

Bennett, J. (2025). Encuentros con una Cosa-Arte. *Círculo Spinoziano*. 3(1), 4-19.

Jane Bennett

ENCUENTROS CON UNA COSA-ARTE

Traducción del inglés¹:

Alfredo González Reynoso

Resumen: ¿Qué tipo de cosas son los objetos-arte dañados? ¿Son chatarra, basura, simple material? ¿O siguen siendo arte en virtud de su distinguida procedencia o de su diseño aún discernible? ¿Qué tipo de poderes tienen dichas cosas como cuerpos y fuerzas materiales? En lugar de intentar localizar conceptos adecuados para las cosas-arte recuperadas, este ensayo, a través una perspectiva centrada en el poder de los cuerpos-en-encuentro –donde “poder”, en el sentido de Spinoza, es la capacidad de afectar y ser afectado–, intenta enfocarse en la presencia de una vibración material con la esperanza de comprender mejor las posturas, reacciones y comportamientos que inspiran las obras de arte dañadas cuando nos relacionamos con ellas. Este artículo propone que incluso las cosas llamadas “inanimadas” transmiten grados específicos de animación, aun si no todas califican bajo la definición biológica de vida.

Palabras clave: arte recuperado, materialismo vital, Spinoza, animación, conatus

Abstract: What kind of things are damaged art-objects? Are they junk, trash, mere stuff? Or do they remain art by virtue of their distinguished provenance or still discernible design? What kind of powers do such things have as material bodies and forces? Instead of attempting to locate proper concepts for salvaged art-things, this essay, from a perspective centered on the power of bodies-in-encounter – where “power” in Spinoza’s sense is the capacity to affect and be affected – attempts to home in on the presence of a material vibrancy in the hope of better understanding the postures, reactions, and comportments that damaged art pieces inspire as we engage with them. This article proposes that even so-called “inanimate” things convey specific degrees of animacy even if not all of them qualify under the biological definition of life.

Keywords: salvaged art, vital materialism, Spinoza, animacy, conatus

¹ Este ensayo fue firmado originalmente el 16 de enero de 2014 y compartido el 7 de septiembre en el sitio del Salvage Art Institute (www.salvageartinstitute.org). Y en 2015 se publicó tras revisión de pares doble ciego en el *journal* independiente de filosofía *Evental Aesthetics*, primero en su volumen 3, número 3, titulado *Vital Materialism* (pp. 91-110), y luego (aunque sin *abstract*, ni fotografía) en su compilación especial *Retrospective 1* (pp. 71-87). Por su parte, la presente traducción fue revisada por K. Daniela Díaz Muruaga, así como por una persona anónima en dictamen doble ciego, a quienes se les agradece por sus valiosas sugerencias. [N. del T.]

La cena

En el verano de 2012, recibí un correo electrónico de Elka Krajewska, una artista nacida en Polonia que vivía en la ciudad de Nueva York (www.elka.net), para invitarme, sin conocerla, a una cena en el bajo Manhattan. Su propósito era discutir un pequeño archivo que Krajewska había adquirido recientemente de AXA Art Insurance Corporation. El archivo consistía en obras de arte que alguna vez habían circulado en museos, galerías o el mercado de arte, pero que se habían roto o dañado de alguna manera (a menudo durante el transporte), de modo que AXA las había considerado como una “pérdida total”. Los camiones, los cortadores de cajas, el error humano, el agua, el moho, el fuego y la gravedad fueron todos agentes importantes aquí. Una vez que los propietarios de las pólizas de seguro habían sido pagados, estos objetos degradados (por ejemplo, una pintura al óleo rasgada de 1850 de Alexandre Dubuisson, pedazos de un perro de globo de Jeff Koons) se almacenaban en una bodega hasta que algunos de ellos fueron donados a Krajewska bajo los auspicios de su Salvage Art Institute [Instituto de Arte Rescatado].



Fotografía de Jane Bennett, que muestra los pedazos de un perro de globo de Jeff Koons, al lado de una caja que dice “obra de arte rota”.

Krajewska estaba organizando una cena, una colección de personas para explorar preguntas planteadas por una colección de cosas.² ¿Qué era este archivo y qué se podía hacer con él? Asistí y pasé una velada fascinante en compañía de Krajewska, el calor del verano, una larga mesa de madera, velas, sabrosos guisos y panes, y gente que practicaba el videoarte, la fotografía, la curaduría de arte, la poesía, la psicología ambiental, el derecho de propiedad intelectual, la conservación del arte, la arquitectura, el diseño de iluminación, la publicación de libros de arte y la historia del arte. Me invitaron porque había escrito *Materia vibrante*, una exploración filosófica acerca de la extraña agencia a través de la cual las cosas “inanimadas” de alguna manera producen efectos reales sobre y en los seres vivos. El libro utilizó la teoría de los cuerpos conativos de Spinoza, los vitalismos de Bergson, Hans Driesch, Deleuze y Guattari, y las ideas de la teoría del actor-red para tratar de reorientar la atención teórica sobre un tipo de efectividad distintivamente *material* que opera dentro de los cuerpos humanos y no-humanos. Y trató de hacerlo teniendo en cuenta varias décadas de estudios en humanidades dedicados a la historización y desnaturalización de identidades, conceptos y prácticas.

