

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «ART MATTERS II»

Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo

El caso de Nicolás Lamas

Federica Matelli

Doctorado en Historia y Teoría del Arte (Universidad de Barcelona)

Fecha de recepción: marzo de 2015

Fecha de aceptación: octubre de 2015

Fecha de publicación: noviembre de 2015

Resumen

El objetivo de este artículo es demostrar –en lo referente a obras realizadas con objetos cotidianos– el incipiente giro materialista en el arte contemporáneo respecto al precedente giro textual y avanzar algunas conclusiones recientes acerca del encuentro entre lo «cotidiano», materialismo/realismo especulativo (Quentin Meillassoux; Levi Bryant; Graham Harman) y la práctica artística, que se aproximarán concretamente por medio de las obras de Nicolás Lamas: *Boundary* (2013), *Ball* (2013), *Line* (2013), *What does a fish know about the water in which he swims all his life?* (2014) y *Geometritation of the world* (2013). En lo referente al estudio de «lo cotidiano» en el ámbito artístico, hemos asistido a la promoción de un arte centrado en los elementos inmateriales de la relación sujeto-realidad próxima. Sin embargo, recientemente presenciamos un giro en la producción artística y teórica determinado por el encuentro entre el arte y las teorías adscritas al *materialismo* o *realismo especulativo*, que condiciona la interpretación de las «cosas» cotidianas y favorece una *redefinición en sentido experimental* de tales prácticas artísticas objetuales. Estamos asistiendo a un cambio de paradigma referente a la presencia de elementos de «lo cotidiano» en el arte contemporáneo: desde el marco lingüístico y textual, 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 del nuevo concepto de materialidad establecido por las teorías del materialismo/realismo especulativo y en general del nuevo materialismo. Los elementos materiales cotidianos en las obras que se inscriben en el segundo paradigma no

son usados como signos funcionales con un referente trascendente, es decir, como metáforas, sino que son objeto de una *especulación y experimentación* que trata de profundizar en su identidad física. Podemos considerar las obras compuestas por objetos corrientes del artista peruano Nicolás Lamas especulaciones 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.

Palabras clave

materialismo, arte, cotidiano, régimen estético/poético, instalación

The everyday in contemporary art practices: towards a speculative poetic regime The case of Nicolás Lamas

Abstract

The aim of this article is to demonstrate –in regard to works made from everyday objects– the incipient materialist shift in contemporary art compared to the previous textual shift, and to put forward some recent conclusions about the encounter between “the everyday”, materialism/speculative realism (Quentin Meillassoux; Levi Bryant; Graham Harman) and art practice, which will be approached specifically through the works of Nicolás Lamas: Boundary (2013), Ball (2013), Line (2013), What does a fish know about the water in which he swims all his life? (2014) and Geometritation of the world (2013). Regarding the study of “the everyday” in the world of art, we have witnessed the promotion of art centred on the immaterial elements of the relationship between the subject and immediate reality. However, we have recently seen a shift in theoretical and artistic output determined by the encounter between art and theories linked to materialism or speculative realism, which conditions the interpretation of everyday “things” and fosters a redefinition, in an experimental sense, of such object art practices. We are witnessing a paradigm shift regarding the presence of elements of “the everyday” in contemporary art: from the textual and linguistic framework that interprets practices with everyday objects by resorting to semiology and semiotics, to the speculative poetic framework that contemplates the everyday in works of art based on new concepts of materiality established by the theories of materialism/speculative realism and, in general, of new materialism. Everyday material elements in works that fall within the second paradigm are not used as functional signs with a transcendent referent, that is, as metaphors, but are instead the object of speculation and experimentation that endeavours to delve into their physical identity. The works composed of everyday objects by the Peruvian artist Nicolás Lamas could be considered material speculations of reality based on artistic manipulation and the installation of everyday elements in a continuous dialogue with space and other objects immersed in it.

Keywords

materialism, art, everyday, poetic/aesthetic regime, installation

«Lo primero que me enseñó mi maestro Luigi Pareyson fue a diferenciar claramente los tres discursos teóricos sobre el arte: la crítica de arte, que emite juicios sobre las obras de arte; la poética, a través de la cual los artistas manifiestan sus propios planteamientos, y la estética, que delinea los conceptos a través de los cuales el arte puede ser pensado».

