernas, han sido por ejemplo: “Animism” (2010-2012), comisariada por Anselm Franke a partir del libro de Bruno Latour *Nunca fuimos modernos*, una exposición que planteaba conexiones entre una visión animista del mundo habitado por objetos encantados y la noción de objetos como “actantes”, agentes capaces de producir “diferencia” con efectos significantes sobre los seres humanos; en la misma línea, “Ghost in the machine” de Massimiliano Gioni y Gary Carrion-Murayari en el New Museum en Nueva York, que exploraba la dimensión tecnológica; o la exposición “The Universal Addressability of Dumb Things” (2013, Reino Unido, exposición itinerante) de Mark Leckey, que examinaba como las interfaces digitales cambian a partir de como los seres humanos perciben los objetos, humanizándose. Sin duda es indispensable mencionar la novena Bienal de Taipei de 2014, titulada “The Great Acceleration. Art in the Antropocene”, comisariada por Nicolas Bourriaud, quien en el discurso curatorial de la muestra recurría ampliamente a las nuevas teorías del realismo/materialismo especulativo en relación a la era del Antropocene; y la futura Bienal de Sydney (2016), titulada “The future is already here—it's just not evenly distributed”, dirigida por Stephanie Rosenthal, que se focaliza en las relaciones entre lo virtual y lo real en distintos sentidos. Proyectos “menores”, a veces en espacios independientes, que lamentablemente no se pueden ilustrar por

9 “The Maybe Education and Public Programs of Documenta (13), online en www.d13.documenta.de/#/programs/.

10 COX C., JASKEY J., MALIK S. (2015). “Introduction”. En: *Realism Materialism Art*. Berlin: CCS Bard y Stenberg, pág. 28.

11 “In the Holocene” MIT List Visual Art Center, 2014. Publicado en el 2012 junto con la exposición con el mismo título. Online en: listart.mit.edu/node/937#UuFXE_Yo62x

priorizar otros pero que sin duda se han de mencionar, han sido: “The power of things. DEAF (2012, V2, Rotterdam); “Blow up: speculative realities” (V2, Rotterdam, 2012 – 2013) y las actividades del colectivo Irlandés D.U.S.T.

Estos proyectos han sido, algunos más y otros menos, asociados con el realismo/materialismo especulativo, puesto que cada uno atribuía alguna forma de agencia a los objetos, a veces reinscribiendo en ellos características cuasi humanas, y otras veces expandiendo la noción de objeto de la OOO (Ontología Orientada al Objeto) de Graham Harman a las cosas cotidianas y a los seres humanos.

Estéticas Especulativas

En el mencionado número de *Texte zur Kunst* destaca un texto del crítico y curador austriaco Armen Avanessian, que sostiene que en el campo de la teoría del arte, el encuentro con el materialismo especulativo conduce al fin del “régimen estético” del arte contemporáneo, definido anteriormente por Jacques Rancière en contraposición al precedente “régimen de la representación”. El “régimen estético” del arte está estrechamente vinculado a la lógica subjetivista, puesto que con este concepto Rancière designa propiamente un modo de experiencia humana y social en el que las llamadas “formas del arte” se producen, circulan y son recibidas. Según él, el arte sirve para cierta distribución de lo sensible, participa en una reconfiguración de la experiencia humana. El “régimen estético”, por medio de su aparato –que comprende las instituciones artísticas, la crítica, la metodología y la estructuración interna de las obras–, es una herencia del idealismo moderno y de la estética kantiana en la medida en que representa la parte subjetiva de lo que Rancière llama “lo sensible”, las formas subjetivas de la sensibilidad, condenando al silencio la identidad material y física del objeto y la acción inversa del objeto sobre el sujeto¹².

Avanessian, junto con un coro de voces provenientes de la teoría del arte contemporáneo, así como de la filosofía, anuncia un debilitamiento del “régimen estético” del arte, instaurado con las estéticas idealistas a partir de nacimiento del pensamiento moderno. La estética contemporánea ha demostrado su obsesión por el sujeto y su fijación con la percepción fenomenológica del mundo, y esta deriva ha llegado tan lejos que hoy el arte como dimensión creativa parece haber perdido su razón de ser para disolverse en la dimensión estética y en la teoría. De esta forma el arte contemporáneo se ha encorsetado en la crítica discursiva del presente y ha perdido su

12 Como resume de manera muy clara Eric Nava Muñoz en un artículo publicado en la revista electrónica *Imagen* (2013), para Rancière las prácticas estéticas son políticas porque cuestionan y alteran lo que puede ser visto y dicho en la vida cotidiana: “El régimen estético se refiere a materiales e ideas obtenidos de lo cotidiano, que al ser presentados como arte marcan una diferencia con la realidad. El arte es parte del mundo, pero solo es arte cuando se define como diferente a este, cuando hace una crítica de los sistemas bajo los que opera y se convierte en un detonador de transformación social y política”.

NAVA MUÑO, E. (2013). “El régimen estético del arte” [artículo en línea]. *Imagen, el periódico de los zacatecanos* (versión online) [fecha de consulta: 13 de agosto de 2014]. <http://www.imagenzac.com.mx/hemeroteca/el-regimen-estetico-del-arte-04-17>.

capacidad de engendrar la ficción de un presente compartido y su papel de *poiesis*¹³, de marcar su época y generar sentido.

Esto supone -sigue Avanesian, citando a Peter Osborne y Suhail Malik- que solo una postura materialista puede crear las condiciones para un arte distinto del actual¹⁴. En el contexto de este análisis, invita a abandonar el “régimen estético” del arte, que hunde sus raíces en la epistemología de base kantiana hasta nuestros días, en la fenomenología y en el correlacionismo¹⁵ objeto-sujeto, a favor de un nuevo “régimen poético-especulativo” del arte asentado en el concepto de *praxis poietica*:

La poética se refiere a hacer algo que traspasa la frontera entre el no ser y el ser. El hacerse de algo no es reflexivo, no se agota en sus propias operaciones; la praxis poética¹⁶ trasciende el pensamiento puro y materializa sus objetos, al margen de lo que se haga. La experiencia poética no es más que esta transgresión¹⁷.

La apertura hacia un “régimen poético-especulativo” del arte, que recupera una filosofía de lo posible desde el presente, es necesaria para impulsar el cambio y nuevas perspectivas formales y culturales en la práctica artística, y prevé una consideración distinta del aspecto material de la realidad y del mundo. Confía en que el presente material exterior a nuestras mentes tenga una cantidad ilimitada de formas y posibilidades de cambio que, aunque desconocidas a priori por las facultades intelectuales del sujeto, no son inalcanzables. En este sentido, empieza a creer en la posibilidad de nuevas interacciones desde la perspectiva de un mundo que se conforma como una comunidad de humanos y no humanos, a la manera de Bruno Latour¹⁸, y en el que las cosas materiales, los objetos, tienen la capacidad de influir en nosotros y

13 Según el Diccionario Enciclopédico Treccani, *poiético*: agg. [dal gr. ποιητικός, der. di ποίησις: v. poiesi] (pl. m. -ci), non com. – en el lenguaje filosófico, significa “que produce, que crea”. La palabra tiene largo recorrido en la historia de la filosofía hasta Martin Heidegger y Paul Valéry. La *poiesis* es un hacer que crea sentido.

14 AVANESSIAN, A. (2014). “The speculative end of the aesthetic regime”. *Texte zur Kunst*, núm. 93, pág. 52 (fragmento traducido por Federica Matelli).

15 Para la definición de “correlacionismo”, véase la página 6 del presente artículo.

16 La recuperación del concepto de poiesis y su distinción del de praxis son, según Avanesian, necesarias, pues, como ha puesto en evidencia Giorgio Agamben, la ocultación del concepto de *poiesis* en el de *praxis* empezó en la antigüedad y se mantuvo hasta la era moderna, cuando bajo los auspicios del capitalismo el valor del concepto de *poiesis* quedó subsumido en la categoría dominante de “labor”. Siguiendo a Agamben, Avanesian advierte que la moderna estética capitalista ha reducido la *poiesis* (es decir, la dimensión creativa de la labor, del hacer) al “cómo”, a la cuestión práctica de cómo están hechas las cosas. De este modo la diferencia entre *poiesis* (enfática producción en el presente) y *praxis* (el simple hacer) se fue diluyendo. Así, según Avanesian, la *poiesis* conserva un matiz de experiencia y un nexo con el *sentido común*, que en su opinión tiene una base social y se produce solo cuando nuestro sentido en general se vuelve política y económicamente contemporáneo.

17 AVANESSIAN, A. (2014). “The speculative end of the aesthetic regime”. *Texte zur Kunst*, núm. 93, pág. 56 (fragmento traducido por Federica Matelli).

18 Descripción completa del concepto más adelante (véase nota 28).

definirnos, al tiempo que los humanos pueden intervenir y redefinir el mundo de los objetos, estableciendo, por medio de la praxis poética y especulativa sobre lo real presente, márgenes de cambio material y de trasgresión del *statu quo*.

El “régimen poético-especulativo” corresponde a un giro materialista en la producción artística actual que se está manifestando por medio de distintas prácticas, algunas centradas en los aspectos locales y “secundarios” de la materia (sensaciones, colores) y que están próximas a ciertos aspectos de la estética romántica, y otras enfocadas en las dimensiones universales y “primarias” de la materia (formales, geométricas y matemáticas). En este sentido, tiene estrechas relaciones con algunas de las teorías fundamentales que forman parte del realismo/materialismo especulativo.

Materialismo especulativo: conceptos fundamentales

Realismo y materialismo son dos palabras clave en el discurso cultural y artístico de hoy. Antes de empezar cualquier descripción de su entramado teórico es necesario especificar el significado y la relación entre los términos realismo/materialismo para así entender por qué algunos pensadores eligen uno u otro. Materialistas son aquellos que sostienen que todo lo existente es materia, fuerzas materiales y procesos físicos, mientras realistas son quienes sostienen que la realidad es fundamentalmente independiente de la mente, ó sea, básicamente los dos términos se refieren a dos posturas distintas a propósito de la definición de la realidad, a veces antitéticas a veces reconciliadas. Generalmente podemos decir que todo materialista tiende a ser también un realista (la realidad está hecha de materia y existe independientemente de la mente), mientras no se puede afirmar que todo realista sea un materialista (por ejemplo los significados simbólicos son reales pero no son materiales). Una vez aclarado esto, nos acercamos al realismo/materialismo especulativo.

En ámbito filosófico, el movimiento así nombrado desde el 2007 ha sido resaltado por ser una “crítica de la crítica”. Los filósofos etiquetados de realismo o materialismo especulativo son muy distintos entre ellos y no todas sus teorías son “aplicables” al discurso artístico. Sin embargo, el movimiento en su totalidad, a pesar de las diferencias entre sus componentes, se aglutina alrededor de cuatro puntos fundamentales, que son los puntos cardinales de un nuevo paradigma de pensamiento: 1- en general, el énfasis que se hace sobre la realidad objetual y la materia; 2- la crítica de aquello que Quentin Meillassoux ha definido “correlacionismo”; 3- la centralidad del concepto de “ente” y de comunidad transversal de humanos y no humanos (sujetos y objetos), y 4- la posibilidad de perfilar nuevas realidades posibles desde la realidad material.