Gran parte de la discusión esa noche giraba en torno a la pregunta de cómo categorizar los artículos en el archivo. ¿Qué tipo de cosas son? ¿Cuál es su estatus conceptual? Cada artículo había sido una *obra de arte* y también una *mercancía*, pero ¿cuál es su estatus ahora que los cambios en su forma lo han despojado de valor mercantil? ¿Se había convertido en *chatarra*, *basura* o simple *material* [stuff], o seguía siendo *arte* (¿y en qué medida?) por su procedencia distinguida o su diseño aún discernible? Los artículos eran *propiedad privada* del Salvage Art Institute (Krajewska tenía los documentos legales), pero también tenían una presencia pública como importantes piezas de la producción cultural euroamericana. A pesar de haber sido considerados una “pérdida total” por la compañía de seguros, ¿podrían los artistas originales aún reclamar (¿moral? ¿política? ¿estéticamente?) los objetos si el Instituto organizara una exposición de ellos? ¿Era el archivo simple *chatarra* cuando vivía en una bodega oscura, solo para convertirse nuevamente en valioso *arte* al ser exhibido? (En noviembre de ese año, hubo una exposición así, “Esto ya no es arte: Salvage Art Institute”, en la Galería de Arquitectura Arthur Ross en la Escuela de Arquitectura, Planificación y Preservación de la Universidad de Columbia.)

La discusión que acabo de describir parecía estar organizada en torno a la suposición implícita de que, si pudiéramos aplicar la categoría adecuada a estos artículos, entonces tendríamos un sentido más claro de los usos apropiados a los que podrían destinarse. Dentro de este enfoque, los artículos son cosas que *son*, y nosotros somos cosas que *hacen*. Pero algunos en la mesa, incluyéndome a mí, también lucharon por

² Agradezco a los demás en la lista de invitados: Eileen Myles, Martha Buskirk, Alexander Dumbadze, Sonia K. Katyal, Robin Reisenfeld, Virginia Rutledge, Barbara Schroeder, Felicity Scott, Linnaea Tillett y Jeffrey Stucker. Un agradecimiento especial a Elka Krajewska, Bill Connolly, Mandy-Suzanne Wong y a dos revisores anónimos de *Evental Aesthetics* por sus contribuciones a este ensayo.

articular un enfoque que no viera solo a los humanos en el locus de la acción. Aquí la idea era tratar de prestar atención a *qué podrían estar haciéndonos los artículos*. ¿Qué tipos de poderes tenían estas cosas, como cuerpos y fuerzas materiales? ¿Debemos descartar (por miedo a la superstición, o al animismo, o al pensamiento ilusorio) la posibilidad de que haya una eficacia o afectividad propia en ellas? ¿No podríamos entender el encuentro con ellas de manera más horizontal, es decir, como compromisos entre cuerpos, algunos humanos y otros no, cada uno de los cuales re-formaría a los otros y sería re-formado como resultado de la exposición? ¿Qué efectos podrían producir o inducir estos artículos cuando los encontramos directamente (en el espacio) o indirectamente (como descripción)? En lugar de posicionarnos como sujetos activos frente a un conjunto de “objetos degradados”, podríamos encontrarnos con ellos como materialidades vibrantes³ que chocan, se unen, mejoran, compiten o dañan las materialidades vibrantes que somos. Seguramente parte del poder “de” estos artículos sería una función del residuo aurático, artístico o mercantil que aún se les adhiere, en otras palabras, una función de la sensibilidad humana, la imaginación, la necesidad pragmática, la codicia, etcétera. Este último punto es destacado en una variedad de análisis historicistas, constructivistas sociales y marxistas. Pero de igual modo es seguro que hay algunos puntos ciegos en estos y otros enfoques centrados en lo humano. Tienden en particular a mitigar nuestros poderes de discernimiento de ese “algo extra” que proporciona la presencia y postura de la cosa (en sí misma), ese ímpetu afectante que emana de su forma, color, textura, ritmo o temporalidad, de su estilo de habitar el espacio, un estilo emergente que es irreducible al diseño del artista o a las potencias configuradoras de la imaginación del público. Matt Edgeworth (2012) tiene un argumento similar en el contexto del espécimen arqueológico:

un sitio arqueológico es un espacio donde artefactos y estructuras de otros tiempos y lugares irrumpen al aire libre [...]. [Nuestras] ideas y modelos pueden influir en lo que se percibe, ciertamente, pero también hay *algo que se abre paso más allá de los límites de nuestro entorno social*, que nuestros modelos de realidad se ven obligados a asimilar. Las teorías se aplican para dar forma a la evidencia que emerge, pero existe la correspondiente emergencia de *materia* que nos resiste y re-forma a nosotros y a nuestras ideas (p. 77, énfasis mío).

El intentar centrarnos en esa “materia” insistente, en ese “algo”, podría ofrecernos un mejor sentido de las nuevas posturas, formas o comportamientos que estamos adoptando en nuestro compromiso con estas cosas (ahora declaradamente activas), cosas “que tienen en ellas una cierta direccionalidad, que orientan el cuerpo, que nos

³ Bennett utiliza el término *vibrant* (o también *vibrancy*) con connotaciones más cercanas a palabras como “vivo” y “animado” que al sentido que damos en español a “vibrante” (o, en su caso, “vibración”). Sin embargo, decidimos usar la traducción más literal por dos razones. Primero, para coincidir con la publicación al español de *Materia vibrante* (2022) traducida por Maximiliano Gonneth en la editorial Caja Negra. Y, segundo, para diferenciar el término de otros más o menos semejantes que utiliza la autora en este artículo, como *vitality*, *liveliness* y *animacy* (que aquí traducimos como “vitalidad”, “vivacidad” y “animación”, respectivamente). [N. del T.]

señalan en esta o aquella dirección, y que hasta cierto punto hay que seguir” (Edgeworth, 2012, p. 78)⁴.