Mario Perniola

Introducción a *Il Corpo Parlante dell'arte*
(Demetrio Paparoni, 1997)

Arte y cotidiano. El estado de la cuestión

El objetivo de este artículo es demostrar —en lo referente a obras realizadas con objetos cotidianos— el incipiente giro materialista en el arte contemporáneo respecto al precedente giro textual y avanzar algunas conclusiones recientes acerca del encuentro entre lo «cotidiano», materialismo/realismo especulativo (Quentin Meillassoux; Levi Bryant; Graham Harman) y la práctica artística, que se aproximarán concretamente por medio de las obras de Nicolás Lamas: *Boundary* (2013), *Ball* (2013), *Line* (2013), *What does a fish know about the water in which he swims all his life?* (2014) y *Geometritation of the world* (2013).

El que defino como «marco textual» del arte contemporáneo surge de la constatación de que el papel de los elementos de lo cotidiano en las prácticas artísticas de los últimos treinta años ha sido explicado por muchos artistas y por críticos como Hal Foster, Boris Groys o Rosalind Krauss (entre otros), reconduciendo y creando un nexo entre dichas prácticas y las teorías posestructuralistas que, a pesar de la presunta ruptura posmoderna, entran en el paradigma de pensamiento subjetivista característico de la filosofía occidental moderna desde la revolución «kantiano-copernicana» hasta nuestros días. Referente al estudio de «lo cotidiano» en el ámbito artístico, a partir del siglo xx asistimos a la promoción de un arte centrado en los elementos inmateriales, es decir, conceptuales y lingüísticos, de la relación sujeto-realidad próxima, en línea con los demás desarrollos críticos en los diferentes campos teóricos contemporáneos.

En la misma línea, 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 francés, y especialmente de Roland Barthes y Jean Baudrillard, sobre muchos artistas, que hicieron suyos algunos de sus principales conceptos, sobre todo los de «signo» e «hipertexto». ¹ 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 ellos. ² 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), ³ 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 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 teórico 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», ⁴ mientras el conoci-

1. Un signo es una unidad capaz de transmitir contenidos representativos; puede ser una palabra, una imagen, un olor, etc. Es perceptible por los sentidos, principalmente por la vista y el oído, y se utiliza para mostrar o representar algo. Son signos los iconos, los indicios y los símbolos. El signo consta de un significante y un significado, entre los cuales se establece una relación inseparable denominada «significación».

El signo lingüístico es una clase especial de multiplicación y la más importante en la comunicación humana. El concepto fue propuesto por Ferdinand de Saussure y ha tenido amplia aplicación en la lingüística; por ejemplo la semántica lingüística se encarga de estudiar el significado de dichos signos.

En cuanto a «hipertexto», el prefijo «hiper-» es originalmente una palabra griega (*hyper*) que significa «sobre», «más allá». El hipertexto traslada el texto a un nuevo nivel pero sin desvirtuar su esencia; conserva todas las propiedades del texto pero sigue una lógica distinta respecto al texto tradicional. En particular la «teoría crítica» y la «deconstrucción» aluden a nuevas o diferentes formas de texto. Es lo que plantean autores como Barthes y, sobre todo, Derrida. En *S/Z* Roland Barthes describe un modelo de texto que coincide plenamente con lo que conocemos como hipertexto.

2. A. M. Guasch (2000, págs. 381-382).

3. L. Niculet (2012).

4. 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.

miento 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 2014.⁵

Si bien esta ha sido la tendencia dominante hasta nuestros días, en los últimos años asistimos a un giro en la producción artística y teórica determinado por el encuentro entre el arte y las teorías adscritas al materialismo o realismo especulativo⁶ (a partir de ahora materialismo especulativo), 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, además de favorecer una *redefinición en sentido experimental de tales prácticas artísticas objetuales a partir de una nueva forma de entender el quehacer artístico*.

