

pensamiento de los confines

www.rayandolosconfines.com.ar

info@rayandolosconfines.com.ar

ISSN 1514-044X

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2018, en «Marcelo Kohan / diseño + broker de impresión», Olleros 3951, 2do. piso, depto 27, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Cristal y piedra.

Para una estética mineral

Guadalupe Lucero

Un ejercicio de imaginación tónico cuando se navega es pintarse el abismo subyacente, la hondura que alberga cordilleras; el ambiente, negro; el frío, eterno. Ante él resultan placenteros el salpicar, lo cristalino y la luz de superficie. Queda subrayado lo precario de nuestra suspensión. Se hace patente la disparidad de los destinos, durmiendo como duermen tantos huesos en el fondo.

Sara Gallardo, *El país del humo*

El mito de Pirra y Deucalión nos cuenta que las piedras son los huesos de la tierra. ¿De qué cuerpo son resto? ¿Qué abismo atestiguan? Cordilleras hundidas, movimientos de intensidad insondable. Se dice que el calcio de los huesos es el mismo que compone la masa estelar. ¿Qué extraño cuerpo es la piedra-hueso, que insiste en su existencia desde el principio y hacia el fin de los tiempos? Este trabajo no responde estas preguntas; intenta agitar un pensar rocoso. Una estética mineral no es aquella que toma como objeto estéticamente significativo a la piedra y las formaciones minerales en general, sino aquella que se proyecta sobre las torsiones que la piedra imprime en la disolución de la forma humana.

1. El superhombre y el silicio

Deleuze termina su monografía sobre Foucault con un comentario al problema de la muerte del hombre en *Las palabras y las cosas*,¹ y lo hace a través de Nietzsche, pensando la muerte del hombre como advenimiento del superhombre. Dos lecturas han alcanzado fama respecto de qué pueda ser el superhombre: la interpretación fascista y la interpretación postmoderna. La interpretación fascista es aquella que piensa la muerte del hombre como nacimiento de un hombre nuevo, un hombre fortalecido que crecería aplastando el humanismo y sus valores. La otra lectura es la que asigna el valor de “ficción” tanto al hombre como al superhombre y por lo tanto lo lanza a la disputa de las interpretaciones. Deleuze trata de evitar una y otra lectura, señalando que de lo que se trata es de la desaparición de la forma-hombre, y consecuentemente, de un nuevo anudamiento entre lo así llamado “humano” y otras formas. No se trata de que mueran los hombres ni tampoco que el concepto de hombre ya no sea central, sino que lo que debe morir es la forma-hombre en el hombre y en todo lo demás, y la forma-hombre es una composición específica de fuerzas. La forma se disuelve o cambia en tanto que esas fuerzas entren en otras relaciones, se anuden con otras fuerzas. Deleuze anuncia que una nueva composición implicaría –y esto es lo que nos interesa– cargarse de rocas, de lo inorgánico, también de animales. Quedémonos aquí con las rocas. ¿Qué significa que una nueva forma deba *cargarse de rocas*? Deleuze también habla de la revancha del silicio contra el carbono, es decir, de lo inorgánico contra lo orgánico. ¿Qué tipo de composición aportan las piedras, con su matiz metálico, cristalino, terroso, a las fuerzas que destruirán la forma-hombre en el hombre?

Consideramos que la problematización de lo mineral es una consecuencia ineludible de los estudios contemporáneos en torno a lo posthumano. Cuando en *Tercera persona* Roberto Espósito acomuna a Blanchot, Foucault, Deleuze en torno del problema de lo impersonal, avanza sobre un campo de trabajo común que abandona la prerrogativa de lo vivo como modelo que el éxito del concepto de *biopolítica* convirtió en preeminente para la filosofía contemporánea de filiación continental. Se trata de un nuevo campo semántico que aflora entre los conceptos de lo inorgánico, lo neutro, lo prepersonal, lo muerto. Es en este contexto que vale la pena preguntarse qué pensamiento estético podría surgir del abandono del sujeto y la persona, conceptos fundamentales para la estética al menos desde la modernidad, y de la posibilidad de avanzar más allá de lo orgánico y generalmente lo viviente en dirección a un nuevo pensamiento que podría tener lo no-vivo como elemento esencial. ¿Afán litocéntrico para reemplazar el antropocentrismo humanista?