Mis esfuerzos tentativos por introducir dicha perspectiva en la conversación esa noche fueron recibidos con algo de aprobación, pero también con advertencias contra la fetichización del objeto y contra el desconocimiento de las relaciones desiguales de poder en la práctica del arte, la exhibición en museos y el mercado del arte. Después de regresar a casa e intentar educarme un poco sobre los debates relevantes dentro de la historia del arte, ahora veo que la discusión esa noche había comenzado a tomar la forma de lo que Alexander Nagel llama “una antigua disputa sobre la idolatría y la iconoclastia”. Para un grupo en la cena, la cosa artística tenía un momento de independencia de sus creadores y destinatarios humanos que merecía ser destacado si no respetado; para otro grupo, tal creencia se desviaba hacia una idolatría que “servía a los intereses del poder institucional y cultivaba un apego poco saludable y supersticioso a las cosas” (Nagel, 2012, p. 93). Yo seguía y sigo buscando una orientación organizada en torno al poder de los cuerpos-en-encuentro, usando “poder” en el sentido que da Spinoza de la capacidad para afectar (hacer un cambio en otros cuerpos) y ser afectado (ser receptivo a las afectaciones de otros cuerpos). Al reunir a personas y cosas dentro de un marco común de “cuerpos”, la idea no es que las cosas estén encantadas con personalidad, sino que las personas, siendo ellas mismas materialidades, participen en tendencias, capacidades y cualidades impresionantes a la manera de las cosas.

Cuerpos conativos

A esta altura, conviene explicitar mejor el imaginario ontológico que inspira la búsqueda de esta aproximación “neomaterialista” al arte recuperado. Presenté a la cena una imagen spinoziana de un universo de cuerpos “conativos”, humanos y no-humanos, que están continuamente encontrándose (impactando y siendo impactados) entre sí. Gilles Deleuze (1999) describe así la noción de *conatus* en Spinoza: “El *conatus* de un cuerpo simple no puede ser sino el esfuerzo de conservar el estado al que ha sido determinado; el *conatus* de un cuerpo compuesto, un esfuerzo por conservar la relación de movimiento y de reposo que lo define, es decir por mantener partes constantemente renovadas bajo esa relación que define su existencia” (p. 222). No es este un mundo dividido en sujetos activos y objetos útiles, decorativos o mercantilizados, sino de cuerpos (humanos y no-humanos) que luchan por mejorar su poder de actividad formando alianzas con otros cuerpos⁵. Spinoza habla de *la capacidad para afectar y ser afectado*, un poder intrínseco a

⁴ Véase también Yarrow (2003): “las propiedades materiales del sitio actúan para modificar el pensamiento y las acciones de las personas que las excavan” (p. 71).

⁵ Esto es monismo de algún modo, pero uno que es, como lo expresa Deleuze (1999), “ontológicamente uno, formalmente diverso” (p. 59). O, como dice Michel Serres (1994) en *El nacimiento de la física*, el cosmos es un campo turbulento e

todos los cuerpos y vinculado al poder generativo de la Naturaleza. Como señala Dorothy Kwek (2015), “afectar y ser-afectado no son una serie de entradas y salidas a un cuerpo estable e inmutable (un modelo de caja negra), sino más bien oleadas de (re)constituciones” (p. 161)⁶. O podríamos hablar aquí del juego de “compromiso material [*material engagement*]”, una noción desarrollada por el teórico arqueológico Lambros Malafouris, donde varias entidades –entendidas como actantes que persisten en modos relativamente indiferentes a la distinción entre animado e inanimado o entre orgánico e inorgánico– se enfrentan y enredan entre sí. A veces, una cosa no-humana se convertirá en una extensión de un cuerpo humano y a veces viceversa: “No hay roles de agentes fijos en este juego”, sino un continuo forcejeo por “un ‘agarre máximo’” (Malafouris, 2013, p. 147)⁷.

La idea de que un cuerpo orgánico como el nuestro se esfuerza por *afectar* cosas (para convertirlas en alimentos, herramientas, recursos) con el fin de mejorar su salud y fortaleza es relativamente poco controvertida. Pero se requiere un esfuerzo especial para considerar la noción de que *otras entidades también*, como participantes en ensamblajes y procesos más grandes, *se comprometen en cierto análogo de esfuerzo*. William Connolly (2013), basándose en la filosofía de Whitehead, habla en este sentido de actividades de “búsqueda” y de la “creatividad real” de “entidades actuales”:

El universo está compuesto de “entidades actuales” de innumerables tipos que ayudan a establecer condiciones previas para nuevos acontecimientos. Una entidad actual es cualquier formación que tiene cierta tendencia hacia el automantenimiento, como –de maneras diferentes– una roca, una célula, un tornado [...]. La creatividad no es el simple producto de un agente o sujeto. Más bien está incrustada en procesos que en diferentes grados pasan por periodos de [...] búsquedas teledinámicas [...]. Los procesos creativos, en su forma más activa, ocurren en búsquedas teledinámicas dentro y entre entidades cuyo equilibrio relativo ha sido perturbado, y se basa en el ruido dentro de entidades y enredos entre ellas (p. 156).

Se requiere igualmente de una apertura especial para considerar la idea spinozista de que mi salud, fortaleza o poder también pueden mejorarse mediante una *receptividad a* las afectaciones de otros cuerpos, incluidos los “inanimados”. Kwek (2015) señala que, por supuesto, hay “mejores y peores maneras de ser afectado, y ciertas cosas que aumentan nuestras sensibilidades y poderes por un corto tiempo pueden dañarnos a largo plazo, como es el caso de algunas drogas. A menudo no podemos saber de

inmanente en el que materiales diferentes y cambiantes chocan, se congelan, se transforman, evolucionan y se desintegran. Esto podría llamarse un “monismo proteico”.

⁶ Como señala Mandy-Suzanne Wong, el esfuerzo de los cuerpos no es solo un esfuerzo para buscar y hacer alianzas con otros cuerpos. También es el trabajo de permanecer, un esmero por mantener un sentido del yo entre las alteraciones de sí.

⁷ Malafouris (2013) persigue un proyecto cercano al mío, pero no idéntico. Está interesado en desarrollar una *teoría de la cognición* como un “proceso sinérgico por el cual, de los cerebros, los cuerpos y las cosas, emerge la mente” (p. 17). La cognición, desde su enfoque del “compromiso material”, “no es simplemente lo que sucede dentro de un cerebro” sino también “lo que sucede en la interacción entre un cerebro y una cosa” (p. 67).

antemano qué formas de ser-afectados nos dañarán. Sin embargo, es precisamente esta difícil relación la que requiere *más*, no menos, *receptividad* a nuestro entorno”, con el fin de descubrir qué funciona para “reponerse y restablecerse”⁸ (p. 162).