Estética y materialismo especulativo

Desde el punto de vista histórico, el giro materialista en el arte contemporáneo está demostrado por la realización a nivel global de muestras y eventos que plasman y documentan la incipiente producción artística, que reúne artistas cuyas prácticas simpatizan con el materialismo especulativo o directamente beben de sus fuentes. 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.

El número 93 (de marzo del 2014) de la revista alemana *Texte zur Kunst* 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 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, cuyo máximo ejemplo es 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).⁷

En el número mencionado 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 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 sujeto.⁸

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 del 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

5. A. Hudek (2014, pág. 15).

6. «Materialismo especulativo» es la definición continental del movimiento mientras que «realismo especulativo» es la utilizada en el ámbito anglosajón.

7. 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.

8. Como resume de manera muy clara Eric Nava Muño 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».

capacidad de engendrar la ficción de un presente compartido y su papel de *poiesis*,⁹ de marcar su época y generar sentido.

Esto supone –prosigue Avanesian, citando a Peter Osborne y Suhail Malik– que solo una postura materialista puede crear las condiciones para un arte distinto del actual.¹⁰ En el contexto de este análisis, la invitación es 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 correlacionismo¹¹ objeto-sujeto, en 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 poética¹² trasciende el pensamiento puro y materializa sus objetos, al margen de lo que se haga. La experiencia poética no es más que esta transgresión».¹³

La apertura hacia un «régimen poético-especulativo» del arte, que recupera una filosofía de lo posible desde lo 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* para 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 Latour,¹⁴ y en el que las cosas materiales, los objetos, tienen la capacidad de influir en nosotros y 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 transgresión 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), entre las cuales se encuadra el caso de Nicolás Lamas que describiré en el cuarto apartado de este artículo.

Materialismo especulativo: referencias previas y conceptos fundamentales

Para entender las nuevas miradas sobre los objetos cotidianos en el arte y acercarnos a estas prácticas, hemos de fijarnos en las definiciones de «objeto» generadas por las nuevas teorías en un doble plano: el del binomio objeto (cosas)-sujeto y el del binomio materia-relaciones contingentes. Las tres principales voces del materialismo especulativo que nos interesan para nuestro discurso, 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 correlacionismo¹⁵ del filósofo francés Quentin Meillassoux, definición que abarca tanto el pensamiento moderno como el posmoderno¹⁶ y que engloba todos los

9. Según el *Diccionario Enciclopédico Treccani*, **poietico**: agg. [dal gr. ποιητικός, der. di ποίησις: v. poiesis] (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.

10. A. Avanesian (2014, pág. 52 (fragmento traducido por Federica Matelli).

11. Para la definición de «correlacionismo», véase la página 6 del presente artículo.

12. 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.

13. A. Avanesian (2014, pág. 56, fragmento traducido por Federica Matelli).

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

15. Q. Meillassoux (2007, pág. 13).

16. Q. Meillassoux (2015, 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».

exponentes del movimiento materialista, más allá de las diferencias entre ellos. Correlacionista es aquel pensamiento que considera que la «verdad» radica en la relación que el sujeto mantiene con el objeto, de modo que la «relación» entre las categorías trascendentales¹⁷ y el objeto resulta fundamental en el fenómeno, suplantando un concepto absoluto de realidad¹⁸ por un concepto relativo y dando por supuesto que las cosas en sí son impensables. En este sentido el correlacionismo es una forma de idealismo.¹⁹ 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 sea posterior a la finitud²⁰ poskantiana, que afirme la necesidad ontológica de la materialidad contingente,²¹ es decir, de los objetos, en contra del correlacionismo moderno y posmoderno.²² Tal pensamiento favorece un realismo que esté en disposición de recuperar un concepto absoluto 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 deriva en una desubjetivación 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 Meillassoux representa la vertiente racionalista del materialismo especulativo, que, a partir de la crítica del acceso fenomenológico a la realidad, demuestra sustancialmente su desinterés por la estética²³ 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 el 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*)²⁴ en la que los objetos,

17. 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.

18. Q. Meillassoux, Q. (2015, 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».

19. Q. Meillassoux, Q. (2015, 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».

20. 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.

