

De organismos minerales y otras rarezas: una mirada materialista posthumana.

Eje temático: Materia, posthumanismo y mineralidad.

Resumen

En el desarrollo del presente trabajo nos proponemos analizar la serie *De organismos minerales y otras rarezas* de la ceramista Chilena Andrea Lallana, en la que advertimos una mirada *materialista posthumana* al indagar en los procesos de elaboración de su obra. Allí se destaca una profunda relación con el barro; que se traduce en un modo de vincularse con las posibilidades específicas de la materia.

Allí radica nuestra primera hipótesis, sostenida en la idea que al indagar en el proceso de elaboración de una obra podremos percibir el modo en que el artista concibe la materia y cómo se relaciona con ella. Un análisis profundo de ello nos brindará herramientas para advertir la presencia, o no, de una perspectiva materialista posthumanista. En este sentido, el propósito del trabajo es analizar dicha serie de modo que nos permita generar herramientas de análisis que luego puedan ser metodologías de análisis propicias para otros casos.

Su reflexión nos invita a repensar y revisar la existencia de otras lógicas que exceden lo humano: las lógicas minerales. Para ello, tomaremos el concepto introducido por la teoría que Deleuze desarrolla en torno a la *génesis de la forma* (De Landa, 2013) junto a la *potencia de actuar* de los agentes no humanos desarrollado por Latour (2017). Ambos construirán un entramado teórico que nos permitirán comprender el desarrollo de las lógicas minerales. Asimismo, constituye material de análisis sus conceptualizaciones teóricas desarrolladas en diversos escritos.

Por último, todo ello será discutido a la luz de la teoría que Latour propone en su libro *Cara a cara con el Planeta* en torno a la idea de que estamos en una nueva era geológica: el Antropoceno. Era en la que se vuelve inverosímil la antigua distinción y separación entre el hombre y la naturaleza. Las acciones humanas pueden pensarse como acciones geológicas, haciéndose visibles en todas partes; a la vez que los agentes naturales se vuelven más reactivos ante la influencia humana.

En este sentido, llevándolo a una escala menor, nos preguntamos cómo responde el barro ante las acciones del artista y si, pese al profundo respeto con que la artista aborda el barro y su intencionalidad de dejar ser al potencial matérico en su obra quedará o no, su huella, más allá de su intencionalidad.

Lógicas del ceder

En el presente trabajo nos proponemos generar herramientas que nos permitan advertir los rasgos de una perspectiva posthumanista con que los ceramistas abordan su obra. Dicha perspectiva será analizada a partir del lugar que el artista brinda a la potencia de actuar del barro, sus posibilidades morfogenéticas, sus lógicas de existencia y la agencialidad de la materia que se perciben en sus obras.

Como caso concreto analizaremos la serie *De organismos minerales y otras rarezas* (2018), de Andrea Lallana. Allí gobierna la exploración de los materiales mediante procedimientos no tradicionales que desplazan las formas habituales de producción cerámica. De esa forma, propone nuevas posibilidades matéricas: de su morfogénesis, nuevos diagramas de pensamiento y agencialidad. Así, una mirada posthumanista reside en la artista y se manifiesta en el material.

La artista, consciente de su intervención, genera las condiciones para luego ceder el lugar a que la materia actúe y se desarrolle. Esta postura plantea varios interrogantes ¿Cómo operan las lógicas minerales en estas obras? ¿Cobran un papel protagónico? ¿Qué lugar ocupa el artista?

Vale señalar que, advertir los rasgos de un pensamiento posthumanista a través del análisis de las obras, nos invita a repensar y revisar las estructuras ya cristalizadas que acobijaban y daban sentido a las formas con que se solían analizar las obras anteriormente. Interpela, sacude y cuestiona. De esta inestabilidad que provoca nuevas reflexiones, devino un torbellino de preguntas: ¿Cómo piensan al barro sus artistas? ¿Materia prima o materialidad? ¿Qué tipo de relaciones se entablan? ¿Cuán recíproco es el diálogo? ¿Qué rol ocupan las lógicas y tiempos del material en la obra? ¿Materia contingente? ¿Qué lugar le concede el artista al *poder actuante* del barro? ¿A la morfogénesis? ¿Renuncia al modelado? ¿Qué grados de intervención pueden establecerse? ¿Cómo reacciona el barro ante la intervención del artista? ¿Cómo influye el proceso de horneado en la potencia de actuar? ¿Cómo ante la finitud del artista, operan las escalas temporales de los minerales?