Estos spinozistas nos animan a tocar algunos acordes menores en nuestro actual pensamiento y sensibilidad. Podríamos, por ejemplo, acercarnos al archivo de arte dañado atendiendo a los modos en que las *cosas* nos afectan y nos cambian (mientras también, por supuesto, somos afectados por nuestros actos de discusión, exhibición, etcétera) y a los modos en que el cuerpo-mente humano es *susceptible* a las afectaciones que las cosas procuran. Estas afectaciones son transferencias de energía de un sitio a otro, y en la medida en que uno de los efectos de este proceso puede ser la emergencia de “significado”, también podríamos ampliar nuestra comprensión de la semiosis para incluir lo que sucede a través de estas transportaciones de afectos. Esta es una sugerencia desarrollada por Malafouris, quien, distinguiendo entre el signo “material” y “lingüístico”, advierte contra la asimilación de la semiosis *material* a un modelo de representación. “Las cosas”, dice, “actúan con más fuerza a nivel no discursivo, incorporando cualidades (como color, textura y olor) que afectan la cognición humana de formas que rara vez se conceptualizan explícitamente” (Malafouris, 2013, pp. 94-95).

Animacidad

A finales de la década de 1990, yo, al igual que muchos otros, quedé impresionada por un popular anuncio televisivo en los Estados Unidos para los pantalones khaki de GAP. En un gran espacio blanco abierto, veinte o más jóvenes con pantalones beige bailaban el *jitterbug*⁹ con gran exuberancia. La canción era “Jump, Jive an’ Wail” de Louis Prima. ¿Están animados los pantalones por la carne de los bailarines, o los bailarines están animados por la ropa? El locus de vitalidad no estaba claro. Pero había una fuerte presencia de fuerzas vitales. Una extraña sensación de vivacidad de los *pantalones* fue reforzada por la des-animación videográfica de los bailarines humanos: en varios puntos, la cámara congelaba al bailarín del primer plano en pleno vuelo, convirtiéndolo en piedra o estatua, y, mientras la música continuaba, ahora era el turno de la habitación para moverse (gracias a la técnica de detención-y-desplazamiento de la cámara). Después de eso, los cuerpos vestidos de khaki, los khakis vestidos de cuerpo y la habitación blanca regresaron a sus posiciones predeterminadas: los primeros como animados, los

⁸ Kwek está citando la *Ética* de Spinoza (E4p45esc.).

⁹ Se llama “*jitterbug*” al estilo de baile de la música *swing* de las décadas de 1930 y 1940, caracterizado por movimientos rápidos y acrobáticos. [N. del T.]

segundos como animados por la tecnología humana, y la tercera como un fondo pasivo para las animacidades¹⁰ de los otros¹¹.

Ese anuncio me hizo reflexionar sobre una vivacidad o animacidad de la *materia*¹². Me gusta la noción de “animacidad” como una forma de pensar en la vitalidad que no depende de una dicotomía entre la vida orgánica y la materia inorgánica¹³. La animacidad nos motiva a analizar los diferentes aspectos, elementos o registros de vivacidad. Diría que cada materialidad transmite un grado o tipo específico de animacidad, incluso si no todos califican bajo la definición biológica de vida.

Muchos filósofos contemporáneos, siguiendo caminos feministas, fenomenológicos y neomaterialistas, están tratando de teorizar esta animacidad en términos que no sean simplemente fisiológicos, ni simplemente psicológicos, sino ambos¹⁴. Está más allá del alcance de este ensayo hacer un recorrido por esta rica y diversa literatura. Solo quiero destacar el hecho de que el tabú moderno contra (cualquier cosa que se aproxime a) el animismo funciona no solo como un estímulo para ese trabajo, sino también como un obstáculo para él, es decir, para la emergencia de un vocabulario más robusto para marcar la vibración y la vitalidad de la materia. Este tabú está cada vez más presente en los modos de tecnologías electrónicas y biocientíficas – dispositivos portátiles vivos y receptivos, nubes electrónicas, personalidades inducidas farmacéuticamente– cuyas materialidades difuminan la línea entre lo orgánico y lo

¹⁰ Aunque Bennett le asigna un sentido ontológico más amplio en este texto, “animacy” es una categoría gramatical que refiere a la función de algunos lenguajes para expresar (en conjugaciones, pronombres, etcétera) qué tan sintientes o vivas están las entidades referidas por un sustantivo, algunas veces a través de una escala de grados que escapa la mera distinción binaria entre animado e inanimado (por ejemplo, que distingue entre planta, animal, humano, fuerza natural, dios...). En ciertos textos, ha pasado al español como “animidad” (calco del francés “animéité”), pero aquí lo traducimos como “animacidad”, que es el término utilizado por el Summer Institute of Linguistics (SIL) en México. Véase, por ejemplo, su estudio sobre la animacidad en el me’phaa, idioma tlapaneco que se habla en Guerrero y Morelos, México: <https://mexico.sil.org/sites/mexico/files/mephaaanimidad.pdf>. Agradezco a Conrado Pardo Eudave por ayudarme a resolver la traducción de este término. [N. del T.]

¹¹ Doy una lectura más detenida del anuncio de GAP en *The Enchantment of Modern Life*, (Bennett, 2001). Los khakis son mercancías prototípicas: diseñados, fabricados y vendidos con fines de lucro. Pero aun así argumento que el anuncio revela una extraña *animacidad* propia del material, una vivacidad que no se reduce completamente a los significados sociales (modernos, baratos, juveniles) de la ropa de GAP.

¹² Relacionada con el consumismo y el hiperconsumo. Para una discusión sobre el hiperconsumo y el renovado interés en el poder de las cosas, vea mi artículo “Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency” (Bennett, 2012).