21. Q. Meillassoux, Q. (2015, 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».

22. Q. Meillassoux. (2015, 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 *factuelité*, 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.

23. 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.

24. L. R. Bryant (2011, pág. 245).

Resumo aquí su definición: «La ontología 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».

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 «ontología» de Levi R. Bryant es muy cercana a la *ontología orientada a los objetos* de Graham Harman (de ahora en adelante 000), 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 sustancial.²⁵

Los conceptos aquí apenas esbozados son deudores 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, pasando por Kant o Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Miguel De Landa, Žižek y Maturana entre otros.²⁶ Pero entre los principales e incisivos antecedentes de estas nuevas teorías cabe por lo menos mencionar 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 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 él».²⁷

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 ella²⁸ 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 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 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 del 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 Armen Avanessian descrita arriba. A continuación introduzco un caso de estudio con objeto de demostrar cómo se funden las nuevas teorías con la práctica artística: es el caso de Nicolás Lamas.

Régimen poético-especulativo: el caso de Nicolás Lamas

Nicolás Lamas (Lima, 1980) es un artista peruano afincado en Gante (Bélgica). Se formó entre Lima, Barcelona y Gante. Aunque su obra no estuvo presente entre las seleccionadas en la exposición del Museo Fridericianum (antes mencionada), su trabajo se inscribe de manera evidente en el paradigma poético-especulativo. Sus proyectos se componen de objetos extraídos de la cotidianidad y metamorfoseados

25. L. R. Bryant (2011, pág. 105).

26. Para un análisis detallado de la relación con estos y otros autores, remito al libro: L. R. Bryant (2011).

27. A. Hudek (2014, pág. 23, fragmento traducido por Federica Matelli).

28. 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 B. Latour (2001, 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 A. Hudek (2014, pág. 14).

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. Más allá del antiantropocentrismo y de la crítica al correlacionismo, que la OOO de Harman comparte con los demás integrantes del materialismo especulativo, su filosofía destaca por la crítica de las formas tradicionales de materialismo, crítica que Harman desarrolla en su texto titulado *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*,²⁹ en el cual sostiene que tradicionalmente el pensamiento occidental ha aplicado estrategias para devaluar la importancia filosófica de los objetos. Según la OOO, puesto que todas las relaciones de un objeto con otros o con los sujetos humanos distorsionan su relato, cada relación es un acto de *traducción* (en el sentido de Bruno Latour),³⁰ con la salvedad de que ningún objeto puede traducir a la perfección otro objeto. El aislamiento de un objeto de la realidad con respecto a cualquier relación exterior a él es definido como «retiro» (*withdrawal*). De este modo, Harman concluye que la materia principal de la investigación ontológica deberían ser los objetos, abandonando así el énfasis poskantiano en la relación «humano-mundo». En este sentido, otra referencia fundamental para aproximar la obra de Nicolás Lamas es la *Onticología* de Levi R. Bryant, quien, retomando la ontología de Graham Harman, propone una ontología plana en la cual existen objetos de todo tipo irreductibles los unos a los otros en un número de escalas diferentes y en una interacción dinámica.

Estos conceptos nos sirven de introducción a muchos de los trabajos de Nicolás Lamas. Sus proyectos artísticos intentan plantear ejercicios para analizar problemas y vínculos referentes a determinados objetos cotidianos. Se trata de objetos con un valor inicial concreto y que él modifica para que adquieran otras características que les permitan relacionarse de forma distinta entre sí y con los espectadores: estas intervenciones conllevan una reinterpretación de las cosas cotidianas, cuyo significado a menudo consideramos inamovible. Su técnica de producción artística se compone de acciones poéticas a partir de los materiales que conforman las cosas y de sus estructuras, buscando con ellas y con el entorno cotidiano otros modos de diálogo en los que la condición poética de ciertas relaciones objetuales aporta distintas vías para la interpretación de una realidad en constante cambio y permanente construcción.