La principal y primera preocupación del realismo/materialismo especulativo, más allá de las diferencias entre las vertientes racionalista y no racionalista del movimiento, ha sido la necesidad de reconstruir un pensamiento de la realidad que mantenga las aportaciones de la “crítica”, pero que diera un paso adelante, más allá de aquella, en la tentativa de pensar de una forma distinta y nueva la realidad plural, de reconstruir la relación entre realidad y verdad y producir un nuevo concepto de realidad que sea base para posteriores derivaciones filosóficas. Considerando que cada sujeto es también un objeto, lo que subyace en el núcleo de la ontología realista/materialista especulativa, es la voluntad de una igualdad transversal entre sujetos y objetos que anula la hegemonía

del sujeto en favor de un concepto de comunidad integral y radical, que llega a poner efectivamente -materialmente- en cuestión por un lado el antropocentrismo y la centralidad del sujeto del pensamiento moderno y por otro lado, el relativismo posmoderno. La transversalidad “material” de este pensamiento, que plasma una nueva realidad distinta y una visión comunitaria a partir del objeto, es una reacción a la crisis del pensamiento moderno y su crítica no productiva durante la posmodernidad. Para solventarlo, en conjunto las teorías realistas/materialistas especulativas proponen un viraje drástico hacia la materialidad del mundo, y en el caso específico de algunas de ellas –como la *OOO* de Graham Harman– se focalizan en el concepto de “objeto” en cuanto “ente” real (óntico), y por lo tanto siempre plural e independiente. Esas distintas posturas filosóficas proponen que el pensamiento puede pensar *fuera* de sí mismo, que la realidad puede ser pensada *sin* que su ser sea formado por y para la comprensión humana. Como se ha evidenciado al principio de este artículo, esta posición contrasta con la visión dominante de los últimos cincuenta años, que afirma la indispensabilidad de la interpretación, del discurso, de la *textualidad* y de la significación para la comprensión de la realidad. En su diversidad, los programas que conforman esta última ortodoxia –es decir la fenomenología, la hermenéutica, el posestructuralismo, la deconstrucción y el psicoanálisis-, sostienen que nuestra aprensión del mundo está, básicamente, *constituida* o *mediada* por el sujeto cognitivo o el lenguaje, y que nada puede ser considerado existente y ser comprendido más allá de las construcciones lingüísticas o del discurso construido socialmente: resumiendo, el pensamiento dominante hasta la fecha ha sido fuertemente anti-realista.

Para entender las nuevas miradas acerca de los objetos cotidianos en el arte y acercarnos a las nuevas prácticas artísticas centradas en los objetos, hemos de fijarnos en las definiciones de “objeto” propuestas por las nuevas teorías en un doble plano: el del binomio objeto (cosas)-sujeto y el del binomio materia-relaciones contingentes. Las tres voces del materialismo especulativo que principalmente nos interesan para nuestro propósito, y para entender la relación entre este y la reciente producción artística son: Quentin Meillassoux, por su definición de “correlacionismo”; Levi R. Briant, por su *Onticology*, y Graham Harman, por su *OOO (Object Oriented Ontology)*.

A pesar de que su filosofía remite a un “duro” racionalismo que encuentra en las matemáticas el único lenguaje de enunciación de la realidad, son claves la definición y la crítica del correlacionismo¹⁹ del filósofo francés Quentin Meillassoux, definición y crítica que abarca tanto el pensamiento moderno como el posmoderno²⁰ y que engloba a todos los exponentes del movimiento materialista, más allá de sus diferencias. Correlacionista es aquel pensamiento que considera que la “verdad” radica en la

19 MEILLASSOUX, Q. (2007). *After the Finitude. Essay on the Necessity of Contingency*. Londres: Continuum, pág. 13.

20 MEILLASSOUX, Q. (2015). “El tiempo que no deviene”. En: A. AROZAMENA (ed.): *El arte no es política, la política no es el arte*. Madrid: Brumaria, pág. 460.

Cito textualmente: “Considero que existen dos versiones principales de correlacionismo: el trascendental, que sostiene la existencia de formas universales para el conocimiento de las cosas; y el posmoderno, que niega la existencia de cualquier subjetividad universal. Pero en ambos casos existe la negación de un conocimiento absoluto, y con esto quiero decir un conocimiento de las cosas que de por sí es independiente de nuestro propio acceso subjetivo al mismo. [...] No se puede, por lo tanto, conocer lo que es la realidad en sí misma porque no se puede distinguir entre las propiedades que se supone pertenecen al objeto y aquellas que pertenecen al acceso subjetivo del objeto”.

relación que el sujeto mantiene con el objeto, de modo que la “relación” entre las categorías trascendentales²¹ y el objeto resulta fundamental en el fenómeno, suplantando un concepto absoluto de realidad²² por un concepto relativo, y dando por supuesto que las “cosas en sí” son impensables. En este sentido, el correlacionismo es una forma de idealismo²³. Criticando el planteamiento fenomenológico y posmoderno de la filosofía contemporánea, Meillassoux abre las puertas en su libro *After the Finitude* a un nuevo pensamiento que supere la finitud²⁴ poskantiana, que afirme la necesidad ontológica de la materialidad contingente²⁵, es decir, de los objetos, en contra del correlacionismo moderno y posmoderno²⁶. Tal pensamiento favorece un realismo que esté en disposición de recuperar un concepto firme de realidad y postula una nueva visión del mundo que se podría definir en términos de “materialismo científico” o “materialismo especulativo”: un “absoluto” no metafísico, más bien contingente. Esto

21 En la filosofía kantiana la expresión “categorías trascendentales” se refiere a las estructuras a priori de nuestra mente, que determinan el conocimiento del sujeto pensante.

22 MEILLASSOUX, Q. (2015). “El tiempo que no deviene”, *art. cit.*, pág. 460.

Cito textualmente: “Llamo ‘correlacionismo’ al opuesto contemporáneo de cualquier realismo. El correlacionismo está presente en diferentes formas del pensamiento contemporáneo, particularmente aquellas que hacen parte de la filosofía trascendental, en las variaciones de la fenomenología y en el posmodernismo. Pero, aunque estas corrientes son todas extraordinariamente diversas, comparten, me parece, unas definiciones más o menos explícitas: que no existen los objetos, eventos ni leyes o seres que no estén ya siempre correlacionados con un punto de vista, con una entrada subjetiva”.

23 MEILLASSOUX, Q. (2015). “El tiempo que no deviene”, *art. cit.*, pág. 460.

Cito textualmente: “Aunque estas posiciones reclaman que no hay un idealismo subjetivo, no pueden negar, a riesgo de caer en errores, que la exterioridad así elaborada es básicamente relativa: relativa a la conciencia, al lenguaje, al *Dasein*, etcétera”.

24 El concepto de “finitud” describe el pensamiento moderno: el pensamiento moderno y posmoderno es “finito” porque se mueve dentro de los límites del conocimiento fijados por Kant en las estructuras a priori del intelecto, es decir, en las estructuras lógicas del sujeto. La finitud del pensamiento contemporáneo es la negación de la posibilidad de un pensamiento absoluto de las cosas en sí. Quentin Meillassoux quiere, por el contrario, demostrar la posibilidad de tal conocimiento.

25 MEILLASSOUX, Q. (2015). “El tiempo que no deviene”, *art. cit.*, pág. 473.

Para prevenir posibles críticas, es necesario especificar que este programa está elaborado con la firme intención de evitar la restauración de un orden anterior a la crítica y las verdades universales metafísicas. Para evitar este peligro, el materialismo científico de Meillassoux se ampara en el que él denomina “principio de facticidad”. Cito textualmente: “Llamo ‘facticidad’ a la ausencia de razón para cualquier realidad. En otras palabras, la imposibilidad de aportar una razón última a la existencia de cualquier ser. Solo podemos alcanzar una necesidad condicional; nunca una necesidad absoluta. [...] No hay por lo tanto ni causas ni leyes definitivas, es decir, ni una causa ni una ley que condicione el fundamento de su propia existencia; pero esta facticidad es por igual favorable al pensamiento. [...] Me parece que la facticidad, definida de esta manera, puede ser la respuesta fundamental a toda absolutización de la correlación, porque si la correlación es fáctica, no podemos seguir creyendo, como hacen los subjetivistas, que es un componente necesario de cualquier realidad”.

26 MEILLASSOUX, Q. (2015). “El tiempo que no deviene”, *art. cit.*, pág. 462.

Cito textualmente: “Mi objetivo es bien sencillo. Pretendo refutar toda forma de correlacionismo, lo que quiere decir que trato de demostrar que el pensamiento, bajo condiciones muy especiales, puede acceder a la realidad en sí, independientemente de cualquier gesto subjetivo. En otras palabras sostengo que un absoluto, es decir, una realidad absoluta separada del sujeto, puede ser pensado por el sujeto”. Y más adelante: “Esta necesidad de la facticidad la llamo *factualité*, esto es, facticidad, de acuerdo con la traducción de Ray Brassier”. Es imposible explicar de forma más extensa este argumento en este artículo por cuestiones de espacio.

deriva en una desobjetivación y reobjetivación del saber, abre la posibilidad de interpretar de forma distinta lo existente no solo en su presente, sino más bien en sus posibilidades especulativas. Cabe destacar que la filosofía de Meillasoux representa la vertiente racionalista del materialismo especulativo, que a partir de la crítica al acceso fenomenológico a la realidad, demuestra un desinterés sustancial por la estética²⁷ entendida como ciencia de la sensibilidad, de las propiedades secundarias y locales de los objetos (colores, sensaciones, etc.) a favor de la interpretación matemática de la realidad material.

Compartiendo la crítica al correlacionismo con Meillassoux pero distanciándose de su racionalismo, Levi R. Bryant, que representa con Graham Harman la vertiente más estética y “deleuziana” del movimiento, con una consideración distinta de los objetos en su totalidad, propone una ontología plana (*Flat Ontology* o *Onticology*²⁸) en la que los objetos, entendidos como entes reales, y separados, de todos los tipos, a diferentes escalas y con la misma dignidad ontológica, existen en interacción dinámica unos con otros y con los sujetos humanos en una red de relaciones externas (*exo-relations*), pero su identidad íntima (*virtual proper being*) se define únicamente en base a las relaciones internas que los constituyen (*endo-relations*) y que perfilan la relación fundamental entre *virtualidad* y *actualidad* que dinamiza la realidad. La compleja “onticología” de Levi R. Bryant es muy cercana a la *ontología orientada a los objetos* de Graham Harman (de ahora en adelante OOO), sobre todo en lo que concierne a la definición del ser propio de los objetos y al concepto de “retiro” (*withdrawal*), según el cual no se puede simplemente identificar un objeto con su manifestación local (en términos cualitativos: cómo aparece el objeto, sus cualidades físicas) y cada uno es ontológicamente distinto, tanto de las manifestaciones locales como de otros objetos, incluidos los seres humanos. Este ser “retirado” (*withdrawn*) respecto a los demás objetos y las relaciones locales coincide con el “ser propio virtual” (*virtual proper being*) de un objeto y determina su cualidad sustancial²⁹. Este último (el ser propio virtual) guarda una relación de similitud con el *noumeno* kantiano (la cosa en sí), puesto que según Harman también, no tenemos acceso a él. Por contra, extiende la afirmación kantiana de que “no tenemos acceso a la cosa-en-sí-misma más allá de la relación humano-mundo”, a todo tipo de entidades y a todo tipo de relaciones más allá del sujeto

27 Recordemos que en la filosofía de Kant la intuición estética es el conocimiento inmediato de los objetos. En la “estética trascendental” Kant muestra que es preciso distinguir dos aspectos en toda intuición: *las impresiones*, que son el elemento empírico, consecuencia de la influencia de los objetos en la facultad de conocimiento que denomina sensibilidad, y *las formas a priori de la sensibilidad*, que no son consecuencia de la influencia de dichos objetos sino el modo en que la sensibilidad estructura, ordena (“sintetiza”, dice Kant) las impresiones. Estas formas son *el tiempo* y *el espacio*. La matemática es la disciplina que estudia y enuncia estos últimos. Kant llama *fenómeno* a la síntesis o unión de dichas formas con las sensaciones.