Semejante ambición podría verse alcanzada por la vieja trampa denunciada por Nietzsche, a saber, la trampa de la postulación de una nueva sombra de dios. Para afrontar una objeción semejante, no sólo es necesario recordar el movimiento señalado por Deleuze, aquel que va del hombre al superhombre a través de una carga de fuerzas inhumanas en el hombre, sino también caracterizar brevemente qué entendemos por un pensamiento de lo mineral para comprender qué forma nueva podría abrir.² Si el animal ha sido el concepto límite de lo humano, límite problemático siempre difuso y siempre políticamente decisivo, lo mineral y también lo vegetal han sido lo otro absoluto de lo humano. En este sentido vale la pena explorar la esencial inhumanidad e inmundanidad de la piedra manteniéndonos alerta frente al tentador camino trascendente que reencontre en su inmovilidad y mutismo un nuevo nombre para el ser.

2. La piedra inmunda

La piedra es un concepto por definición impuro. No es el nombre científico de un mineral concreto, y remite más bien a un estado, el estado sólido, y por la negativa a lo que no es ni animal ni vegetal, es decir, lo inorgánico. Su mineralidad no delimita bien su concepto porque hay minerales, los metales o el agua por ejemplo, que no son llamados piedras. Y a la vez hay sólidos orgánicos que tampoco son llamados piedras. La impureza es la carga de pertenecer o de venir de una grilla conceptual olvidada, aquella que distinguía tres reinos, y que agrupaba los seres en los bestiarios, los herbarios y los lapidarios. En este reparto de lo existente las piedras cumplían un rol fundamental cuyos ecos se hacen oír hasta Heidegger y más allá. La piedra es el *ejemplo* de la materia en general. Cuando en *El origen de la obra de arte* Heidegger busca extraer la cosa en su cosidad, recupera la clásica referencia al bloque de granito. El bloque de granito *no es* un útil, justamente porque en el útil lo que prima es la causa formal, mientras que en la mera cosa, esa tan inasible, ¿primaría algo así como la causa material? Para Miguel Ángel, la obra está en el mármol, solo hay que sacar lo que sobra. Pero vemos ya en esta fórmula una suerte de rugosidad en el argumento. La materia conformada no parece ser la misma en el útil, que modela la materia en vistas de su función, y en la escultura cincelada que golpea la piedra para hacer surgir la figura. Más aún, podríamos decir que en la obra misma existe una distancia entre el bloque de granito o mármol golpeado y devastado a cincel, y la escultura de metal volcada en un molde. Esta distinción, en principio menor, entre escultura tallada y moldeada, permite iluminar un matiz en la vieja concepción hilemórfica de la individuación. La noción de molde es la que está a la base del concepto de causa formal, y Simondon ha explicado con gran claridad cómo la supuesta materia “informe” debe tener ya caracteres energéticos y formales que permitan su modelado, y cómo es la relación de fuerzas entre la materia expansiva y el molde contenedor que opera la individuación hilemórfica. La materia así no *alcanza* una estabilidad en la forma, sino que mantiene cierta *variabilidad* sometida a una detención siempre contingente. Esta

caracterización busca romper con la preeminencia de la causa formal en el esquema hilemórfico, pero desvela a la vez la concepción de materia que se amolda mejor a la noción de causa formal: aquella materia que es maleable, cuya estabilidad puede manipularse en función del molde.

No es buen ejemplo para esto la piedra. Justamente por esto Heidegger la mantiene a distancia del útil. La piedra es la que soporta la temperatura, la presión, la inmersión, sin prácticamente alterarse. El golpe del escultor, la fuerza de la maza quizás logren romperla, sacar partes, pulirla y desgastarla, pero difícilmente *amoldarla*. En este punto es que la piedra parece alejarse y distinguirse con más claridad de la evolución orgánica asociada a procesos *teleológicos*. Es así que Heidegger puede pensar el carácter *inmundo* de la piedra frente al animal y al hombre. Mientras el animal es *carente* en su relación con el mundo, la piedra no carece de mundo porque no tiene vínculo alguno con la *posesión*, o más precisamente, con una relación de proyección sobre el mundo en tanto que *para* ella. Su vínculo con el mundo, si es que cabe expresarse así en este caso, es no-fenomenológico, es justamente una no-relación, la piedra está “cerrada”, y así lo que no tiene es interioridad alguna. Su modo de ser se resume en un verbo: yacer. Verbo de la muerte, la piedra como lo no vivo yace, y no *interactúa*, no hace nada y más bien el contrario, se deja hacer (es arrojada, es tomada, es pateada, es pisada).