Desde un pensamiento subterráneo: materialismo posthumano

¿A qué nos referimos con un *materialismo posthumano*? Es necesario ser claros en el modo que abordamos este complejo concepto compuesto por dos términos que en sí mismos, por separados, denotan polisemia. Son múltiples los significados que pueden alcanzar según cómo sean abordados cada uno. De allí la necesidad de especificar el uso que daremos a cada uno, para luego sobre ellos construir y transmitir esos lazos internos que manifiesten el horizonte conceptual desde el cual nos posicionaremos.

Tomaremos por *materialismo* una concepción cercana a la físico-química de la materia, es decir, un enfoque de la realidad anclado en lo matérico, en lo concreto. *Lo que hay*. Nos despegamos de los idealismos que devienen en universalidades que además, tienen un sustento metafísico que, en su intento de generalizar, desdibujan y ocultan las pequeñas diferencias que hacen a la compleja realidad. Coincidimos y adherimos a un materialismo que ancla su reflexión en la detención de cada singularidad, de cada relación.

En cuanto al posthumanismo, podemos decir que es el adjetivo que lo distingue de los demás materialismos. Término que surge luego del periodo de posguerra, cuando las estructuras que sostenían al “hombre” del humanismo comienzan a decaer tras la toma de conciencia de su violencia epistémica y física que residían en sus principios. La superioridad del humanismo clásico comienza a ser cuestionada. En este contexto, el posthumanismo entra en juego para desplegar su fundamentación, en la discusión con este concepto histórico construido por el Hombre mismo, para él mismo y al servicio de él mismo. Un posicionamiento crítico ante su imposición de regular y normalizar para excluir y discriminar al otro¹. En este sentido, el posthumanismo habilita repensar otros modos de existencia que hasta ese momento fueron-y en parte hoy siguen siendo-reprimidas (Braidotti, 2015). Nos anclamos en un posthumanismo que se despega de cualquier rasgo antropocéntrico (concepción filosófica que posiciona al hombre, masculino, blanco, europeo y racional como centro y finalidad de todas las cosas) establecido y promovido por el humanismo clásico.

A través de dicha perspectiva podremos acceder a una mirada del mundo despojada de la concepción de lo humano como medida de todas las cosas. Su descentralización habilita la

¹los otros que están en la periferia del centro europeo; el *otro* sexo: el femenino; el *otro* racional: los nativos y el *otro* naturalizado: lo animal, vegetal y mineral.

posibilidad de deconstruir las estructuras europeas consolidadas que avalaron y aún avalan una posición jerárquica de lo humano por sobre otras formas de existencia.

El *materialismo posthumano* al que nos referimos propone una redistribución equitativa de todas las formas de existencia del planeta (animal, vegetal, humano y mineral). Reclamando un respeto benévolo por lo diferente, aquello que ha sido postergado por el humanismo (Braidotti, 2015). El involucramiento solidario de estos dos conceptos convoca repensar y revisar críticamente las estructuras consolidadas y cristalizadas, requiriendo entonces, un entramado conceptual que permita entender que no todo tiene un sentido teleológico, que no todo es inmediato, que existen otros tiempos que escapan a nuestra finitud y percepción. En este caso particular nos centraremos en repensar críticamente lo mineral como materia prima que el Hombre se sirve para solventar sus necesidades, mirada de la cual deriva una concepción de la materia como inactiva, sin posibilidad de accionar, a la cual el Hombre, dotado de toda capacidad operacional, se sirve imponiendo su dominio.

Cuestión de escalas: materia, energía, devenir, tiempo

Indagar en torno al por qué se pondera la existencia de lo viviente frente a la complejidad que presentan las formas de existencia de los sistemas minerales, requiere ahondar en un entramado teórico que nos aproxime a entender las lógicas minerales que, por mucho tiempo, fueron despojadas de su capacidad de actuar por poner el peso íntegramente en los sistemas vivos. Si pensamos que el hecho de conocer las condiciones en que la materia actúa, nos da potestad para quitarle mérito a las lógicas que la materia desarrolla, estamos cometiendo un gran error. La materia es sensible al cambio, es contingente, muta, muda, cambia, se mueve, reacciona. Nosotros sólo manejamos las condiciones para que se desarrolle.