28 BRYANT, L. R. (2011). *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanity Press, University of Michigan, pág. 245.

Resumo aquí su definición: La onticología propone aquello que puede ser llamado una ontología plana, que es un complejo concepto filosófico que reúne distintas tesis bajo un único término: 1) rechaza la ontología de la trascendencia; 2) sostiene que no hay ningún superobjeto universal que una a todos los objetos en una armónica unidad singular; 3) siguiendo a Harman, rechaza el privilegio de la relación sujeto-objeto o relación humano-mundo; 4) la ontología plana argumenta que todos los entes están en un plano de igualdad desde el punto de vista ontológico, y que ningún ente, sea artificial, natural, simbólico o físico, posee una dignidad ontológica superior a otros objetos.

29 BRYANT, L. R. (2011). *The Democracy of Objects*, *op. cit.*, pág. 105.

humano: según él todas las cosas distorsionan o traducen inadecuadamente otras cosas, dejando la cosa-en-sí (lo que Harman define el “objeto real”) *retirado* a cualquier tipo de acceso. Su filosofía retoma y extiende la visión fenomenológica de Edmund Husserl y Martin Heidegger, porque afirma que, básicamente, el mundo está compuesto de objetos, que él define como entidades sustanciales, autónomas y unificadas, no simplemente caracterizadas por sus cualidades, piezas o relaciones. Por eso, la filosofía de Harman se define como un realismo y no un materialismo: por que según sus textos los objetos no son necesariamente físicos, simples o indestructibles, mientras el materialismo generalmente considera los objetos como reducibles a partes más pequeñas (los átomos) y fuerzas, o simples conglomerados de atributos. Por otro lado -según Harman- cada objeto posee dos características: un aspecto “sensual” que corresponde a lo que puede ser encontrado y traducido por otros objetos (incluido el sujeto), y un aspecto “real”, que al contrario es impenetrable e intraducible, porque está retirado de todo tipo de relación. Es importante especificar que la filosofía de Graham Harman, aunque mantenga la imposibilidad de conocer la cosa en sí, se distingue de la filosofía de Kant, por el hecho de que las cualidades secundaria de los objetos, son propias de los objetos, y no son proyecciones de las estructura mentales *a priori* de la mente conocedora, por lo cual evita las conclusiones fenomenológicas fundamentales. A diferencia de Meillassoux, quien afirma que la realidad se puede conocer en profundidad a través de la razón, de la ciencia y de la matemática, Harman se puede definir un escéptico con respecto a la posibilidad de conocer la realidad íntima de los objetos, en tanto que considera que la estética (ciencia de la sensibilidad) sea la disciplina filosófica por excelencia.

Mientras los tres autores mencionados son importantes para la comprensión de las nuevas prácticas con objetos cotidianos –puesto que sus teorías abordan el concepto de objeto en general, aplicable al entorno diario, y también a los bienes de consumo como parte integrante de las sociedades capitalistas –, hay muchos otros autores pertenecientes al movimiento realista/materialista que apuntan más a una interpretación en términos científicos, o mejor dicho *cientistas*, de la realidad y materialidad del mundo, por sus especulaciones acerca de temas como la biología, la naturaleza, la geología o la ecología. Entre ellos conviene nombrar seguramente a Ray Brassier y Iain Hamilton Grant. Por otro lado, hay que recordar que los estudios de género o los estudios feministas han tenido siempre un aliado en el materialismo, en cuanto a reflexión acerca del cuerpo de la mujer, de los seres vivos y acerca de las condiciones de trabajo de la mujer. El reciente resurgir del realismo y del materialismo en filosofía ha sido impulsado también por el reciente interés en dos clásicos de la filosofía francesa poco citados (o nada) en la literatura sobre el arte contemporáneo: Alain Badiou y François Laruelle, y por una reinterpretación en sentido materialista de la filosofía de Gilles Deleuze. Los conceptos aquí apenas esbozados son deudores también de muchas voces anteriores, y en ellos confluyen cantidad de teorías, clásicas, modernas y posmodernas, que aquí sería imposible mencionar en su totalidad: desde Aristóteles hasta Descartes, Kant, Lacan, Deleuze, De Landa o Maturana entre otros³⁰. Pero entre los principales e incisivos antecedentes de estas nuevas teorías cabe por lo menos recordar la “teoría del actor red” de Bruno Latour, quien llega a definir las cosas y los objetos como “actantes”, es decir, como entes que tienen agencia y una forma propia de “voluntad”, e incluso sostiene la necesidad de reducir el antropocentrismo que domina la ciencia y el pensamiento a partir de la modernidad. Como destaca Antony

30 Para un análisis detallado de la relación con estos y otros autores, remito al libro: BRYANT, L. R. (2011). *The Democracy of Objects*, *op. cit.*

Hudek, a este propósito es útil también recordar la definición de los “cuasiobjetos” formulada por Michel Serres. Un “cuasiobjeto” es aquel objeto que genera relaciones entre los sujetos que circulan a su alrededor:

Este ‘estar en el medio’, en el lado del objeto, conduce a una nueva conciencia de la objetualidad inherente a nuestro mundo. No solo el objeto tiene una vida propia, sino que nuestras vidas como individuos dependen de él³¹.

En base a estas definiciones, las cosas intervienen en la vida social y colectiva con los humanos, con una agencia propia y con la capacidad de participar e influir en ella³² y generar sentido. Estas teorías filosóficas apuntan a la definición de los objetos y de la realidad material más allá del margen epistemológico y fenomenológico y avalan en grados distintos la posibilidad de conocimiento de la realidad en sí misma y, por ende, de su influencia en la estructura ontológica del sujeto a partir de la peculiar identidad física de cada ente. En consecuencia, las prácticas artísticas que se nutren de estos patrones de pensamiento abrirán las puertas a un tipo de experimentación material con acciones poéticas (Avanessian) que buscan indagar en las relaciones constitutivas de la realidad no exclusivamente en interacción con el sujeto. El giro especulativo y materialista en la filosofía contemporánea acompaña el surgimiento de un marco materialista-especulativo en el arte contemporáneo caracterizado por una interpretación distinta de la materialidad que plasma nuestra vida cotidiana, más allá de su relación con la estética contemporánea, analítica e inmaterial. Volviendo a las obras compuestas con objetos cotidianos, se entiende ahora cómo y por qué este marco toma una dirección distinta del marco textual precedente, que preveía una interpretación exclusivamente lingüística y semiótica de los objetos cotidianos en su contexto. Estas prácticas toman la forma de “un hacer”: al nuevo marco se le puede llamar también “régimen poético-especulativo”, según la teorización de Avanessian descrita arriba. A continuación introduzco algunos casos de estudio con objeto de demostrar cómo se funden las nuevas teorías con la práctica artística.

Manifestaciones artísticas globales

Las nuevas prácticas artísticas con objetos consideran la obra de arte como un *espacio de posibilidad* desde el cual realizar, engendrar o dar forma a nuevas realidades. El

31 HUDEK, A. (2014). “Introduction//Detours of Objects”, art. cit., pág. 23 (fragmento traducido por Federica Matelli).

32 A este propósito Bruno Latour, en *La esperanza de Pandora*, sugiere sustituir las palabras “objetos” y “sociedad”, cargadas de significados y ambigüedades, por los conceptos más generalistas y abiertos de “no humanos” y “comunidad de no humanos y humanos”, esta última regulada por procesos de *traducción* interobjetual en un plano material. Véase LATOUR, B. (2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa, pág. 362.

Y en la misma línea Antony Hudek considera la necesidad de preferir la palabra más amplia “cosas” al término “objetos”. Las nuevas nociones y “funciones” atribuidas a las cosas parecen guardar una relación con la noción de fetichismo. Pero como bien destaca Latour, la noción de fetichismo implica la noción de *creencia*, con la que está directamente relacionada y que no es pertinente en este contexto. Las cosas, desde su perspectiva, son entendidas más bien como hechos necesarios con un papel activo en el mundo, con capacidad de generar relaciones y situaciones, y como objetos que llevan implícita la noción de construcción. Véase HUDEK, A. (2014). “Introduction//Detours of Objects”, art. cit., pág. 14.

objeto artístico considerado a partir de su materialidad es central en estas manifestaciones artísticas. Por otro lado, la reflexión realista/materialista y su aplicación en el campo sociopolítico para un diagnóstico sociocultural de nuestra época, lleva a algunos artistas de la escena global a una reflexión acerca de aquello que Gilles Lipovetsky define *Capitalismo artístico* en “época transestética”³³, en la cual, el capitalismo cognitivo y la industria cultural conducen a una *estetización generalizada* que sitúa en un mismo plano arte y esfera cotidiana, a partir de un mismo “inconsciente material”.

Artistas como Timur Si-Quin (1984 - Berlín, vive en Berlín); Pamela Rosenkrats (1979 - Sils-Maria, Schweiz, vive en Nueva York); Alisa Borembom (1982 – Moscú, vive en Nueva York); Katijaa Novitskova (1984 - Talinn, Estonia, vive en Amsterdam y Berlín) trabajan con el aspecto material de las nuevas tecnologías industriales (plásticos, imágenes digitales, productos sintéticos, etc.) en obras de apariencia posthumana, evidenciando la hiperrealidad producida por las industrias culturales; mientras otros artistas, como Nicolás Lamas (1980 – Lima, vive en Gant, Bélgica), con un hacer más especulativo, trabajan con la identidad física de los objetos cotidianos, su estructura geométrica, y demuestran como su manipulación formal y material puede abrir nuevas perspectivas sobre su uso, su función, su consumo y sus significados socialmente aceptados. En el caso de *Axe Effect* (2011-2013) de Timur Si-Quin, *Our products* (2015) y *Stay True* (2013) de Pamela Rosenkrats, *Aproximation I, II y III* (2013) o *Innate Disposition* (2010) de Katijaa Novitskova por ejemplo, es evidente que lo que plantean es resaltar la hiperealidad de la sociedad posfordista, invadida por la virtualidad digital y por la materialidad sintética. Pero no proponen un simple contraste, es decir su negación, sino que se apropian de sus técnicas y tecnologías y las enfatizan, las agrandan, evidenciando vía “gigantismo” su realidad. Por lo general estos tres ejemplos de prácticas artísticas contemporáneas con objetos extraídos de una realidad que Susan Pfeffer define *Post-Internet*, plantean preguntas sobre la “espacialidad” y “materialidad” actuales para tejer una continuidad histórica entre la época del objeto tecnológico analógico –que guardaba una relación con la realidad física– y la época del objeto digital que se “jacta” de su inmaterialidad y globalidad. Es decir, estas obras evocan la importancia duradera de los recursos materiales por encima de todo y una “espacialidad” local, porque a pesar del carácter global e invasivo de las tecnologías de la información, en realidad, éstas no pueden prescindir de los recursos materiales, además de interferir concretamente en los procesos que conforman la geografía natural y social. Por último, los proyectos de Nicolás Lamas, como por ejemplo *Ball* (2013) o *Folded Spaces* (2013), se componen de objetos extraídos de la cotidianidad, metamorfoseados a partir de la especulación sobre los materiales que los componen, su estructura geométrica y física, su función en el mundo y su relación con otros objetos y con el espacio. Como ha admitido él mismo, conecta con algunas teorías del materialismo especulativo, y en especial con la OOO de Graham Harman, quien considera que los objetos (en calidad de entes físicos plurales) existen con independencia de la percepción humana y no están ontológicamente agotados por sus relaciones con los sujetos humanos y los demás objetos. Sus proyectos artísticos

33 Ver el primer apartado de este artículo.

intentan plantear ejercicios para analizar problemas y vínculos referentes a determinados objetos cotidianos.