Así el mundo de la piedra es propiamente *inmundo*. Y es así que en los estudios ecocríticos y en las nuevas filosofías orientadas a la problematización de los objetos la piedra encarna un modo de ser elocuente para abordar el vasto mundo de lo inmundo, de los desechos y de lo inorgánico. Los útiles devenidos inútiles, ¿qué son?, ¿son obras de arte, como unos viejos zapatos, cargadas de mundo?, ¿o son lo que yace como la piedra, ya sin mundo? Jean Clair ha sabido comprender con precisión la particular relación del arte contemporáneo con la muerte y con la materia de desecho, con los descartes, orgánicos e inorgánicos. Si para el viejo Platón la pregunta por la idea de los desechos, de lo nimio y la mugre se presenta como un problema, es porque el mundo pedestre y terrestre se resiste a la idealización. ¿Cómo pensar la idea de uña, de pelo, pero también de barro, de mugre, de materia sin más?³ El viejo Parménides⁴ se burla de Sócrates que aún influenciado por la vara humana, desprecia la materia en su inmundicia como elemento para el pensamiento filosófico. Sócrates teme caer en la necedad sin fondo, caída eterna perdiéndose entre la materia. Porque lo orgánico se vuelve inmundo en su devenir inorgánico, en su descomposición y entonces en tanto que pierde su forma. Pero no es cualquier forma la que pierde. Es la forma humana, en el sentido que más arriba indicábamos a propósito de la forma-hombre. Es la naturaleza como espejo humano, la naturaleza como belleza orgánica, formal y semejante a los fines del hombre. Esta naturaleza es esencialmente la naturaleza-paisaje, que responde a la forma-hombre como forma-rostro.

El sentido que hasta aquí damos al *dar forma* es aquel que surge de la estética moderna y de una tradición antropocentrada que concibe la materia como *disponible* y *dispuesta* para la información humana. La referencia a Miguel Ángel a la que aludimos antes puede aún leerse de otro modo. Esto hace Bolívar Echeverría cuando arriesga que la idea de la forma atrapada en la piedra se adecua más al arte prehispánico que al europeo: “Descubrir, enfatizar; ayudarle al propio ‘material’ a dibujar una silueta y definir una textura, a resaltar un relieve, a redondear un cuerpo y precisar unos rasgos que estaban ya esbozados o sugeridos, realizados a medias en él mismo: ésta parece haber sido toda la intervención que el escultor prehispánico se creía llamado a tener en la ‘creación de una obra’.”⁵ Es decir, la piedra es la que sugiere la forma, y no el escultor quien la proyecta. Como si el arte fuera en primer lugar lo que se esboza formalmente en el fragmento material, pero no para forzar su sentido a los fines del hombre, sino, por el contrario, para hacer coincidir los fines del hombre con los de la piedra.

3. Abstracción inorgánica

Vemos entonces que la forma-hombre, aquella de la que hablaba Deleuze a propósito de Foucault, tiene como contraparte una estética humana, aquella aplomada sobre el clasicismo orgánico. Frente a esta forma-hombre, la piedra es lo indiferente. No encarna lo *diferente*, otro ético que podría ser, por caso, el animal, y que en su límite ocupa a menudo el borde paródico en el que el carnívoro acusa al vegano por no pensar en la sensibilidad de la planta. Se trata justamente de lo indiferente en el sentido de la imposibilidad absoluta de la empatía.