¹³ Véase a Mel Chen (2012) para una buena discusión del concepto.

¹⁴ Como resume Bjørnar Olsen (2010): “El enfoque fenomenológico de la percepción humana implicaba dos ideas importantes: Primero, [...] somos seres entrelazados fundamentalmente comprometidos en redes de seres humanos y no-humanos. En segundo lugar, nos relacionamos con el mundo no (solo) como sujetos pensantes sino también como objetos corporales [...]. Aunque este último punto puede ser [...] más explícito en la obra de Merleau-Ponty que en la de Heidegger, fue central para ambos filósofos intentar romper la distinción sujeto-objeto implícita en enfoques anteriores de la percepción. Como sugieren los últimos trabajos de Merleau-Ponty, el aspecto cósmico de nuestro propio ser (nuestro “tejido” común como “carne”) es esencial para nuestra integración con el mundo. La capacidad de tocar y ser tocado, de ver y ser visto, de actuar sobre las cosas y al mismo tiempo ser actuado por ellas, *solo puede ocurrir si hay algún parentesco, ‘si mi mano [...] toma lugar entre las cosas que toca, si es en un sentido una de ellas’* (Merleau-Ponty [*Lo visible y lo invisible*], 2010, p. 121-122)” (p. 67, énfasis añadido).

inorgánico¹⁵. Algunos dicen que un neoanimismo está en marcha en la cultura estadounidense, una tesis explorada por Achille Mbembe en conferencias públicas recientes¹⁶.

Hiperkulturemia

Las personas son afectadas todos los días por objetos. En un reciente artículo de la revista *Harper's*, Ben Lerner (2017 [2013]) invoca el término “hiperkulturemia” para describir una versión extrema de este suceso. Lerner está principalmente preocupado por la relación entre el arte y la mercantilización, y por la cuestión de qué sucede con el valor mercantil de piezas famosas que han sido de alguna manera vandalizadas en público. Menciona el Salvage Art Institute para elogiar su capacidad de “encontrar un objeto liberado del mercado” y sus intentos de imaginar “arte fuera del capitalismo”. Basándose en el trabajo de la psiquiatra italiana Graziella Magherini, Lerner define la hiperkulturemia (también conocida como síndrome de Stendhal o síndrome de Florencia) como “una condición psicósomática¹⁷ en la cual los asistentes a un museo se sienten abrumados debido a la presencia del gran arte, lo que resulta en una serie de respuestas: disnea, pánico, desmayos, paranoia, desorientación”.

La hiperkulturemia, un término que me parece que expresa cierto sentido oscuro o latente de la animacidad del objeto-arte, aparece en el contexto de la discusión que Lerner tiene sobre los motivos de quienes vandalizan el arte. ¿El daño realizado a una pieza de Barnett Newman, se pregunta Lerner, fue porque el vándalo estaba “tan impactado por la obra que tenía que devolver el golpe, tal como, en 2007, [...], una señora de 30 años, afirmó que el panel blanco del tríptico *Phaedrus* de Cy Twombly la conmovía tanto que lo besó espontáneamente, manchándolo con lápiz labial rojo”? (p. 46). ¿Eran algunos de los vándalos tanto víctimas de la fuerza de los objetos-arte como perpetradores de un crimen?

Lerner es escéptico. Y, de hecho, el término “hiperkulturemia” en sí mismo plantea el espectro de la agencia material (de una obra de arte que “impacta” y “transporta”) solo para disiparlo al situar el encuentro dentro del marco de la patología humana. Abre, pero luego cierra, la posibilidad de una animacidad cuya existencia no se agota en un sistema disfuncional de percepción sensorial, cognición e imaginación humana. La pérdida de consciencia del visitante del museo aparece así finalmente (quizás reconfortantemente, al mantener el antropocentrismo) como una hiperactiva receptividad humana ante la cultura humana, un efecto de la interacción en el relevo

¹⁵ Sobre esto último, véase Mary Lou Jepsen (2013).

¹⁶ John Drabinski analiza las conferencias de Mbembe en <https://jdrabinski.com/2013/12/06/mbembe-democracy-animism>.

¹⁷ La edición de la revista *Nexus*, que aquí citamos, traduce “psychosomatic condition” por “condición psiquiátrica”, pero la cambiamos por “condición psicósomática” para ajustarnos a la expresión original de Lerner. [N. del T.]

mente-cuerpo de un individuo operando en un contexto cultural más amplio que idealiza el gran arte europeo¹⁸. De hecho, el enfoque de Lerner está entrenado (casi) exclusivamente en los poderes de los individuos humanos dentro de una cultura capitalista hecha por humanos, por lo que en consecuencia el objeto artístico aparece esencialmente como *nuestro instrumento*: lo convertimos en mercancía o, en circunstancias excepcionales, lo liberamos del reinado de la mercantilización, y en ambos casos el trabajo que realiza la cosa misma no hace (casi) ninguna aparición. De nuevo, digo “casi” porque la mera inclusión que Lerner hace del término hiperkulturemia trae al relato un papel sombrío para la contribución de una cosa a la afectividad del encuentro.

El tema de una enfermedad psicosomática culturalmente construida se debe al tabú contra el animismo. Pero, como se ha señalado, también tiende, tanto en el registro de la teoría como en el régimen de lo sensible, a exagerar el alcance y efectividad de la agencia humana y a minimizar aquel de los cuerpos no-humanos. ¿Podemos ofrecer otra explicación del acontecimiento y descubrir una etiología diferente de su afectividad, una que persista con el sentido/intuición de que una composición de colores, formas, texturas, olores y sonidos colgada en una pared podría hacer una contribución real a un desmayo? Tal explicación tendría que interrumpir o evitar el impulso por enfatizar las diferencias entre lo animado y lo inanimado para sentir lo que comparten las personas y las cosas. Ambos conjuntos son cuerpos conativos, a veces empatizando entre ellos de manera tal que forman un cuerpo o ensamblaje complejo y a veces no, pero siempre afectando y siendo afectados. Los humanos que articulen esta explicación tendrían que explorar la adopción de nuevas formas para el “yo”. Tendrían que salir de las posturas de la subjetividad (normal o patológica) e intentar habitar algo del espacio vivido de la obra de arte. Desde la temporalidad (¿más lenta?, ¿menos orientada al uso?) propia de ese lugar, la hiperkulturemia podría sentirse como una expresión saludable de la animacidad material. En seguida, intentaré representar esa capacidad de reacción a lo que emana, centrándome en un encuentro particular entre cuerpos humanos y no-humanos.