Los artistas que he mencionado se insertan y trabajan a partir de la materialidad de una de las cuatro plataformas materiales del capitalismo contemporáneo: el consumo³⁴. En consecuencia, sus obras –en cuanto sugieren y derivan de una reflexión acerca del papel central, por un lado de las nuevas tecnologías, y por otro de la producción de objetos hipermateriales y sintéticos en la sociedad de consumo contemporánea, dan un paso más allá del discurso sobre el “simulacro” baudrillardiano. Las obras presentadas son reflexiones –“especulaciones” – acerca de los materiales anónimos que nos rodean a diario, como Susan Pfeiffer ha mostrado exhaustivamente en la exposición *Speculation on Anonymous Materials* (Friderichanum, Kassel, 2014): se trata de obras “estratificadas”, a pesar de su apariencia simple, que entran en la profundidad de la forma de los objetos cotidianos y los trabajan desde su sustrato material y altamente tecnologizado. En las obras de algunos de ellos, como Alisa Boremboim y Nicolás Lamas, asumen una forma más cercana al objeto escultórico “instalado” que a la instalación, mientras otras se mantienen en la instalación, como aquellas de Timur Si-Quin y Katja Novitkova, guardando aún relación con el “marco lingüístico-textual”, aunque supeditado a la reflexión material. Pamela Rosenkratz es un caso aparte, trabaja con la especulación acerca de los materiales, en una zona liminal entre la materialidad y su apariencia inmaterial para los sentidos en intervenciones *site specific*.

En coherencia con mi línea de investigación que es, entre otros aspectos, lo cotidiano en su relación con la sociedad de consumo, he elegido estas obras con el fin de mostrar la incidencia de las teorías realistas/materialistas especulativas en las manifestaciones artísticas actuales, por constituir una “parodia” o crítica indirecta de los productos de consumo de última generación, una parodia a partir de la materialidad de los productos y no solo del discurso publicitario que pretende venderlos. En relación a ello proponen unas formas y unas ideas de un futuro altamente sintético, por medio de un lenguaje formal que se acerca a la estética de laboratorio. Son obras que no tienen una relación directa con el discurso político, como muchas prácticas posmodernas con objetos cotidianos, pero que en su análisis formal y material acaban proponiendo una profunda mirada sobre el futuro de nuestra sociedad de consumo. En los anexos, dividiré estos trabajos en dos categorías: *Estéticas prometeicas* (Timur Si-Quin, Pamela Rosenkratz, Alisa Boremboim y Katijaa Novitskova) por un lado, y *Estéticas especulativas* (Nicolás Lamas) por otro lado, y reseñaré fragmentos de la presentación de los mismos de los portfolios de los artistas o de los catálogos de sus exposiciones.

34 Las cuatro plataformas materiales del capitalismo son: Producción, Finanza, Logística y Consumo

Parte 2

Incidencia en trabajos teóricos y artísticos en Catalunya

La escena catalana: producciones heterogéneas

Respecto a la presencia de dichas teorías en Catalunya –y en general en el Estado español– observamos un leve retraso en relación al resto de Europa. A nivel editorial no se llevarán a cabo traducciones al castellano de los textos fundamentales del realismo/materialismo especulativo hasta el año 2014, cuando Caja Negra Ediciones (editorial de Buenos Aires) traducirá *After the finitude* (2006) de Quentin Meillassoux³⁵ y *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures* (2010) de Graham Harman³⁶. En el libro titulado *El arte no es política/La política no es arte* editado por Alejandro Arozamena, y publicado por Brumaria Ediciones en el 2015, encontramos un ensayo de Meillassoux en castellano, titulado *El tiempo que no deviene*, que puede ser considerado bajo muchos aspectos como un resumen de los planteamientos de *After de finitude*. Por otro lado, seguramente no hay que olvidar el trabajo que se está haciendo en el departamento de Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), dirigido por Pau Alsina, quien desde hace años investiga las relaciones del materialismo y del *nuevo materialismo*³⁷ con el arte, la ciencia y las nuevas tecnologías y que, aún sin focalizarse exclusivamente en las teorías del realismo/materialismo especulativo propiamente dicho, aborda temas y argumentos centrales a éste y trabaja a partir de autores cercanos a los teóricos que aquí nos interesan, como Gilles Deleuze y Manuel De Landa. En este sentido, es una referencia en el territorio catalán la revista de Arte Ciencia y Tecnología de la UOC, editada por el mismo Pau Alsina, que ha publicado títulos como: “La materialitat dels mitjans: nous materialismes amb els mitjans, l’art i la tecnologia»,” coordinado por Jamie Allen (Nº12-2012); “Nou materialisme feminista: engendrar una metodologia ètico-onto-epistemològica”, coordinado por Beatriz Revelles-Benavente, Ana M. González Ramos y Krizia Nardini, (nº14, 2014); “Art Matters I” (nº15, 2015) y “Art Matters II (nº16, 2016).

En el editorial del primer número “Materialidad”, escribe Pau Alsina, respecto a las intenciones de la publicación:

En este sentido, el número que ahora presentamos está dedicado a un tema de especial relevancia y que en los últimos años se ha enmarcado dentro de un «nuevo materialismo», un

35 MEILLASSOUX, Q (2015.). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires: Caja Negra.

36 HARMAN, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra.

37 Cabe especificar que el Nuevo Materialismo, aunque en muchos aspectos resulte cercano al Realismo/Materialismo Especulativo, se diferencia de aquel por ser un conjunto heterogéneo de teorías interdisciplinarias, no exclusivamente filosóficas.

tema destacado por la gran cantidad de equívocos que ha generado y por las importantes implicaciones que de él se derivan. Después de años y años de visionarios predicando la inmaterialidad, la virtualidad etérea y desencarnada del arte y la cultura digital, de entronizar la discursividad y su paraíso simbólico por encima de la bruta materialidad de las cosas, y convertir la práctica artística en la acción de un sujeto activo que da forma a la materia pasiva e inerte que deviene mera receptora de la idea, después de todo esto y más, ahora resulta que el arte y la cultura digital está hecho de cosas, cosas que a veces se rompen y que dejan de funcionar (todos tenemos experiencia de ello). Cosas, partes de cosas, sistemas de cosas, amalgamas de cosas de todo tipo, de materiales, técnicas y tecnologías diversas que organizan la materialidad que sostiene toda práctica cultural, por más virtual o digital que sea. Los conservadores y los mismos artistas se pelean a diario, aunque hace años que lo saben, y mientras unos se preocupan de encontrar la manera de conservar los materiales y las tecnologías que articulan la obra, los otros escogen uno u otro material, técnica o tecnología porque les permite hacer y explicar unas cosas mejor que otras, y en ambos casos no se trata de decisiones banales de los «meros receptáculos inertes», sino que afecta de lleno al sentido de la praxis misma. Quizás sí es este el principal punto de incomprensión que la todavía presente estética idealista y el formalismo subyacente en el arte contemporáneo mantienen hacia el arte de los nuevos medios, un punto manifiestamente incapaz de ver los materiales y las técnicas y tecnologías implicadas en los medios como auténticos artefactos culturales sujetos y/u objetos de significación en la construcción de la experiencia estética. En el último nodo 11 ya mencionábamos esta radical incomprensión explicitada entre grandes teóricos de cada uno de los dos mundos como son Peter Weibel y Nicolas Bourriaud con relación a las prácticas, las teorías y los sistemas que acogen el arte de los nuevos medios, el arte-ciencia o el arte contemporáneo en general. Lo que está en juego es cómo concebir la materialidad en la misma práctica artística, si se trata de un mero receptáculo o de la formulación de un híbrido semántico-material indisoluble, y, de rebote, otorgar a la cultura material y tecnológica el papel que se merece en la constitución de la historia del arte, dejando vía libre a las nuevas formas creativas que conectan íntimamente con nuestra contemporaneidad³⁸.

En el número siguiente, titulado “Nou materialisme feminista: engendrar una metodologia ètico-onto-epistemològica”, se retoma el tema insistiendo “sobre las relaciones de interdependencia que atraviesan las imágenes, lo político y la agencia con las estructuras y los aparatos simbólicos o materiales”. Este número de la revista contiene “análisis estéticos sobre virtualidad, sobre inmaterialidad digital o sobre la prominencia de lo visual” y subraya como “vuelve con urgencia la necesidad de volver a recuperar aquellos estudios preocupados por el diálogo constitutivo que establece la cultura con lo material”³⁹. El último número mencionado es algo más complejo, puesto que reúne los textos de las conferencias del primer Congreso Internacional *Art Matters* realizado en colaboración entre la Universitat Oberta de Catalunya, Hangar y la Universitat de Barcelona en el aula magna de esta última, siendo un evento vinculado al proyecto de investigación sobre arte, arquitectura y nuevas materialidades del Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital (HAR2014-59261-C2-1-P y HAR2011-30347-C02-01). Este monográfico, en palabras del editor, recoge un conjunto de artículos que con sus investigaciones redibujan la relación entre el arte y su

38 ALASINA, PAU. (2012). “La imaginación material”. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, UOC, núm. 12, pág. 2. <http://artnodes.uoc.edu>

39 RODRIGUEZ GRANELL, A. (2014). Editorial de “Nuevos Materialismos Feministas”. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, UOC, núm. 14, pág. 1. <http://artnodes.uoc.edu>

materialidad, a través de un replanteamiento teórico, metodológico y epistemológico junto con estudios de carácter empírico sobre prácticas e infraestructura del arte. El último número dedicado al nuevo materialismo (número 16) saldrá el próximo enero del 2016 y estará dedicado a aquellas “aproximaciones teóricas que reconfiguran o visibilizan los vínculos existentes entre elementos materiales y sus representaciones simbólicas, los nexos y las redes que componen nuestro mundo y nuestras prácticas sociales, tecnológicas o artísticas”⁴⁰.

En el campo especializado del arte contemporáneo, encontramos un primer indicio de nuestro tema en el primer número de la revista semestral del MACBA, *INDEX*, colana dirigida por Chus Martínez y dedicada a temas que impulsan otras formas de pensamiento sobre el arte. En este primer número, la editora plantea una interesante reflexión acerca de la relación entre el arte contemporáneo, el concepto de tiempo (*el presente*) y la filosofía de la historia, y en consecuencia subraya la importancia del ritmo en relación al tiempo y del anacronismo en relación al método, introduciendo la necesidad de pensar de una forma distinta y nueva la teoría del arte, que conduce a una propuesta especulativa.