Paradigmáticas de estos procesos son por ejemplo las obras *Boundary* (2013), *Ball* (2013) y *Line* (2013), que usan la metáfora del juego y del deporte para reflexionar sobre el papel de los objetos como interfaces de acción entre sujetos y sobre las ideas de azar, probabilidad, materia, tiempo y espacio. Así es como la explica el mismo artista en un mensaje de correo electrónico que me envió el 25 de agosto con ocasión de este artículo:

«En el caso de *Boundary*, me interesaba referirme al espacio de juego pero eliminando casi todos los componentes que lo constituyen. [...] En esta pieza, decidí utilizar la red como límite o frontera entre dos espacios diferenciados, ambiguos y heterogéneos, donde el espectador pudiera confrontarse con ese objeto bajo otros parámetros. La red de *ping-pong* situada en la esquina de una sala conecta dos paredes perpendiculares, delimitando un espacio, creando un vacío triangular. A pesar de que se puede fácilmente reconocer la red, elemento clave dentro de un juego específico, en esta pieza no hay mesa, ni pelota, ni raquetas que permitan darle un sentido funcional a ese objeto, por lo que la noción de juego se convierte en una tarea más mental que física. No hay tiempo, reglas, resultados, ni jugadores enfrentados, solo dos espacios donde no pasa absolutamente nada, lo cual convierte la red en un objeto absurdo, sin sentido o incompleto. Hay hasta un cierto grado de decepción al ver esta pieza que me parece interesante resaltar, ya que rompe con la expectativa propia de cualquier juego. En el caso de *Ball* y otras piezas hechas a partir de pelotas, como en el caso de *Line*, pasa algo similar. Para la primera obra, utilicé las tres pelotas de tenis que venden normalmente dentro de un envase sellado. Me llamó la atención que no vendieran pelotas sueltas, solo dentro de estos tubos con tres o cuatro pelotas dentro. Al sacarlas de su envase, decidí mantener su condición de 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. En la segunda obra, *Line*, el proceso es parecido pero con resultados muy distintos. En este caso, corté y deseché las formas modulares que conforman la pelota de baloncesto y me quedé únicamente con la línea negra que une dichas partes. Esto da como resultado una estructura flácida que pierde toda referencia con su estado original. De esta manera, la confrontación e interacción del espectador con estos objetos cambian por completo, ya que su uso dentro de un juego de tenis o baloncesto se haría imposible. Me interesa cómo 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 dar bote, estas pelotas

29. G. Harman (2013).

30. B. Latour (2001, pág. 370).

Cito textualmente: «Traducción: Por sus connotaciones lingüísticas y materiales, la palabra traducción se refiere a todos los desplazamientos que se verifican a través de actores cuya mediación es indispensable para que ocurra cualquier acción. En vez de una oposición rígida entre el contexto y el contenido, las cadenas de traducciones se refieren al trabajo mediante el que los actores modifican, desplazan y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses».

pierden su total movimiento. 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».³¹

En estos trabajos lo que hace Nicolás Lamas es depurar estos objetos de uso corriente y asociados al deporte de todo componente relacional, es decir —en términos de OOO—, opera una «retirada», sustrae al objeto de la realidad por encima de cualquier «exorrelación»: la red de *ping-pong*, las pelotas para el tenis y la pelota de baloncesto están completamente descontextualizadas con respecto al uso que se hace en el juego deportivo, a su vez metáfora de un contexto relacional en el que estos objetos solo son usados como interfaces para coordinar la interacción entre humanos. Por medio de la manipulación plástica, estas tres cosas son devueltas a un estado ontológico diferente y asumen otros posibles significados surgidos de la anulación de un significado impuesto por una sanción social previa. Esto también se hace evidente en el proyecto *What does a fish know about the water in which he swims all his life?*, donde dispuso por todo el recinto de una galería (Thegoma Gallery, Madrid, desde abril hasta mayo de 2014) una serie de bolas de billar deformadas. Cada una de ellas fue modificada con una máquina lijadora, dejando ver incluso otros colores que permanecían ocultos dentro de ellas. Su interés era transformar la estructura original de cada una de las bolas de manera muy particular hasta encontrar una nueva relación imprevisible entre ellas y el espacio, adaptándose a sus nuevas características. El proyecto parte de la idea de mundo físico como resultado no intencional e inesperado a partir de un acto inicial, de un estallido, como cuando se rompe la disposición de las bolas con el primer golpe.