El concepto de *empatía*, central en la teoría del arte de fines de siglo XIX, es aquel que fundamenta la forma sensible o sentimental del reconocimiento. Un reconocimiento no mediado por conceptos, sino, desde Kant, por cierta estructura del juicio estético fundada en un sentimiento común. El término ocupaba parte del debate en torno al ornamento y al arte no figurativo del que se nutrió Worringer. En el marco de este debate, para Vicher y Lipps la abstracción podía explicarse a partir de los sentimientos del sujeto.⁶ Contra ellos reacciona Worringer y en su tesis doctoral, *Abstracción y naturaleza*, se ocupa de rechazar la unión de ambos conceptos. Nótese que la traducción española eligió *naturaleza* para *Einführung*, y es una elección muy interpretativa pero muy aguda: la naturaleza es aquí la naturaleza humanizada en la que nos reconocemos, y contra esa concepción de la naturaleza reacciona Worringer. Entonces abstracción es el concepto contrario a la empatía. El teórico del arte alemán opone la línea cristalina a la línea orgánica en el arte, para enfrenar el arte nórdico al arte clásico, y esto implica una crítica feroz de la preeminencia del modelo humano como fundamento de la forma clásica. El blanco de Worringer es la caracterización moderna de lo bello natural como el ámbito de reconciliación y reconocimiento entre lo humano y la naturaleza, encarnado en la forma clásica. En el carácter inhumano de la línea cristalina Worringer encuentra el elemento central de una estética no clásica, que se despliega en su concepción del estilo gótico. La línea cristalina presenta así una disposición que se aparta del arte clásico y niega el reconocimiento de lo humano en la naturaleza, para reivindicar la fuerza inorgánica del material. Worringer, sin embargo, postulaba la superioridad del arte gótico en términos aún demasiado humanos. Es la angustia frente al mundo lo que nos empuja a un más allá no natural. Sin embargo, la tesis del teórico del arte alemán puede ser tergiversada. Es en lo ilimitado de la línea antes que en su infinitud donde radica su potencia. La forma de la serie se encuentra siempre en variación. Nunca alcanza su Forma, sino que comporta un vector, una tendencia, una perpetua transformación. Se trata entonces de una estética que no reivindica ya la centralidad del gusto sino de la materia y de su energética.

4. Cristales

Si volvemos al ejemplo de la piedra, observamos que su dureza, su resistencia, no implica una falta de forma en absoluto, sino una relación distinta con los procesos de información. Es en este punto que vale la pena revisar la estructura del cristal. Simón Marchan Fiz señala que, en la época de Kant, el cristal era una estructura que llamaba la atención. Pero no solamente muestra la potencia artística de la naturaleza, potencia que se repetía en las plantas y en los animales, sino que el comportamiento y las propiedades de los cristales podrían abrir una deriva ontológica distinta de aquella determinada por el concepto de vida. El cristal, como señala el filósofo español, no solo deber ser pensado como *idea estética*, es decir, como motor que activa el trabajo de la imaginación sin corresponder a concepto alguno, sino que su *pregnancia* permitió en las artes y la arquitectura del siglo XIX y XX la expansión del interés por la *materia primera* que es la base de la cristalización: “Precisamente, el estado físico más antiguo, la materia fluida, de la que una parte se evapora o separa y la otra se solidifica bruscamente, es la que se activa en la

formación de los cristales [...] Desde esta premisa, la cristalización no pertenece tanto a una estética formal del gusto, o a la de la línea y la composición, cuanto a una metaestética de la materia o, si se prefiere, a una *estética energética de la materia*, cuyas formas son el resultado procesual de la activación de la misma, de su destino formal.”⁷ El cristal, en su mineralidad inorgánica, tiene poder de contagio y de crecimiento. No se trata de la reproducción orgánica, sino de una reproducción por contagio estructurante, no teleológica en el sentido de que no aspira a alcanzar una forma acabada sino que procede a través de un crecimiento ilimitado. Vemos aquí que lo característico de la vida desde Aristóteles, una función nutritiva, de crecimiento y de reproducción, parece cumplirse al menos en estos dos últimos casos. ¿Y no deberíamos hablar también de una función nutritiva cuando el cristal avanza? ¿O cuando las piedras incorporan pequeños metales, granos, tierra? Sin embargo, no buscamos aquí ampliar las funciones de la vida hacia lo no vivo. Más bien al contrario. Aquí en el límite querríamos contagiar lo vivo de caracteres inorgánicos.

El cristal y la piedra se oponen a la configuración de lo orgánico aun en otro sentido. Se trata de la incorporación de una temporalidad incalculable, excesiva respecto de la descomposición orgánica, y también extremadamente lenta y pasiva. En los procesos de cristalización la materia adquiere una memoria no humana que se asienta en el hecho de que el cristal tiene una estructura que solidifica su propia génesis, plasmada en la topología de sus planos. Este relato sincrónico no es el equivalente lítico de la historia humana o de lo viviente. La temporalidad inhumana de la piedra vuelve inútil toda teleología. Lo que hay en su contingencia radical se graba materialmente, pero es una historia ajena a todo fin. Esta carga histórica de la materia no solo compete a la mineralidad, a la piedra o al cristal, sino a lo que en general llamamos objetos. Objetos cuya relación humana es ínfima, si pensamos en la durabilidad del uso y el desecho, pero que constituyen las capas geológicas del futuro, fósiles prematuros que encierran una temporalidad micrónica y monstruosa. Benjamin vio rápidamente esta suerte de carga temporal y al mismo tiempo a-histórica en la multiplicación de objetos industrializados. Un mundo que deviene ruina velozmente y por lo tanto reclama un tratamiento arqueológico y geológico.