Dentro del mismo número en la sección *Mediterráneo* encontramos un artículo del filósofo y escritor Reza Negarestani nacido en Shiraz, Irán, quien ha colaborado en varias revistas y antologías relacionadas con el realismo/materialismo especulativo, entre las que destacan *Collapse*, *Angelaki* y *CTheory* y que es autor de *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials* (2008), una obra de culto de teoría-ficción sobre Próximo Oriente a partir de dichas teorías. Por otra parte, la revista *INDEX*, en línea con el editorial, en el artículo titulado “Los giros de la trama” aborda el tema de la narración desde la perspectiva de la contingencia de lo real y su relación con el pensamiento, proponiendo que no es:

“la exterioridad y la contingencia de lo real, o el abismo cósmico, lo que puede o debe ser objetificado a través del pensamiento; al contrario, es el pensamiento el que viene objetificado por la exterioridad y la contingencia de lo real, que simultáneamente, y en todos los casos, suscitan el pensamiento y lo usurpan. La misma jerarquía del pensamiento que presumiblemente iba a proporcionar la posibilidad de reflexionar sobre el objeto o suceso X es invertida y vuelta del revés, y es el mismo espacio de reflexión el que se convierte en territorio de la exterioridad y contingencia del objeto X. [...] En esta corrupción jerárquica de la narrativa el relato de cualquier realidad, trivial o no trivial, pasa de ser una reflexión sobre el mundo y los objetos a ser una inflexión del mundo y de los objetos mismos en su exterioridad y contingencia. En la nomenclatura narrativa «giro» (twist) es el nombre de esta perturbadora peripecia con la que los aspectos contingentes de lo real se apropian de la trama y trastocan fundamentalmente el curso y la jerarquía del relato. Como resultado de un giro, la imaginación caprichosa y los argumentos extravagantes se quedan en meras errancias intuitivas, puesto que cualquier mundo vulgar y superficial no será más que un tipo local de dinamismo o materialización de un universo incalculablemente extraño. [...] Cuando se produce el giro –es decir, cuando este se apodera de la trayectoria de la reflexión priorizando la contingencia de las relaciones objetivas, y tuerce el

40 RODRIGUEZ GRANELL, A. (2014). Editorial de “Art Matters II”. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, UOC, núm. 16, pág. 1. <http://artnodes.uoc.edu>

rumbo narrativo–, obliga a una reevaluación generalizada o tal vez incluso a un desbaratamiento de la trayectoria narrativa completa.”⁴¹.

El giro narrativo del que habla Negarestani consiste en “realizar” un relato desde el punto de vista de la realidad objetual del mundo, en su total contingencia, haciendo que los objetos hablen por medio del autor en lugar que él hable *sobre los* objetos. Aquí el giro del cual habla, corresponde a la fuerza de la especulación realista y se aproxima al método y a la función de la filosofía del realismo/materialismo especulativo, en el que la especulación no nace de nuestra experiencia o reflexión fundadas, sino de la exterioridad y la contingencia de un universo que siempre nos antecede y nos sucede (“aquello que nos piensa desde el otro lado”): no es la filosofía que narra el mundo, sino que es el mundo que *se cuenta* por medio de la filosofía.

Otro proyecto que nos puede interesar referente el tema del tiempo y de su relación con lo real, es la publicación comisariada por Sonia Fernández en el marco de la convocatoria *BCN producció 2014* titulado *A brief history of the future* que, aunque no trata directamente sobre el realismo/materialismo especulativo, resulta relacionable con éste, puesto que comparten una idea de "futuro" como espacio temporal en el cual "lo posible" determinado por la interacción entre lo humano y otras realidades paralelas puede acontecer (o no), otorgando un lugar privilegiado a lo contingente. Igual que Chus Martínez, Sonia Fernández plantea el problema del tiempo y de la especulación – o “táctica de aproximación” en sus palabras– con algo que aún no existe, en relación a la producción artística contemporánea. En el libro intenta responder a esta cuestión por medio de una serie de entrevistas a artistas y otros agentes culturales acerca del tiempo presente y futuro, de los objetos y de su agencia, del deseo, la contingencia y la materia. Los entrevistados son: Basel Abbas & Ruanne Abou Rahme, Ivan Argote & Pauline Bastard, Lúa Coderch, Boris Groys, Raimundas Malasauskas, Cristina de Middel, Regina de Miguel, Agnieszka Polska y Jaron Rowan.

Tres años atrás, se propuso un proyecto significativo en el marco institucional del MACBA: el seminario *Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos...* que tuvo lugar desde el 28 al 31 de marzo del 2012 en el auditorio del MACBA y fue co-organizado por éste y la University of Dance and Circus de Estocolmo, la Fundació Antoni Tàpies y el Mercat de les Flors, con el apoyo del Swedish Research Council y del Swedish Arts Grants Committee, en el marco de la exposición *Retrospectiva* de Xavier Le Roy en la Fundació Antoni Tàpies concebida por Márten Spångberg. Se trató de un encuentro de tres días dedicado a la coreografía, que incluía a participantes de las artes visuales, la historia del arte, los estudios sobre performance, los estudios culturales, la danza y la filosofía, y que pretendía redefinir la coreografía para tener en cuenta a todos aquellos –incluidos los artistas– que utilizan estrategias coreográficas sin relacionarlas necesariamente con la danza. Las ponencias se alternaban con conversaciones, debates y paneles; en una de ellas Graham Harman dictó una conferencia sobre la filosofía orientada a los objetos que se registró en audio y se puede encontrar online en la web del museo⁴². El encuentro con la OOO dio más frutos, y a raíz del citado seminario empezó el programa radiofónico *OBJETUALIDAD* producido

41 NEGARESTANI, Reza (2011). “Los giros de la trama”. *INDEX*, MACBA, núm.1, pág.16-17

42 <http://www.macba.cat/es/conferencia-expanded-choreography-graham-harman>

por el artista barcelonés Roc Jiménez en el marco de la línea de programas “especiales” de *Radio Web MACBA*, que acoge propuestas de artistas y comisarios, relacionados de un modo u otro con la programación del museo y su colección. *OBJETUALIDAD* es entonces una serie de podcasts que aborda nuevas perspectivas sobre el rol del objeto en el arte y en la filosofía contemporánea. Las primeras entrevistas de esta serie se llevaron a cabo durante el seminario *Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos...* (2012) y se subieron a la web a partir del 2013. Hasta hoy se han realizado cuatro episodios del programa con título *OBJETUALIDAD #1, #2, #3, #4*, sobre aspectos distintos relacionados con el tema principal⁴³.

En la misma trayectoria, pero virando hacia un territorio liminal que aproxima el arte a las ciencias sociales, la Fundació Antoni Tàpies, ha presentado este diciembre 2015 el proyecto *Objection* (Objeciones), desarrollado en la Fundació Antoni Tàpies en colaboración con el Museum voor Schone Kunsten, Gente (Bélgica) y 49 Norte 6 Este - FRAC Lorraine, Metz (Francia) en el marco del proyecto europeo *Manufactories of Caring Space-Time* (Manufacturas del cuidado del espacio-tiempo). En una entrevista una de las organizadoras⁴⁴, Blanca Callen, que desde hace años se ocupa desde las ciencias sociales de la “vida social” de los objetos en distintos proyectos (como por ejemplo *Políticas de la chatarra*) nos ha explicado que para *Objeciones* se utiliza una metodología de investigación inspirada en la arqueología como ciencia que se aproxima a los objetos sin el discurso humano. El objetivo es aproximarse a los objetos desde otra perspectiva que no sea el punto de vista humano, además de presentar el uso de esos objetos en su contexto por medio de entrevistas anónimas y fotografías. El proyecto se articula en una web que integra a las instituciones involucradas que realizarán tres proyectos distintos -aunque relacionados-, en la cual se encuentra el material de investigación, las fotografías y las entrevistas. El 12 de diciembre 2015 la web se presentó en un seminario en la misma Fundació Antoni Tàpies con título *HECHOS deshecho (DESECHOS) Primer seminario del proyecto Objection. De las trayectorias de los objetos*, que se proponía como un espacio público y colectivo desde el cual intentar responder a algunas cuestiones centrales como:

“Como los "hechos" terminan en "desechos" y como estos últimos vuelven al "hecho". ¿Cuáles son las condiciones y motivos que empujan a nuestros objetos y prácticas cotidianos fuera de sus usos, al olvido y el residuo? ¿Cuáles son las condiciones y los motivos que los trasladan, recuperan, re-activan y atraen de nuevo hacia otros espacios, esta vez de carácter artístico? También nos preguntamos por todas aquellas prácticas y agentes invisibles, invisibilizados, que los crean, mantienen y conservan como "hechos", distinguiéndolos de las "desechos"⁴⁵.

Para responder a estas cuestiones, fueron invitados tres especialistas en antropología económica y del valor, sociología del arte y estudios del mantenimiento y la reparación, y el ciclo de vida de los objetos: Irene Sabaté Muriel, Fernando Domínguez Rubio y Nathalie Llevar. Sus intervenciones estaban en sintonía con la primera parte de la

43 http://rwm.macba.cat/es/especiales/objecthood1_graham_harman_luciana_parisi/capsula

44 El equipo de *Objection* está compuesto por: Blanca Callén, Soledad Gutierrez y Laurence Rassel.

45 <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8434>

http://fatimages.blogspot.com.es/2015/12/blog-post_58.html

investigación conducida por el equipo de *Objection (Objeciones)*, dedicada a recolectar objetos desechados junto con las narraciones de su desecho elaboradas por sus propietarios. Estos objetos se encuentran, de momento, en un estado de transición, entre usos y valores, entre categorías:

“Tanto la vida cotidiana como en particular el mundo del arte se desarrollan estableciendo límites entre lo que se considera su adentro y su fuera. Los objetos que pueblan nuestros hogares y aquellos que exhiben los museos son sometidos a juicios de valor que distinguen entre su interior y su exterior. ¿Qué es lo que queda dentro y lo que se deja fuera de ambos espacios? ¿Cómo se transitan y atraviesan, si es que es posible, estas fronteras? ¿Lo que está fuera de lo cotidiano y del arte? ¿De qué están hechos los dos tipos de "desperdicios"? ¿Cómo se hacen los "hechos"? Mientras algunos objetos cotidianos acaban por ser expulsados de nuestros espacios y usos habituales bajo criterios de desgaste, inutilidad, desafección, obsolescencia o cualquier otra razón personal o incluso de época, otros se guardan y mantienen, a veces ignorados y a veces sometidos a mimos, cuidados y atenciones. Los que son rechazados como mercancías, bienes de consumo u objetos de uso transitarán hacia nuevos espacios y regímenes de valor que los transformarán en sus formas, usos, contextos o significados hasta convertirlos, la mayoría de las veces, en "desechos". Pero en ocasiones también ocurre que son revalorizados y recuperados por el arte como obra o materia prima creativa. Una vez dentro de este circuito, estos objetos acaecidos en obras de arte necesitan ser mantenidos como tales”⁴⁶.

Siguiendo la trayectoria de *Objection (Objeciones)*, es decir manteniéndonos cerca del campo de los estudios sociales, pero desplazándonos hacia el diseño industrial encontramos el proyecto *Objetologías*, una de las líneas de investigación que el grupo de Investigación GREDIT (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social) de la BAU (Universidad del Diseño, Barcelona) inició en el año 2013, coordinada por Jaron Rowan. Esta línea de investigación se desarrolla en torno a las condiciones estéticas y políticas de los objetos y de las tecnologías en sus diferentes materialidades y especula sobre el potencial de las relaciones entre seres humanos y no humanos. Su intento de un enfoque post-humanista reúne a los estudios culturales, la ciencia y la tecnología, la teoría del actor-red, el nuevo materialismo, el realismo especulativo, la futurología y la “teoría de los afectos”. *Objetologías* considera la agencia ética, erótica, estética y política de los objetos y estudia sus condiciones materiales en un sentido amplio: su escala, durabilidad, peso, volumen, atracción, dispersión, etc. Desplaza la atención sobre las ontologías, más que sobre el uso social de los objetos y tecnologías, “permitiendo de entender los procesos de individuación, co-producción y articulación como gestos básicos que actúan de forma simétrica en una compleja red de materialidad”⁴⁷. El grupo propone diferentes tipos de actividades: un grupo de lectura, publicaciones académicas, proyecto con el archivo físico de la Fundació Antoni Tapies con título *How To Do Things With Documents* (2015) y jornadas anuales con seminarios y mesas redondas dedicadas a distintos temas: *I Jornada d’Objetologies: La materia contraataca* (2014) y *II Jornada d’Objectologies: Objectes que objecten* (2015).