«Un espacio para recorrer y pensar en el juego bajo otras consideraciones, tomando la incertidumbre y la indeterminación como aspectos que también configuran el mundo físico a través del caos».³²

Por consiguiente, Nicolás se muestra intrigado por las formas y propiedades específicas de las cosas que anónimamente nos rodean. Su especulación abarca aquellas opciones posibles que dejan de existir en el momento en que una cosa se cristaliza en una forma de ser específica, dado que el mundo físico está sujeto a constantes transformaciones, en muchos niveles, desencadenadas tanto por un acontecimiento fortuito como por una decisión humana. Estas cadenas dinámicas de causas y efectos se diseminan en cada aspecto de la realidad interactuando en una red de vínculos, en muchos

casos ignorados por no ser compatibles con nuestras «categorías trascendentales». El valor simbólico, psicológico, cultural o económico que asignamos a determinados objetos alude a un estado de transformación y oculta sus potenciales valores alternativos.

Al alterar la estructura formal de un objeto, este cambia su relación con el mundo. Esta manera de concebir los objetos tiene consecuencias en la manera de entender las relaciones entre la obra y el cuerpo del espectador y el espacio expositivo: el cuerpo no es una presencia física protagónica en los proyectos de Lamas, que parece más interesado en la huella física de los cuerpos en los demás objetos y como agente previo dentro del proceso de construcción de ciertas piezas. El cuerpo humano es un «actante» (Bruno Latour) en medio de otros «actantes».

«Los materiales se convierten en el soporte donde el cuerpo deja rastros a través de diferentes acciones de aproximación con la realidad».³³

Si el cuerpo del espectador para Lamas acaba formando parte de la obra, lo mismo ocurre con el espacio expositivo, que adquiere el valor de lugar de trabajo, como un taller o estudio, donde las ideas y el sentido de ciertas piezas van cobrando fuerza a medida que se relacionan entre sí de forma diferente dentro de un nuevo espacio común. Esta perspectiva enlaza con el rol de la representación geométrica en el arte de Nicolás Lamas: la geometría como alfabeto que sirve para describir la realidad espacial de objetos y espacios en términos de construcciones perfectas, cartesianamente puras; la geometría, como método de análisis del espacio del cuerpo físico y de su espacio exterior, como dibujo matemático de la realidad que intenta descodificar desde una óptica que recuerda la definición de la *topología* en la filosofía de Levi R. Bryant como aquella:

«geometría dinámica que estudia las características invariadas de un objeto que queda sometido a las deformaciones homomórficas por medio de operaciones tales como flexionar, estirar, doblar, etc.».³⁴

En palabras del mismo artista:

«En *Geometritation of the world* buscaba reflexionar sobre la inteligibilidad del mundo físico a través del conocimiento matemático de la materia. Para esta pieza buscaba confrontar dos objetos cotidianos específicos: una pelota y una roca de tamaños similares. [...] Intento potenciar ciertos objetos al vincularlos con otros que puedan complejizar su lectura. Al final, lo que decidí fue intentar cubrir con la pelota de hule una piedra con una forma irregular, buscando imponer

31. Nicolás Lamas, mensaje de correo electrónico al autor, 25 de agosto de 2014.

32. Nicolás Lamas, mensaje de correo electrónico al autor, 25 de agosto de 2014.

33. Nicolás Lamas, mensaje de correo electrónico al autor, 25 de agosto de 2014.

34. L. R. Bryant (2011, pág. 110).

un patrón geométrico sobre una estructura con otras características, dando como resultado una acción incongruente pero con una carga poética que me parecía interesante resaltar. Las formas geométricas parecían querer analizar una forma proyectando sobre su superficie una serie de líneas que no le correspondían. Por otro lado, la pelota reemplazaba su vacío interior por materia y modificando su estructura, cambiando su naturaleza, su función, su peso, y alterando, así, las relaciones entre forma y contenido».³⁵