A través del análisis que De Landa (2013) despliega en torno a la *génesis de la forma* Deleuziana, obtendremos herramientas que nos permitan acercarnos hacia esta comprensión de la materia. Despojarnos de todo sentido teleológico instaurado por el hombre de modo que podamos comprender que existen *otras* lógicas, con *sus* lógicas que demandan otros tiempos. Indagar en torno a su *potencia de actuar* a través de un *pensamiento diagramático* que, a su vez, deviene en *actualizaciones* procedentes de los *cambios de intensidades* que sufre la materia, nos revela el potencial virtual que reside en su *morfogénesis*; a la vez que nos habilita reflexionar y cuestionar bajo qué filtro estamos construyendo el modo de ver el mundo. Estos complejos conceptos imbricados que tejen lazos subterráneos entre sí, dan cuenta de los modos con que la materia opera.

Según De Landa, para el filósofo Deleuze un diagrama refiere no sólo a una representación gráfica de las variables de un conjunto, sino que además, tienen como propósito solucionar problemas a través de procedimientos que expresan la relación entre las partes. Esta cuestión, como lo demuestra el filósofo, no es exclusiva de los sistemas vivos (hombre, animal, vegetal), sino que, muestra el modo en que los minerales despliegan sus capacidades para resolver sus problemas a partir de un pensamiento diagramático. De este modo, podremos decir que tanto los sistemas vivos sociales (humanos) y naturales (vegetal – animal) como los no-vivos naturales (minerales) afrontan sus problemas por medio de instancias diagramáticas.

Guiado por los principios de físico-química (específicamente la termodinámica) Deleuze sostiene que, el problema que debe afrontar la materia es el de encontrar el mínimo gasto de energía posible ante el advenimiento de una mínima *diferencia de intensidad*. De este principio de mínima acción, de cómo encontrar el modo de economizar la energía disponible deviene -en un determinado sistema- la morfogénesis de la materia.

No sólo evitaremos pasar por alto que las condiciones que en un principio dieron equilibrio al sistema mutan ante una adición o sustracción de energía al sistema, obligando a los minerales a buscar nuevamente un estado de menor energía. Sino también, es necesario rescatar que en muchas ocasiones los cambios que producen estas diferencias de intensidades son imperceptibles a la sensibilidad de los humanos, demandando otros tiempos, otras escalas, pero no por ello inexistentes.

Desarrollemos esta idea con un ejemplo pertinente al caso: la performance de los minerales cerámicos (arcillas, cuarzos y feldespatos) que devienen en otros minerales (mullita, cristobalita, etc) a partir de las *diferencias de intensidades* producidas por la energía del horno. Estas operaciones serían denominadas por Deleuze como *actualizaciones*, término que emplea para indicar la acción por la cual lo virtual de la materia (preñada de potencial) se concreta y subvierte. De estos conceptos se desprende la idea mediante la cual la materia “se vuelve un agente activo, uno que no precisa de una forma que se le imponga desde el exterior”. (De landa; párr. 15)

A continuación analizaremos el modo en que este entramado teórico se presenta en la performance cerámica, complejizando la situación al introducir el papel que juega el tiempo que perdura el cambio de intensidad.

Para que se produzca la transformación de arcilla a cerámica, los minerales deben ser sometidos a temperaturas no menores a los 700°C, energía con la cual las arcillas se descomponen, *actualizándose* en un neo-mineral, de baja cristalinidad (Serra et. al.; 2013); pero también suceden