46 <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8434>

http://fatimages.blogspot.com.es/2015/12/blog-post_58.html

47 <http://objetologias.tumblr.com/about>

Las primeras jornadas de Objetologías, pretendían ser “un primer tiempo de observación para seguir los movimientos y tácticas que pueden desplegar los objetos en un espacio académico en el que gozan de un inusual protagonismo: una escuela de diseño”⁴⁸. El encuentro estaba organizado en torno a dos grandes bloques: uno que atendía a las potencias metodológicas de sacar al sujeto del centro (“Episodio I: Materializar los métodos”, con la participación de Blanca Callén y Laurence Rassel), y otro que recogía ejemplos de proyectos desde diferentes disciplinas (“Episodio II: La materia en acción”, al cuidado de Tomás Sánchez Criado y José Luis de Vicente). Las segundas jornadas abordaban en dos bloques diferentes la relación entre investigación/objetos: por un lado Amparo Lasén, Olga Goriunova y Jaron Rowan debatieron sobre la investigación en torno a objetos digitales y las plataformas, culturas y estéticas en las que se mueven; y por otro lado, en un seminario titulado “Metodologías de investigación inventivas”, se exploraron y debatieron colectivamente diferentes metodologías de investigación y sus límites frente a panoramas complejos y cambiantes.

El proyecto *How To Do Things With Documents*, comisariado por Oriol Fontdevilla es un proyecto que interviene en el archivo de la Fundació Antoni Tapies como espacio crítico donde los discursos del arte contemporáneo se contraponen con la praxis. La Fundació ha invitado un grupo de artistas en calidad de intérpretes –Roger Bernat, Lúa Coderch, Experimentem amb l’ART, LaFundició, *Objetologías* y Pep Vidal– para realizar distintas actuaciones en el archivo. De esta manera, a lo largo del año 2015 se han realizado:

...aproximaciones a los registros de la mediación desde diferentes perspectivas y métodos de análisis que ha comportado nuevas colaboraciones con organizaciones y agentes de entornos socioculturales diversos. *How To Do Things With Documents* no es, por lo tanto, otra exposición basada en el archivo, o de crítica institucional, sino que es una exposición en el archivo, una intervención perpetrada al corazón mismo de la institución. La exposición se despliega básicamente en este espacio de oficinas de la Fundació, y, asimismo, cuenta con iniciativas que aseguran el desplazamiento, como por ejemplo una jornada de intercambio entre trabajadores de la Fundació y el equipo docente y directivo de la Escola Dovella (23 de noviembre) y el taller para la creación de un archivo sobre barraquismo y la ciudad informal en L’Hospitalet de Llobregat (del 26 al 28 de noviembre)⁴⁹.

Oriol Fontdevilla, cuya investigación se centra principalmente en la crítica institucional y en el papel del comisario, del artista y del mismo trabajo artístico como “mediación”, considerándola como concepto que incluye todos los procesos entre el objeto artístico y la sociedad, curará a lo largo del 2016 un ciclo de exposiciones titulado *Ciclo Red Zande*⁵⁰: un proyecto que desde la teoría artística articulará mediaciones capaces de

48 <http://objetologias.tumblr.com/jornadas>

49 <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8379>

50 En una entrevista de Oriol Fontdevilla con la autora ha explicado el origen y el significado de la *Red Zande*, por medio de un escrito del artista Víctor García Tur, titulado *XARXA ZANDE. 424 paraules d’introducció per Víctor García Tur*:

“En algún momento del siglo XX, un cazador del pueblo Zande teje una red para cazar monos en las selvas de Sudán del Sur. Satisfecho el trabajo de campo, un antropólogo europeo (posiblemente un colaborador de Evans-Pritchard) lleva esta red de caza para incluirla en alguna colección etnográfica. En 1984, William Rubin organiza primitivismo in 20th Century Art en el

redefinir el lugar de la institución y del propio objeto artístico, con todo el haz de relaciones que lo atraviesa a partir de un entramado que conecta la teoría de la mediación performativa⁵¹ con el nuevo materialismo. La obra de arte es entonces redefinida a partir de su complejidad y de su capacidad para generar múltiples agencias. El proyecto busca un punto de encuentro entre el potencial de los mediadores culturales “humanos” y el potencial del objeto artístico por medio de la intervención de un equipo compuesto por artistas, *performers* y teóricos como Roger Bernat, *Black Tulip*, Víctor García Tur, Hijos de Martín, Consuelo Llupià, Regina de Miguel, *Objectologies* y Gerard Ortín.

Antecedentes y manifestaciones artísticas locales

Más allá de este amplio y heterogéneo panorama de investigación y de proyectos experimentales, estructurados desde las nuevas visiones sobre los objetos ofrecidas por el encuentro entre arte y nuevo materialismo, materialismo especulativo y teorías afines al marco poético-especulativo ilustrado en la primera parte de este artículo, no he encontrado hasta ahora en el territorio catalán exposiciones directamente dedicadas al tema o artistas centrados en estéticas “especulativas”.

La mayoría de los proyectos expositivos encontrados que involucran objetos –sobre todo objetos cotidianos– se inscriben en una tradición conceptual anclada en el marco lingüístico-textual que interpreta el objeto desde una perspectiva lingüística y relacional que parte del sujeto, sobre todo del sujeto social. De todos modos, habría que mencionar por lo menos una exposición, *El geni de les coses*, comisariada por Rosa Pera en el año 2010 (Barcelona: Centre d'Art Tecla Sala). Aunque sin recurrir a los mencionados marcos teóricos y manteniéndose en una perspectiva posmoderna – puesto que la exposición se sustenta conceptualmente en *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard – la exposición plantea una reflexión sobre los objetos cotidianos que

MoMA. Entre otras piezas, expone una máscara kwakiutl junto a un Picasso, buscando las conexiones formales entre la modernidad y el arte "primitivo". El montaje desencadena una ola de críticas. Se le recrimina a Rubin que juzgue el valor de los objetos no-occidentales según la afinidad con la estética moderna. Otros lamentan que el comisario no aclare la distinción entre obra de arte y artefacto. Como reacción a la exposición del MoMA, Susan Vogel inaugura *Arte / Artifact* (1988) en el Center for African Art de Nueva York. En la primera sala, exhibe una red Zande junto con otros objetos de origen africano (sin cartela que los explique). Vogel espera ensanchar el debate sobre los difíciles límites entre el arte y los artefactos. Ciertos visitantes confunden la red con el producto de algún artista post-minimal (Jackie Winsor, por ejemplo, que trabaja con cuerdas anudadas). Arthur Danto dedica el texto del catálogo de *Arte / Artifact* a poner orden. Fiel a la idea de que son los agentes activos del contexto artístico quienes legitiman los objetos (y considerando que la cultura Zande estas autoridades no existen), Danto niega que la red pueda ser candidata a obra de arte. En su anhelo por discriminar los artefactos de las obras artísticas, concluye que la red es un utensilio y suficiente; sin interpretación posible, pertenece al Museo de Historia Natural y no en el Museo de Historia del Arte. [G] A Vogel s Net (1996), el antropólogo Alfred Gell repescó la polémica. Desmontando el escrito de Danto, apunta que la red Zande, como trampa, comunica a la perfección el complejo maraña de subjetividades que pueden enredarse en el objeto. Tal complejidad y tal capacidad para atrapar múltiples agencias es, justamente, el rasgo característico de la obra de arte”.

51 Según cuanto explicado por el comisario en una entrevista con la autora, la teoría de la mediación performativa aplicada al arte prevé la suplantación del concepto de soberanía por el concepto de agencia: en el encuentro entre arte y sociedad el objeto artístico es un mediador más, mientras el artista es el mediador del objeto artístico y la exposición el lugar de mediación.

introduce temas que pueden ser considerados como “puentes” hacia la nueva “tendencia”.

La muestra propone participar de distintas conversaciones abiertas entre los objetos y los espacios por donde estos circulan, entre las cosas y sus usuarios, sobre el presente y la memoria, las fronteras de lo público y lo privado, los límites del lenguaje, etc. Implicando al espectador más allá de una mirada pasiva basada en la mera contemplación. [...] Tomando la cotidianeidad como territorio a activar, “El genio de las cosas” presenta varias formas de observar, interrogar y actuar sobre este escenario, impulsadas por la energía de lo más cercano, accesible y simple: los objetos y el espacio”⁵².

Inspirada en *El sistema de los objetos* de Baudrillard, la comisaria destaca que los objetos transforman los elementos y los agentes de su entorno en función de las relaciones que establecen entre ellos mismos, del espacio que ocupan y de sus circunstancias temporales. Siguiendo este discurso se plantea una serie de preguntas: ¿los objetos son realmente inanimados? ¿Dónde radica la influencia que tienen sobre ellos sus propietarios? Y ¿en que medidas y en que grados afectan los objetos al comportamiento de las personas?

La exposición quiere entrar en estas y otras cuestiones por medio de proyectos artísticos que:

...interpelan a los objetos cotidianos, tomándolos como un sistema insoslayable y enigmático, una especie de lenguaje que al ser descifrado revela comportamientos y situaciones que, lejos de ser arbitrarios, responden a una serie de relaciones existentes, aunque no siempre evidentes⁵³.

Manifestaciones artísticas en territorio catalán

Entre los once artistas presentes en la exposición, las obras de los catalanes Oscar Abril Ascaso (Barcelona, 1966), David Bestué (Barcelona, 1980) & Marc Vives (Barcelona, 1978), Jordi Mitjà (Figueras, 1970) y Enric Maurí (El Fou, Barcelona, 1957) son de particular interés. Oscar Abril, en la pieza sonora titulada *Pieza para despertadores* (2009) – una instalación realizada con despertadores – conduce la atención sobre aquellos acontecimientos de orden cotidiano que suceden desapercibidos días tras días, como el despertar diario que “provoca un acontecimiento de orden social, la manifestación de un sistema existente pero desconocido en el que los interpretes son los mismos objetos, que entregan la información que guardan en un concierto susceptible de ser ejecutado por cualquiera”⁵⁴. David Bestué y Marc Vives en el vídeo *Acciones en casa* (2005), contemplan los objetos como constructores de una vida cotidiana paralela a la “real”, por medio de un centenar acciones realizadas en el entorno doméstico. Jordi Mitjà, en *Europe, second hand (colección inútil)* (2000-2009) realiza una instalación a partir de una serie de objetos, fotografías y películas, encontrados en mercadillos de segunda mano de distintas ciudades de Europa: según él los restos que se encuentran en los rastros definen el lugar en el que se produjeron y pueden dar una idea de la

52 ROSA, P. (2010). *El gení de les coses*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Direcció de Comunicació, pág.48

53 ROSA, P. (2010). *El gení de les coses*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Direcció de Comunicació, pág.49

54 ROSA, P. (2010). *El gení de les coses*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Direcció de Comunicació, pág.54