Cadáver, mujer, estremecimiento

Durante una etapa temprana en la fundación del Salvage Art Institute, Krajewska se encontró con este objeto en particular:

¹⁸ Por supuesto, aquí está en juego una disposición *ideológica*, pero no solo eso. Ver Malafouris (2013) para una buena discusión sobre las limitaciones metodológicas de reducir “la compleja red de interacciones que constituyen una determinada trayectoria sociotécnica a una plantilla mental o disposición ideológica” (p. 126 y el capítulo 6 en general). Y como señala Matt Edgeworth (2012), “reconocer el poder moldeador de las cosas materiales no implica una negación de la diversidad cultural” en la recepción de los objetos. “Más bien, nos recuerda que los muchos y diversos universos culturales son parte del mismo mundo material diverso y cambiante, no de mundos diferentes” (pp. 107-114). Edgeworth invoca aquí el “monismo proteico” mencionado anteriormente en la nota número 5.

Cuando llegué a un estudio de conservación de arte y vi “el cadáver”: manchas y grumos de chocolate pegados a su contenedor de plexiglás y piezas rotas irregularmente acumuladas en el borde inferior, pensé que simplemente podía llevármelo. Estaba estremecida por su estado inútil, degradado, su postura de huérfano, su pérdida de ambición y su desnudez casi erótica, deslumbrante. Pero pronto descubrí que no podía llevármelo y que, aunque no tuviera valor, ahora pertenecía a la compañía de seguros que, como su nuevo propietario, tenía derechos sobre su futuro (Krajewska, 2011).

Se ha producido un efecto –un estremecimiento que pasa entre cuerpos–, pero ¿cómo? El relato de Krajewska es un texto enriquecido cuya lectura detallada creo que puede revelar algo sobre el poder productivo del conjunto de materiales presentes. El efecto de estremecimiento está asociado con un conjunto de características que se dice que posee el objeto: este conjunto incluye no solo lo que podría llamarse rasgos físicos (grumosisidad, forma irregular, rotura) y no solo rasgos que denotan el valor humano asignado al objeto (inutilidad, degradación, orfandad, falta de valor), sino también rasgos en general asignados solamente a agentes morales (falta de ambición, desnudez erótica). Estos últimos llevan una carga moral, implicando algún tipo de elección o poder sobre la trayectoria de los movimientos del cuerpo. Mientras algunos podrían decir que el relato de Krajewska es un mero ejemplo de la “falacia patética” (la atribución de características humanas a objetos inanimados), yo diría que su lenguaje antropomórfico tiene el efecto de agudizar nuestra capacidad para detectar la presencia y los poderes de los materiales. Expone un *circuito* de “pathos” entre diferentes tipos de cuerpos, que acorta la brecha entre el yo y el objeto¹⁹.

Sin embargo, la brecha se reduce más si reconocemos lo que Krajewska deja implícito: no solo las cosas pueden asociarse con algunos rasgos de personas, sino que las personas tienen algunas de las cualidades de cosas. Los humanos comparten con las cosas, por ejemplo, una susceptibilidad a ser rotos, manchados e inútiles. Volveré a este tema del “eso” humano más tarde. Pero primero, permítanme aclarar lo que quiero decir con “cosa” y cómo difiere de un objeto, porque en la elaboración de una alternativa al relato de la hiperkulturemia la terminología importa.

Hablar, como lo hace Krajewska, de “degradación” o del objeto degradado es enfatizar el poder de los humanos para convertir las cosas (no-humanas) en objetos útiles, clasificados. El objeto degradado es algo definido en términos de su reciente *cambio de estatus* de más estimado a menos, de rango más alto a más bajo. El objeto degradado es, en otras palabras, el sujeto de un juicio humano; es un cuerpo juzgado insuficiente o defectuoso en relación con un umbral o estándar normativo. En la medida

¹⁹ En otro lugar he argumentado que un poco de antropomorfismo puede catalizar una sensibilidad que discierne un mundo no de sujetos y objetos sino de “materialidades de composiciones diversas que forman confederaciones”. El antropomorfismo puede revelar “similitudes que van más allá de las divisiones categoriales e iluminar los paralelos estructurales entre las formas materiales en la ‘naturaleza’ y aquellas otras en la ‘cultura’” (Bennett, 2022, p. 219). La valiosa cuestión de qué posibles modelos de subjetividad se *sacrifican* por la búsqueda del antropomorfismo es, señala uno de los revisores de este ensayo, una que yo no abordo, pero debería abordar.

en que el objeto retiene el aura de su valor anterior, permanece en su mayor parte como un “para nosotros”. Pero algo realmente interesante sucede cuando la degradación va hasta el final, cuando el objeto cae tan bajo, tan por debajo del estándar que se vuelve irredimible o, en el lenguaje de la industria del seguro, una “pérdida total”. Lo que sucede es que se libera de la tiranía del juicio, se convierte, en mi terminología, en una *cosa*. El objeto radicalmente degradado se convierte en el huérfano, que, al aparecer en escena sin valor externo o pedigrí, flota en la superficie del contexto y se sacude y libra del agarre de las normas y juicios establecidos²⁰. Como cosa, paradójicamente, asciende a un nuevo estatus: el de un partícipe más activo en los encuentros. Se convierte en un cuerpo entre cuerpos con la capacidad de afectar y ser afectado. Y ahora nos volvemos más sensibles a las verdaderas fuerzas que antes operaban por debajo del umbral de la atención reflexiva. Podría decirse que se convierte en un *fetiché* en el sentido de las cosas que “operan como agentes causantes por derecho propio, más que por lo que representarían, como sería con los significantes” (Malafouris, 2013, pp. 133-134).