5. De la imagen al desecho

Cuando Heidegger intenta desentrañar lo que de cosa tiene la obra de arte arriesga un extraño argumento. Nos dice que las obras están en un lugar como puede estarlo cualquier objeto, incluso, nos dice, los poemas y la música yacen en anaqueles, mochilas o bibliotecas. Sin entrar aquí en las limitaciones de esta caracterización, es interesante que el acento se pone en una consideración original: la obra es también aquello que transportamos, que se lleva de aquí para allá. No es común pensar así las obras consagradas, las obras museables, pero sí ese otro universo de objetos que son nuestras pequeñas obras y que componen nuestros altares privados. Joyas, objetos de producción precaria y banal, baratijas y souvenirs. Esto es lo que se traslada de aquí para allá. La joyería es el arte nómada. Nos hemos acostumbrado a pensar nuestro mundo postindustrial, postmoderno, postestético, como un mundo de imágenes. Todo ha devenido imagen y la estética moderna, aquella que tomó al arte como objeto, se desdibuja en una pluralidad de disciplinas dedicadas al más amplio universo imaginario. Que el arte es político y que la política es esencialmente construcción imaginaria es un saber evidente en la primera postguerra e insoponible en la segunda. Sin embargo, consideramos que así como el discurso sobre el arte se desborda en las imágenes, necesariamente también lo hace sobre los objetos. Objetos e imágenes, una inspiración farockiana. La materialidad de lo que queda se mezcla con la imagen formando un estrato común. Los restos inmundos esconden quizás una promesa inhumana, una nueva joyería que construya las piedras de las que se cargará la forma humana deshecha.

Notas

- ¹ “El superhombre es, según la fórmula de Rimbaud, el hombre cargado incluso de animales (un código que puede capturar fragmentos de otros códigos, como en los nuevos esquemas de evolución lateral o retrógrada). Es el hombre cargado de rocas o de lo inorgánico (allí donde reina el silicio). Es el hombre cargado de ser del lenguaje (de “esa región informe, muda, insignificante, en la que el lenguaje puede liberarse” incluso de lo que tiene que decir). Como diría Foucault, el superhombre es mucho menos que la desaparición de los hombres existentes, y mucho más que el cambio de un concepto: es el advenimiento de una nueva forma, ni Dios ni el hombre, de la que cabe esperar que no sea peor que las dos precedentes.” G. Deleuze, *Foucault*, trad. J. Vázquez Pérez, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 169-170.
- ² Gustavo Bueno ha señalado la necesaria referencia a la piedra en los conceptos fundamentales de la metafísica, especialmente el de “sustancia”. Sin embargo, este fundamento pétreo no debe leerse como causante del sustancialismo, que hipostasía el ser de la piedra sobre una proyección trascendente. Cfr. G. Bueno “Filosofía de las piedras” en *El Catoblepas*. Revista crítica del presente. Número 58, diciembre 2006. <http://nodulo.org/ec/2006/n058p02.htm>.
- ³ Cfr. Jean Clair, *De Inmundo*, trad. S. Espinosa, Madrid, Arena, 2007, pp.12 y ss.
- ⁴ “–Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de lo más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano?, ¿o no? –¡De ningún modo!, repuso Sócrates. Estas cosas que vemos sin dudas también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería en extremo absurdo. Ya alguna vez me atormentó la cuestión de decidir si lo que se da en un caso no debe darse también en todos los casos. Pero luego, al detenerme en este punto, lo abandoné rápidamente, por temor a perderme, cayendo en una necedad sin fondo. Así pues, he vuelto a esas cosas de las que estábamos diciendo que poseen Formas, y es a ellas a las que consagro habitualmente mis esfuerzos. –Claro que aún eres joven, Sócrates –dijo Parménides– y todavía no te ha atrapado la filosofía, tal como lo hará más adelante, según creo yo, *cuando no desprecies ninguna de estas cosas*. Ahora, en razón de tu juventud, *aún prestas demasiada atención a las opiniones de los hombres*.” Platón, *Parménides*, 130d-e, en *Diálogos V*, Madrid, Gredos, 1982.
- ⁵ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2013, p. 21.
- ⁶ Cfr. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Trad. Mariana Frenk, FCE, México, 1966, p. 78
- ⁷ S. Marchan Fiz, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Siruela, 2008, p. 21. [cursiva nuestra].