otras *actualizaciones*, como por ejemplo las alotrópicas². Aquí la diferencia de intensidades no es suficiente como para romper los enlaces y generar una nueva fase mineralógica, pero si lo suficiente como para producir un reordenamiento espacial de los átomos a partir de desplazamientos (estiramiento o achicamiento) de los enlaces entre átomos. Estas modificaciones se reflejan en su dimensión, de modo que, cambia su morfología. Así, como podemos ver en la figura 1, sucede en la *actualización* del cuarzo α (de estructura trigonal) a cuarzo β (de estructura hexagonal) al someterlo a un aumento de energía lentamente hasta alcanzar los 573°C. El cambio alotrópico del cuarzo es reversible, por ende, cuando la temperatura del horno comienza a decrecer *lentamente* se produce nuevamente una diferencia de intensidad, pero esta vez inversamente; el cuarzo β vuelve a reordenarse como cuarzo α , por lo que, en condiciones ambientales nunca obtendremos cuarzo β . Ahora bien, sabiendo cómo funciona el sistema bajo condiciones de tiempo, materia y energía, podemos obtener un cuarzo β si acertamos abruptamente el tiempo de enfriado –un choque térmico– que no dé tiempo a los enlaces a que vuelva al cuarzo α . En otras palabras, por un tiempo se congela el proceso. (Serra et. al.; 2013)



Figura 1: representación esquemática de cuarzo α y cuarzo β respectivamente.

Esto se debe a que, con el cambio de temperaturas, se generan diferencias de *intensidades*, entonces los minerales, que en un momento se hallaban en su estado de menor energía, comienzan nuevamente a buscar otra forma que contenga mayor equilibrio; dicha forma se encuentra sujeta al tiempo que perdure la diferencia de *intensidad*. Un ejemplo claro que nos aproxima a su

²La alotropía refiere a las variables estructurales que puede presentar una misma estructura al cambiar la disposición espacial de los elementos que lo componen.

comprensión es el papel que juega el tiempo en el magma volcánico: el mismo material –el magma– según sea expulsado violentamente por los aires, produciendo un choque térmico al toparse con el aire o se desplace lentamente por la superficie, devendrá en ceniza –volátil, porosa, amorfa– o en lava volcánica –pétreo, densa, semi cristalina– respectivamente.

Analicemos a continuación que le sucede a los otros dos minerales cerámicos (arcillas y feldespatos) al ser sometidos a los cambios de temperatura y tiempo.

Las arcillas ($\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) comienzan a descomponerse a temperaturas que oscilan entre los 550 y 700°C, mientras que los feldespatos (K,Na,Ca) (Si,Al) $_4\text{O}_8$ alrededor de los 1100-1150°C. En ambos casos, alcanzadas dichas temperaturas algunos enlaces de la red cristalina comienzan a romperse, deviniendo en fase amorfa³. Con el aumento progresivo de la energía; los átomos disueltos desordenadamente, vuelven a reagruparse (en búsqueda de un estado de menor energía) dando lugar a otro material que puede alcanzar un estado tal cristalinidad, como es el caso de la mullita.

Tomémosla como ejemplo, la mullita desarrolla formas de aguja, morfología que le brinda a la cerámica mayor resistencia mecánica. La misma deviene de la descomposición que sufren la arcilla y los feldespatos. Como ya mencionamos, luego de alcanzados los 700°C estos minerales comienzan a descomponerse y a buscar una nueva estructura que le brinde menor energía, recién a los 1200°C se puede observar el crecimiento de estas agujas (por microscopía de barrido electrónico). Entre el rango de estas temperaturas los minerales se encuentran en transición. Es por eso que, si se achican abruptamente los tiempos de perduración del cambio de intensidad, como es el caso que sucede en los hornos industriales con rampas que llegan a los 1200°C en quince minutos (Sousa y Holanda; 2005) la fase mullítica no se desarrollará. De modo similar, si prologamos indefinidamente la mullita desaparecerá, devendrá en fase vítrea y luego, tras una extremada prolongación temporal en fase gaseosa.

Es importante destacar que, las performance desarrolladas aquí, pertenecen a la familia de los cerámicos tradicionales (basados en arcillas). Los mismos han sido caracterizados de acuerdo a una relación de compromiso establecida entre las posibilidades tecnológicas disponible y las necesidades del hombre. Con esto queremos resaltar que han sido analizadas y caracterizadas bajo

³ Una fase o red cristalina se caracteriza por la regularidad en el ordenamiento de los átomos; mientras que, la fase amorfa o vítrea no presenta ningún ordenamiento regulado.

parámetros serviciales al hombre, por ende, nos muestran sólo una parte de sus posibilidades morfogénicas.