Volvamos ahora al “cadáver” irregular, roto, inútil, degradado, huérfano, sin ambición, desnudo y sin valor de Krajewska. La cosa es la imagen inversa de la subjetividad normal en la Norteamérica empresarial: es irregular, rota, inútil, degradada, huérfana, sin ambición, desnuda: en suma, sin valor; un “yo” digno es una persona regular, completa, útil, que asciende socialmente, arraigada a una familia o al menos apta para la familia, ambiciosa y cuidadosamente vestida. El estadounidense normal es prometeico; el cadáver es lo que Herbert Marcuse llamaría órfico²¹. Pero desde luego es muy difícil ser normal; requiere un esfuerzo y mantenimiento constantes.

Sin duda, me parece que una condición de posibilidad de un “encuentro” entre persona y cosa, entre la carne viva de Krajewska y el cadáver, es la presencia subterránea de ciertas afinidades materiales entre ellos. “Abajo” en un inframundo de Hades o Elíseo, o todo “alrededor” de nosotros como un enjambre de virtualidades deleuzianas, o profundamente “dentro” como un inconsciente que sin embargo se manifiesta como ominosidad, las cosas albergan animaciones, y las personas encierran una rica vena de activa cosidad. Malafouris (2013), invocando al antropólogo Alfred Gell, habla aquí de una “dinámica fluida entre ‘agentes’ y ‘pacientes’ como estados a adquirir en la práctica y no como posiciones categóricas *a priori* [...]”. Los estados de agente y paciente [son] [...] momentos o ingredientes ontológicos que las personas y las cosas comparten” (p. 149).

Esa vena de cosidad puede manifestarse como una materialidad recalcitrante o testaruda que no solo permite, sino también fricciona en contra, desborda o incluso

²⁰ Como señala Mandy-Suzanne Wong, también se podría decir que la cosa se reúne y retira sobre *sí misma*. Véase, por ejemplo, Graham Harman (2022).

²¹ “Si Prometeo es el héroe cultural del esfuerzo y la fatiga, la productividad y el progreso [...], Orfeo y Narciso [...] defienden una realidad muy diferente. [...] [S]u imagen es la del gozo y la realización; la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo” (Marcuse, 1983, p. 153).

rompe el molde de la subjetividad en el que la mayoría de nosotros diariamente nos esforzamos por encajarla. Lo que para el humano puede pasar a primer plano en un encuentro íntimo con ciertas cosas-arte es lo que Katrin Pahl (2012) describe como la “total banalidad del dilema común de la subjetividad”, donde “todos tenemos que realizar el trabajo emocional [y físico] de ocultar las paradojas de lo que significa ser un sujeto”. Frente a la obra de arte, podemos liberarnos temporalmente de la carga de la subjetividad normal, del esfuerzo arduo y la postura encorvada del agente autónomo; podemos relajarnos y habitar más plenamente la forma hogareña de la cosidad²². Esto es parte del estremecimiento de la experiencia estética, un afecto que puede intensificarse a medida que el objeto-arte se acerca a su degradación total.

El cadáver de Krajewska no tiene uso, ni ambición, y aunque claramente tiene una historia, los detalles de ese legado permanecen vagos y en segundo plano del encuentro. Este material [*stuff*] no tiene futuro que ansiar; el cuerpo huérfano en sí no tiene pasado que apelar. Pero también es una positividad: se aproxima a la forma del *presente como tal*, una temporalidad-espacialidad afutúrica y ahistórica del justo-aquí-justo-ahora²³. El huérfano roto y sin esfuerzo está orientado solo hacia el sitio a la mano; las piezas de un globo de Jeff Koons no participan en la persecución de ninguna meta, sino que existen “tal cual”; el lienzo (de otro artículo en el archivo) está quieto con las “manchas y puntos de moho [que] han dejado rastros de gris y negro” (Krajewska y Wagstaffe, 2012, p. 55). Se encogen de hombros al modo de un “lo tomas o lo dejas / tómame o déjame”. Y en el encuentro con el cuerpo resueltamente presentista del cadáver, la propia cosidad latente de Krajewska –y su presentismo– emerge a la superficie. Descubre que su propia tendencia a *proyectar* algún futuro (para el objeto, para ella misma) es temporalmente frustrada o suspendida, un hiato que le permite ver, sentir, oler lo que está allí con una “casi erótica y deslumbrante desnudez”. Krajewska se sincroniza con la forma (no completa), el borde (desigual), el color (no deseado), la textura (áspera), o, en otras palabras, sus capacidades “estéticas” se potencian. Quizás lo que describe como un “estremecimiento” sea el sobresalto de un tiempo inquieto y proyectivo que se detiene en medio de una nueva experiencia que le es *transmitida*.

La emoción también puede suponer algo parecido al reconocimiento. Con esto me refiero a un sentimiento ominoso de estar en presencia de un aspecto de uno mismo – un aspecto no-humano o no-del-todo-humano que sin embargo es intrínseco a la carne,

²² Vale la pena señalar que la cualidad “casi erótica” del estremecimiento parece depender de la duración relativamente corta en la que uno habita esta postura objetual, porque cuando encuentro una profunda y duradera inutilidad, degradación, orfandad y falta de ambición en un hermano con esquizofrenia o en un amigo gravemente deprimido, el efecto no es satisfacción sino profunda tristeza, la cual puede compartir la intensidad, pero no la cualidad energizante de un estremecimiento.