Conclusiones

Estamos asistiendo a un cambio de paradigma referente a «lo cotidiano» en el arte contemporáneo: desde el marco lingüístico-textual de tipo inmaterial que interpreta las prácticas con objetos cotidianos recurriendo a la semiología y la semiótica, y que forma parte del «régimen estético del arte» definido por Rancière, hasta el marco poético-especulativo, que contempla lo cotidiano en la obra de arte a partir del nuevo concepto de materialidad establecido por las teorías del materialismo especulativo y en general del nuevo materialismo, y que permite trascender a 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 le abre nuevas perspectivas de cambio formal y cultural, generando nuevos sentidos. Los elementos materiales cotidianos en las obras ya no son usados como signos funcionales con un referente trascendente, es decir, como metáforas, sino que son objeto de una especulación que trata de profundizar en su identidad física. Podemos considerar las obras compuestas por objetos corrientes del artista peruano 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 poética* y de la *poética* en la producción artística como un *hacer*.

Referencias bibliográficas

- AVANESSIAN, A. (2014). «The speculative end of the aesthetic regime». *Texte zur Kunst*, núm. 93, pág. 52-65.
- BRYANT, L. R. (2011). *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanity Press, University of Michigan. ISBN: 10 1-60785-204-7; ISBN: 13 978-1-607852049.
- 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.imagen-zac.com.mx/hemeroteca/el-regimen-estetico-del-arte-04-17>>.
- 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. 379-438.
- HARMAN, G. (2013). *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*. México: Cocoon (traducción de Paloma Checa-Gismero). Texto original publicado en: HARMAN, G. (2010). «Environment and Planning». En: *Society and Space*, vol. 28, págs. 772-790. Todos los textos han sido traducidos del inglés. ISBN 978-607-9216-08-5.
- HUDEK, A. (2014). «Introduction//Detours of Objects». En: *The Object*. Cambridge: MIT y Whitechapel Gallery, págs. 14-27.
- LATOUR, B. (2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa (traducción de Tomás Fernández Aúz). Texto original publicado en: LATOUR, B. (1999). *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press. ISBN: 0674653351, 9780674653351.
- MEILLASSOUX, Q. (2015). «El tiempo que no deviene». En: A. ARO-ZAMENA: *El arte no es política, la política no es el arte*. Madrid: Brumaria, págs. 459-482.
- NICULET, L. (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]. ISSN: 1887-2786. <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_11.html>. <<http://dx.doi.org/10.3998/ohp.9750134.0001.001>>
- SERRES, M. (1982). *The parasite*. Londres y Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN: 0-8166-4881-6.
- SHAPIRO, S. (2014). «Speculative Realism – A Primer». *Texte zur Kunst*, núm. 93, págs. 40-51.

35. Nicolás Lamas, mensaje de correo electrónico al autor, 25 de agosto de 2014.

Cita recomendada

MATELLI, Federica (2015). «Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas». En: Pau ALSINA y Ana RODRÍGUEZ GRANELL (coord). «Art Matters II». *Artnodes*. N.º 16, págs. 65-75. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa]
 <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>>
 <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV



Federica Matelli

Doctorado en Historia y Teoría del Arte
 Universidad de Barcelona
 fmatelli@limalb.org

C/ Ferlandina, 57, 4ª3ª
 08001, Barcelona

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Pisa, con una tesis sobre la filosofía del cuerpo del filósofo francés Jean Luc Nancy y sus relaciones con la *Performance* y la *Cyber performance* (directoras de tesis: Manuela Paschi y Sandra Lischi. Título: La filosofía del Cuerpo de Jean Luc Nancy y la Estética Tecnológica, 2004). Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Artes y Nuevos Medios, de Mecad. Beca de colaboración con ZKM. Pronto empieza a trabajar como curadora e investigadora independiente. Actualmente está cursando el Doctorado en Historia y Teoría del Arte contemporáneo de la UB. Universidad de Barcelona (directores de tesis: Anna Maria Guasch y Pau Alsina. Título: «Nuevas perspectivas para lo cotidiano en el arte contemporáneo. Desde el Marco textual al Marco materialista») y forma parte de los investigadores de los grupos de estudio GAA. Global Art Archive y AGI. Art Globalization Interculturality, dirigidos por la profesora Anna Maria Guasch.