“identidad europea”. Enric Maurí con las fotografías de la serie *Jo, què puc fer?* (2007) y el video *Enganxat a l'art* (2007) propone una reflexión sobre las relación entre objetos, entorno y experiencia subjetiva, poniendo en duda la posibilidad de una mirada neutra o arbitraria, porque según él “toda mirada depende de la información cargada por la experiencia. La memoria, inevitablemente, dibuja el presente, y otorga valor biográfico a los objetos. Como los espejos, que reflejan al que los mira, sin poder hacer nada al respecto”⁵⁵. A este mismo artista se acaba de dedicar una amplia retrospectiva en el Museu de Granollers, titulada *Mecansimes del ser* (2015), donde encontramos, junto a documentos de performances de su primera producción, una serie de obras realizadas con objetos cotidianos. En una entrevista con la autora, el artista ha explicado que utiliza sobretodo elementos analógicos en instalaciones objetuales que quieren ser un discurso “a través” de las cosas, mientras que en sus performances los objetos son elementos de mediación entre él y el público. Al mismo tiempo, espera que por medio de su obra los objetos empiecen a hablar: de esta manera siempre espera un *feedback* de la obra montada en una exposición. En ese momento esta se vuelve independiente de su creador y sugiere cosas nuevas a partir de su propia instalación en el espacio o en un contexto distinto. En dicha retrospectiva, quisiera destacar *Instalación furtives. Narratives de no-ficció* (2012-2013), un proyecto realizado en el Vallès Oriental entre 2012 y 2013 con el objetivo de dejar constancia de una serie de desechos “fuera control”, que han sido depositados casi en forma de instalación en el paisaje de la comarca, fotografiados, para después ser parcialmente recolectados e instalados en la sala de exposiciones. El proyecto se interroga sobre la cultura material de nuestra época, la sociedad de consumo contemporánea, y sobre el paisaje como constructo, además de la producción de desechos y del “estrés” causado por la obsolescencia programada de éstos. El proyecto se completa con una documentación fotográfica de los desechos encontrados, registrados como acciones casuales y también como piezas arqueológicas. La obra propone un análisis de las condiciones de las personas de la zona a partir de los desechos, pero sin querer “criminalizar” la basura, puesto que en la sociedad existe – aunque a menudo pase desapercibido – quien se aprovecha y vive de ella, subrayando la importancia del reciclaje y de la actividad de los chatarreros, un “submundo” en el que el consumo es al mismo tiempo producción y al cual Maurí da visibilidad por medio de su proyecto.

Conclusiones

En un plano general estamos asistiendo a un cambio de paradigma referente a “lo cotidiano” en el arte contemporáneo: desde el marco lingüístico-textual de carácter inmaterial que interpreta las prácticas con objetos cotidianos recurriendo a la semiología y la semiótica, hasta el marco poético-especulativo, que contempla lo cotidiano en la obra de arte a partir de un nuevo concepto de materialidad establecido por las teorías del materialismo especulativo y en general por el nuevo materialismo, y que permite trascender las formas apriorísticas de la sensibilidad humana a favor de acciones poéticas sobre lo material que acercan la práctica artística a una dimensión más experimental y empírica que abre nuevas perspectivas de cambio formal y cultural, generando nuevos sentidos. Los elementos materiales cotidianos en las obras ya no son

55

ROSA, P. (2010). *El geni de les coses*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Direcció de Comunicació, pág.56

usados solamente como signos funcionales con un referente trascendente, sino que son objeto de una especulación que trata de profundizar en su identidad física. Podemos considerar las obras compuestas de objetos corrientes o materiales anónimos de los artistas Timur Si-Quin, Pamela Rosenkrats, Alisa Boreymoym, Katijaa Novitskova y Nicolás Lamas, especulaciones y experimentaciones materiales sobre la realidad a partir de la manipulación plástica y la instalación de elementos cotidianos en continuo diálogo con el espacio y con los demás objetos inmersos en él. Estas prácticas permiten una nueva valoración de la *praxis poietica* y de la *poética* en la producción artística como un *hacer*. En territorio catalán, aunque la nueva tendencia aún no se ha establecido plenamente, asistimos a un panorama heterogéneo de proyectos experimentales y de investigación en esta dirección; en este sentido podemos considerar como “precursoras” algunas obras de Oscar Abril Ascaso, David Bestué & Marc Vives, Jordi Mtjà y Enric Maurí.

Federica Matelli, 10 de enero del 2016

*Un agradecimiento a *Rafael Pinilla Sánchez* por sus indicaciones y sugerencias en la corrección de estilo.

Federica Matelli

Doctorado en Historia y Teoría del Arte Universidad de Barcelona

fmatelli@liminalb.org

Federica Matelli

Laurea magistrale en Filosofía por la Universidad de Pisa y Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Artes y Nuevos Medios (MECAD). Ha realizado estancias de colaboración en el ZKM de Karlsruhe y trabaja como curadora e investigadora independiente. Actualmente es doctoranda de la Universitat de Barcelona en el Departamento de Historia del Arte con la tesis «Nuevas perspectivas para lo cotidiano en el arte contemporáneo. Desde el Marco textual al Marco materialista». Es miembro del Grupo de Investigación AGI / Art Globalization and Interculturality de la Universitat de Barcelona.

ANEXOS

Selección de obras específicas

Estéticas prometeicas

Timur Si-Qin

Axe Effeet (2011-2013)

Axe Jabon, Espada de Samurai, Trípode, Dimensiones variables

Obra presente en la selección de Susan Pfeiffer en *Speculation on Anonymous Materials* (Museo Friderichanum, Kassel, 2013-2014), quien comenta al respecto:

“La obra de Timur Si-Qin no sólo crea un sistema abierto y estratificado utilizando la naturaleza, la cultura y la tecnología de los medios de comunicación como puntos de referencia, sino que al mismo tiempo, él rompe las configuraciones así creadas sometiéndolas a cuestionamiento permanente. El trabajo de Si-Qin cabalga la ola de nuestra era de comunicación *post-media*. Mediante referencias cambiantes y multimedia, crea una "estética de la contingencia", que se inspira en el trabajo del autor mexicano, artista y filósofo Manuel de Landa. Las piezas resultantes, sin embargo, no desafían la forma, sino que toman su definición de un flujo material continuo de estructuras semi-estables y adaptaciones. Esta corriente de referencias adquiere las formas del desarrollo evolutivo. Esta forma compuesta por múltiples contrastes, también es visible en el trabajo Axe-Efect -una serie de esculturas que combinan la representación de un acto brutal de la fuerza marcial, con la belleza de una instalación de productos altamente desarrollados, y presupone por lo tanto el poder simbólico de una sangrienta y, aun así estética, muerte”⁵⁶.

Las instalaciones realizadas con los fluidos y los botes de desodorante AXE de Timur Si-Qin, son una parodia irónica de la “épica de la evolución masculina” que nos vende implícitamente la multinacional Unilevel:

“*Axe effects* es el nombre reconocido internacionalmente por la creciente atención que los hombres que llevan *Axe* reciben por parte de perseguidoras mujeres

56 Referencia desde el *booklet* de la exposición *Speculation on Anonymous Materials* (fragmento traducido por Federica Matelli).

ansiosas y atractivas. Independientemente de donde usted vive, puede conseguir el *Axe effect* yendo a una tienda cercana y comprando uno de nuestros productos.”⁵⁷ - Unilever

En el booklet de *Speculation on Anonymous Materials* se puede leer lo siguiente:

“Las esculturas *Axe effect* son objetos que incorporan el sistema de atractores de una contingente épica de la evolución. La carrera de armamento y defensa son violentamente y eróticamente compenetrados en la forma de un producto (una estrategia evolucionada en si misma), que libera feromonas sintéticas para competir ulteriormente por el espacio y la atención de las hembras. Las variaciones en las formas de los productos diseñados, son testimonio de los caminos divergentes de los memes bio-morfológicos y de las normas culturales, que han experimentado un cambio de estado (en el sentido neo-materialista) desde la estrategia evolutiva hasta la ergonomía vendible. Los complejos patrones de la dinámica de fluidos son una muestra directa de la belleza de la contingencia, una belleza encarnada por los mecanismos de la evolución en sí”⁵⁸.

Alisa Baremboym

Syphon Solution (2013)

Tintas de pigmento de archivo, cerámica, vinilo, emoliente gelificado, tubo de látex, cable de bungee, conexiones, cinta tubular, imanes, hardware, dimensiones variables.

Susan Pfeifer, la describe así:

“Las instalaciones de Alisa Baremboym son creaciones híbridas, nacidas de un mundo moldeado por la tecnología y la ciencia con el que nuestros cuerpos se enfrentan a diario. Los materiales utilizados por la artista, como la cerámica, agentes gelificantes, seda y cables – materiales utilizados de otra manera en la producción industrial de artículos de consumo básicos – evocan las entidades que van desde la piel, hasta equipos de laboratorio, a la maquinaria industrial. Las obras amorfas de Baremboym tienen misteriosa e independientemente una vida propia. Son compuestos extraños atrapados entre lo orgánico y lo mecánico, entre la usabilidad y la abstracción. Para el

57 Referencia desde la web del artista (fragmento traducido por Federica Matelli). Texto original: "El *Axe effect* is the internationally recognized name for the increased attention *Axe*-wearing males receive from eager, and attractive female pursuers. Regardless of where you live, you can get the *Axe-Effect* by going to a store near you and purchasing one of our fine products. – Unilever

58 Referencia desde el *booklet* de la exposición *Speculation on Anonymous Materials* (fragmento traducido por Federica Matelli). Texto original: “The *Axe effect* sculptures are objects that embody the system attractors of the contingent epic of evolution. The arms-race and the mating-call violently and erotically interpenetrate in the guise of a product-placement (an evolved strategy in itself) releasing synthetic pheromones to further compete for space and attention. The variations in forms of designed products are testament to the divergent pathways of bio-morphological memes and cultural norms, having undergone a state-change (in the neo-materialist sense) from evolutionary strategy to marketable ergonomics. The intricate patterns of fluid dynamics are a direct display of the beauty of contingency, a beauty embodied by the mechanisms of evolution itself”. Pag. 7

espectador marcan una extraña zona intermedia entre la función y la obstrucción, conformando una desconocida realidad de ingeniería. [...] *Syphon Solution*, parece haber sido sometida a procesos en serie y no identificados, procedentes desde un tesoro compuesto por aparatos, aplicaciones y materiales que nos rodean”⁵⁹.

Pamela Rosenkrats

Our products (2015) y Stay True (2013)

El objeto *Stay True (2013)* de la serie *Firming Being (2009, work in progress)* realizado por Pamela Rosenkrats presenta una botella transparente rellena de una mezcla viscosa de silicona y pigmentos artificiales para la piel (de aquellos que se usan para el maquillaje en la industria del cine) que satiriza el eslogan de la publicidad del agua FUJI, que dice: “No tocada por el hombre, hasta que tú la bebas”. Por otra parte, la obra *Our Product (2015)*, presentada este año en la Bienal de Venecia en el pabellón de Suiza está compuesta por materiales como Neotene, Silicona, Evian, Viagra, Bionin y Necrion, entre otros. La instalación inmersiva que Pamela Rosenkratz ha creado para el pabellón suizo, revela el conocimiento tecnológico, científico y conceptual que subyace a los productos a base de estos materiales. Rosenkratz ha aislado el gran espacio del pabellón interior con plástico, llenándolo de una masa líquida monocroma, que tiene el tono cromático de piel “estándar” del norte de Europa. Este color eurocéntrico, que recuerda el color utilizado en la pintura del Renacimiento para transmitir las cualidades visuales de la carne humana, se emplea en la industria de la publicidad de hoy como una manera para mejorar físicamente la atención del espectador. La instalación se completa con sonidos de agua artificiales, olor de piel de bebé, y con el contraste con la parte exterior de color verde.