²³ Es una forma que es a la vez inútil y capaz de producir efectos poderosos, una combinación que el capitalismo neoliberal intenta descartar en su intento de convertir todo en un medio útil para obtener ganancias. Las cosas que son poderosas en su capacidad para atraer la atención humana y, sin embargo, no pueden mercantilizarse son amenazas al sistema. Este fue el punto de Walter Benjamin (1972) cuando escribió sobre el coleccionista de arte que “sueña con un mundo [...] en el que [...] las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles” (p. 183).

la sangre y los huesos— también presente en el cuerpo del otro. Recientemente nos hemos vuelto más cómodos reconociendo algo así en juego entre humanos y animales, como en el siguiente texto hiperbólico de un anuncio de una agencia de viajes que ofrece un tour por Ruanda:

Despierta con un resplandor dorado en el cielo, las montañas desvelando sus brumas, [...] [un] entorno natural dramático para lo que quizás sea la experiencia de vida salvaje más emocionante que se pueda tener en África. Nada puede preparar al visitante para el impacto de encontrarse con una tropa de gorilas masticando bambú [...]. La mera presencia física de un macho adulto de espalda plateada [...] desafía la descripción [...]. Tampoco hay palabras para transmitir el estremecimiento por reconocimiento al mirar profundamente en los líquidos ojos marrones de estos gentiles gigantes, que comparten aproximadamente el 97% de sus genes con los humanos.²⁴

A medida que empezamos a experimentar las cosas menos como objetos y más como una especie de vida salvaje que ejerce fuerzas distintivas en los encuentros, ¿no podríamos también considerar la posibilidad de corrientes afectivas que fluyen entre cosas humanas y no-humanas? Uno podría entonces decir que Krajewska reconoció en el modo de ser del cadáver una actitud que ella misma había experimentado hasta entonces (aunque de manera más oscura, ligera o vaga). Había en ello una familiaridad espeluznante.

El cambio de la hiperkulturemia a las afinidades de parentesco marca un cambio en la terminología teórica que dirige la atención a lo que una cosa puede *hacer*. Y una de las cosas que una cosa puede hacer es exponer la presencia de una cosa *interna al* humano, revelar la presencia animista de un “eso” interno al “yo”. El yo que reconoce su cosidad es paradójicamente un cuerpo con capacidades sensoriales recién activadas, incluido el poder para detectar la presencia de la agencia material. Esa activación ahora puede filtrarse en otros aspectos de nuestras vidas éticas, nuestras relaciones con la naturaleza, nuestras sensibilidades políticas.

Animacidad sin ambición

El objeto intacto y estimado está cubierto por un grueso manto de significados culturales; el objeto gravemente degradado como cosa permite vislumbrar el poder material crudo. La “mera presencia física” de la cosa se conecta con la mera presencia física de mi cuerpo como cosa externa y mi cosidad resuena. Un resultado es que mi experiencia de lo que es ser “humano” se altera, se recompone. Al igual que el cadáver sin ambiciones de Krajewska que afirma lo que su cuerpo (que no necesita mejora) ya es, yo también asumo la postura de “tómame o déjame”. Esto menos como pasividad que como tranquilidad vibratoria. El cadáver inútil no tiene deseo de ser otro modo del que es, y el cuerpo humano se sumerge con él en un desliz que suspende el progreso del tiempo y la agitación del deseo. Se convierte, por un momento, en contenido

²⁴ http://www.enticingtravel.com/enticing_rwanda.html.

estremecedor. Animacidad sin ambición: escribir o representar puede llevarnos al umbral de tal estado, pero se requiere del encuentro mismo para hacerlo realidad.

Referencias

- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Taurus.
- Bennett, J. (2001). *The Enchantment of Modern Life*. Princeton University Press.
- Bennett, J. (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. En J. J. Cohen (Ed.), *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects* (pp. 237-269). Oliphaunt Books.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Chen, M. (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Duke University Press.
- Connolly, W. E. (2013). *The Fragility of Things*. Duke University Press.
- Deleuze, G. (1999). *Spinoza y el problema de la expresión*. Muchnik Editores.
- Edgeworth, M. (2012). Follow the Cut, Follow the Rhythm, Follow the Material. *Norwegian Archaeological Review*, 45(1), 76-92.
- Edgeworth, M. (2012). Reply to comments from Åsa Berggren, Alfredo González-Ruibal, Tim Ingold, Gavin Lucas, Robin Skeates and Christopher Witmore. *Norwegian Archaeological Review*, 45(1), 107-114.
- Harman, G. (2022). *El príncipe de las redes: Bruno Latour y la metafísica*. Materia Oscura.
- Jepson, M. L. (2013, 23 de noviembre). Bringing back my real self with hormones. *New York Times Magazine*.
<http://www.nytimes.com/2013/11/24/opinion/sunday/bringing-back-my-realself-with-hormones.html>
- Krajewska, E. (2011, marzo). Preface. En *No Longer Art* [catálogo inédito].
- Krajewska, E. y Wagstaffe, M. (2012). *No Longer Art: Narrative (with authentic inventory)*. Salvage Art Institute.
- Kwek, D. H. B. (2015). Power and the Multitude: A Spinozist View. *Political Theory*, 43(2), 155-184. <https://doi.org/10.1177/0090591714537080>
- Lerner, B. (2017, abril). Control de daños. *Nexos*.
<https://www.nexos.com.mx/?p=31858>
- Malafouris, L. (2013). *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. MIT Press.

- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. Sarpe.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Nagel, A. (2012). *Medieval Modern: Art Out of Time*. Thames & Hudson.
- Olsen, Bjørnar (2010). *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Rowman and Littlefield.
- Pahl, K. (2012, otoño). *Kleist's Queer Humor*. Conference on The Aesthetics of Bildung. Johns Hopkins University, Baltimore, Estados Unidos.
- Serres, M. (1994). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio: Caudales y turbulencias*. Pre-Textos.
- Yarrow, T. (2003). Artefactual Persons: Relational Capacities of Persons and Things in Excavation. *Norwegian Archaeological Review*, 36(1), 65-73.