Comenta Susan Pfeiffer en el catálogo de la Bienal:

“Invadiendo todos nuestros sentidos, esta instalación se apropia de los reflejos estéticos inconscientes en los que ya sea el arte, ya sea la cultura comercial confían y que los hace cognitivamente inquietantes. Como en un efecto placebo, es difícil saber aquí si nuestras respuestas fisiológicas son provocadas por la sola imaginación o si los

59 Referencia desde el *booklet* de la exposición *Speculation on Anonymous Materials* (fragmento traducido por Federica Matelli). Texto original: “Alisa Barenboym’s installations are hybrid creations, born of a world shaped by the technology and science with which our bodies are confronted on a daily basis. the materials used by the artist, such as ceramics, gelling agents, silk and cables – materials otherwise employed in the industrial production of commodity articles – evoke entities ranging from skin, to laboratory equipment, to industrial machinery. Barenboym’s amorphous works lead mysterious and independent lives of their own. they are uncanny composites caught between the organic and the mechanical, between usability and abstraction. For the viewer, they mark a strange intermediate zone between function and obstruction, conjuring an unfamiliar engineered reality. [...] Syphon Industries and Syphon Solutions, by contrast, are stations in waiting. to syphon is to convey a substance from one point to another, yet the pieces are waiting to be triggered into action, full of transfer potential. they are conduits intricately bound in a logic that sustains and builds on the surrounding works. all the works appear to have been subjected to serial and unidentified processes originating from the trove of appliances, applications and materials that surround us”. Pag. 27

efectos que estamos experimentando son el producto alucinatorio de nuestros cuerpos y sus historias naturales y culturales: nuestro producto”⁶⁰.

Y en el catálogo de *Speculations on Anonymous Materials*, añade:

“Las piezas de Rosenkranz son reflexiones materiales sobre el proyecto de restauración de un equilibrio entre naturaleza y humanidad, una empresa en sí profundamente ambivalente”⁶¹.

Katijaa Novitskova

Aproximation I, II y III (2013), o Innate Disposition (2010)

Estampa Digital sobre aluminio dibond, recorte de pantalla, dimensiones variables

En obras como la serie de imágenes instaladas *Aproximation I, II y III* (2013), o *Innate Disposition* (2010), Katjaa Novitskova presenta una naturaleza compuesta por formas de vida digitales, y devuelve materialidad a las imágenes de *Google Images* por medio de impresiones digitales sobre placas de aluminio de tamaño natural, en este caso imágenes de animales⁶². Como destaca –una vez más– Susan Pfeiffer, la mirada de Novitskova sobre los mundos de imágenes digitales encontradas en la vida cotidiana, sugiere múltiples lecturas: la precisión de sus recortes subraya la sofisticación de la experiencia visual *mainstream*, y al mismo tiempo, reflexiona sobre la complejidad interna de estas apariciones digitales. Los recortes de Novitskova centran nuestra atención en un aparato tecnológico y cultural enorme: desde el primer desarrollo de la tecnología fotográfica, hasta la rápida propagación del uso de la computadora para la edición de las imágenes e Internet, que permite la creciente movilidad de las imágenes humanas y animales. Ya no tangible –sigue Pfeiffer- este aparato se oculta detrás de la hiperreal naturalidad de un camaleón o de un tucán (y de los demás animalitos), y de su manifestación como resultado de búsqueda de imágenes en Google⁶³.

60 Referencia desde el folleto del pabellón de Suiza de la 56 Biennale di Venezia (fragmento traducido por Federica Matelli). Texto original: “Invading all of our senses, this installation appropriates immemorial aesthetic reflexes that both art and commercial culture rely on, but renders them cognitively disturbing. As in a placebo effect, it’s hard to know here whether our physiological responses are triggered by imagination alone or if the effects we’re experiencing are the hallucinatory product of our bodies and their natural/cultural histories: Our Product”.

61 Referencia desde el *booklet* de la exposición *Speculation on Anonymous Material* (Fragmento traducido por Federica Matelli). Texto original: “rosenkranz’ pieces are material reflections on the project of restoring a balance between nature and humankind, an undertaking itself deeply ambivalent”. Pag. 8

62 A este respecto no es posible no mencionar la invasión de gatos actual en los Social Networks.

63 Referencia desde el *booklet* de la exposición *Speculation on Anonymous Materials*. Pag.30

Estéticas especulativas

Nicolas Lamas

Ball (2013)

'Ball' es una pieza hecha a partir de pelotas. Para realizarla Nicolás Lamas ha utilizado tres pelotas de tenis que normalmente se venden dentro de un envase sellado. Le llamó la atención que no vendieran pelotas sueltas, sólo dentro de estos tubos con tres o cuatro pelotas. Una vez extraídas de su envase, decidió mantener su unidad y convertirlas en un solo objeto. A través de una acción muy simple, cortándolas y acoplando sus partes como módulos, tres objetos idénticos se transformaron en uno solo, pero con características muy diferentes a las iniciales. La confrontación e interacción del espectador con estos objetos cambia por completo ya que su uso dentro de un juego de tenis o básquet, se haría imposible. A Lamas le interesa como la inutilidad de un objeto potencia otras maneras de pensar e interactuar con él, que van más allá de lo físico. Al no rodar o botar, estas pelotas pierden toda su previsible funcionalidad. Sin movimiento no hay tiempo, no hay reglas. Sin embargo, estas pelotas, revelan una nueva variante dentro de su diseño o estructura, que puede recordar a ciertas formaciones orgánicas que pueden encontrarse en la naturaleza. En este trabajo lo que hace Lamas es depurar un objeto de uso corriente y asociado al deporte de todo componente relacional, es decir – en términos de OOO – opera una “retirada”, sustrae el objeto a la realidad por encima de cualquier “exo-relación”: las pelotas de tenis están completamente descontextualizadas con respecto a un uso “deportivo”, y a la vez son metáfora de un contexto relacional en el que esos objetos sólo son usados como interfaces para coordinar la interacción entre humanos. Por medio de la manipulación plástica, estos tres objetos son devueltos a un estatuto ontológico diferente y asumen otros posibles significados surgidos de la anulación de un significado impuesto por una imposición social previa.

Folded Spaces (2013)

En esta serie, Nicolás Lamas parte de la pantalla de proyección como espacio pasivo y superficie vacía que recibe información de otro dispositivo. Lo que le interesa es convertir las pantallas en elementos activos a pesar de que no haya una proyección de imágenes sobre ellas. Entonces comenzó a entenderlas como elementos tridimensionales, como cuerpos que pueden tomar una serie de formas y posiciones de manera coreográfica. Le interesa la idea de hacerle retratos a pantallas como objetos en sí mismos y no como una superficie escondida detrás de lo que proyectamos sobre ella. De todas formas, sobre la tela arrugada y replegada incide la luz, y se generan sombras en los pliegues: una referencia escultórica, sobre todo al clasicismo. Si bien quiere explorar la potencialidad escultórica de las pantallas, también le interesa que de alguna manera vuelvan a tener un vínculo con lo bidimensional, así que ubica filtros de color en cada una para independizarlas, y a la vez fusionarlas con el fondo y unir ambos espacios (el espacio de la pantalla y el espacio tridimensional donde se encuentra) en un

encuadre monocromo. La elección de los colores de cada una tienen que ver con la idea de continuidad del rango cromático de la visión y el ritmo generado por una secuencia de imágenes: casi como si quisiera facilitar una lectura de las obras en donde cada pantalla es una letra indefinida, de manera que todas juntas forman una palabra que resulta imposible de leer.

Recursos bibliográficos

Avanessian, Armen y **Töpfer**, Andreas, *Speculative Drawing. 2011-2014*, Berlín, Sternberg Press, 2014.

Blanch, Teresa, *Mecanismes del ser. Enric Maurí*, Granollers, Museu de Granollers, 2015.

Bryant, Levi R, *The Democracy of Objects*, Ann Arbor, Michigan Library, 2011.

Bryant, Levi, **Srnicek**, Nick y **Harman**, Graham, *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne, Re-Press, 2011.

Cox, Christoph, **Jaskey**, Jenny, y **Malik**, Suhail., *Realism Materialism Art*, Berlín, Sternberg Press, 2015.

Fernandez, Sonia, *A brief history of the future*, Barcelona, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, 2014.

Foster, Hal, *The Return to the Real*, Cambridge y Londres, MIT Press, 1996.

— *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1983.

Harman, Graham, *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*, México, Cocom Press, 2013.

— *Hacia el realismo especulativo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.

Hudek, Antony, *The Object*, Cambridge, MIT Press, University of Minnesota, 2014.

Latour, Bruno, *La esperanza de Pandora*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Lipovetsky Gilles y **Serroy**, Jean, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.

Mackay, Robin, **Pendrell**, Luke y **Trafford**, James, *Speculative Aesthetics*, Londres, Urbanomic, 2014.

Meillassoux Quentin. *After the finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*, Londres, Continuum, 2007.

— *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

— “El tiempo que no deviene”, en: *El arte no es política, la política no es el arte*, Madrid, Brumaria, 2015.

Pera, Rosa, *El geni de les coses*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2010.

Pfeiffer, Susan, *Speculation on anonymous materials*, Kassel, Museo Friderichanum 2013.

Artículos en revistas científicas:

Bryant, Levi R., “Politics and Speculative Realism”, en: *Speculations: A Journal of Speculative Realism*, IV, Nueva York, Punctum Books, 2013.

Matelli, Federica, “Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas”, en: **Alsina**, Pau y **Rodríguez Granell**, Ana (coord.), *Art Matters II. Artnodes*, nº 16, UOC, 2015.

Niculet, Loredana, “Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo”, en: *Disturbis*, nº 11, UAB, 2012, artículo en línea: http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_11.html [fecha de consulta: 15 de febrero de 2015]

Rancière, Jacques, “Le ressentiment anti-esthétique” en: *Magazine littéraire*, nº 414, noviembre de 2002.

Ridvan, Askin, **Ennis**, Paul J., **Hägler**, Andreas y **Schweighause**, Philipp, “Introduction Aesthetics after the Speculative Turn”, en: *Speculation Journal. A Journal of Speculative Realism*, V, Nueva York, Punctum Books, 2014.

Números en revistas especializadas:

Collapse. Urbanomic's acclaimed independent journal of philosophical research and development, Londres, Urbanomic, 2012-2014 (todos los números)

O-Zone / A Journal of Object-Orientated Studies, New York, Punctum Books, 2014

Speculations Journal, Nueva York, Punctum Books, 2010-2015 (todos los números)

Texte Zur Kunst, “Specualtion”. n° 93, Berlín, 2014.

Jamie Allen (coord.), “La materialitat dels mitjans: nous materialismes amb els mitjans, l’art i la tecnologia” en: *Artnodes*, n° 12, UOC, 2012.

Ana Rodriguez Granell (coord.), “Nou materialisme feminista: engendrar una metodologia ètico-onto-epistemològica”, en: *Artnodes*, n° 14, UOC, 2014.

Ana Rodriguez Granell y Pau Alsina (coord.), “Art Matters I”, en: *Artnodes*, n° 16, UOC 2015.

Ana Rodriguez Granell y Pau Alsina (coord.), “Art Matters II” en: *Artnodes*. n° 16, UOC, 2015.