Si lográramos proyectarnos más allá de nuestras dimensiones espacio temporales, podremos advertir -aunque se nos presenten como una “ilusión” permanente- su metaestabilidad. Alcanzar un desprendimiento de los tiempos ordinarios que rigen al hombre, puede romper esta ilusión, como es por ejemplo, el paso del tiempo que evidencia la fluidez de algunos sólidos. Como es el caso de los vidrios de ciertas catedrales que aparentan ser sólidos, cuando a la luz de los siglos se revela su movimiento (Zanotto, 1998).

Habiendo vislumbrado cómo los minerales cerámicos responden ante los cambios de intensidades desarrollando su forma, la cual depende del tiempo que perdura el proceso de cambio de energía. ¿Tenemos potestad para quitarle el desarrollo de lógicas y acciones propias -endógenas- a la materia? ¿Es pasiva? Una mirada que niegue su potencial de actuar no responde a una incompreensión frente a las inconmensurables escalas que exceden lo humano, ¿Escalas temporales? ¿Escalas visuales? ¿Escala de intensidades? El error que se comete radica en sostener la idea de que por conocer las condiciones en que la materia se transforma, asumamos un rol dominante ante la misma, arrebatándole, de alguna manera, sus lógicas posibles.

Nuevas relaciones

En la misma línea de pensamiento, el filósofo y antropólogo Bruno Latour, despliega en su texto *Cara a cara con el planeta* una hipótesis en torno a la idea de que las relaciones entre el Hombre y la Naturaleza han mutado de manera considerable con respecto al Holoceno, época donde se concebía a la naturaleza como lo dado y lo cultural como lo construido: separados y distanciados. A diferencia de ello, Latour describe el nuevo modo en que estos dos conceptos se encuentran íntimamente involucrados, fundamento que le permite sostener que hemos entrado en una nueva era: el Antropoceno, diferenciándolos de la siguiente manera.

“Mientras nos hallábamos en el Holoceno, la Tierra permanecía estable y en segundo plano, indiferente a nuestras historias. En cambio si el Holoceno ha terminado es prueba de que hemos entrado en un nuevo período de inestabilidad: la Tierra se vuelve sensible a nuestra acción y nosotros, los humanos ¡nos convertimos un poco en geología! (p.132).

Las acciones humanas se metamorfosean en formas geológicas y las formas geológicas se tornan un tanto humanas; involucrándose mutuamente. Si bien hay muchas discusiones en torno al famoso “clavo de oro” Latour, no tiene dudas de que un nuevo modo de relación se ha establecido. “la tierra dejó de ser ‘objetiva’, en el sentido de que no puede ser colocada a distancia, considerada desde Sirio y como vaciada de todos los humanos. La acción humana es visible en todas partes” (p.80).

El hecho de afirmar esta nueva relación entre los habitantes de la Tierra, obliga a revisar las estructuras consolidadas antiguamente,- donde lo natural no influía sobre lo humano, y lo humano no influía en lo natural-. Por el contrario, en el Antropoceno la separación de estos conceptos no sólo se vuelve imprecisa, sino que también, resulta difícil definirlos de una vez y para siempre, dado que se van resignificando y construyendo de manera mutua y constante.

Para explicar esta noción, el autor utiliza la imagen de infinitos bucles, tal cual resortes que forman miles de circuitos que conectan los extremos (Naturaleza y Cultura) de un mismo concepto. Tras el recorrido de un bucle, nos hacemos más sensibles a la Tierra que habitamos. La infinitud de posibles recorridos que pueden establecerse atravesando los bucles, genera una atmosfera de intercambio común, que se caracteriza por lo confuso y lo híbrido. Se instaura una *zona metamórfica*⁴ característica del Antropoceno.

Mientras que en el Holoceno, Hombre y Naturaleza eran términos universales e inmutables distanciados entre sí; en el Antropoceno se encuentran involucrados mutuamente y por lo tanto exigen ser repensados y redefinidos. Latour introduce el término *Gaia* para designar a esta “pequeña membrana de unos pocos kilómetros de grosor” que envuelve esa delicada zona crítica -yo diría hipersensible- de intercambio. Como podemos observar; con ello no refiere a una visión unificada de los conceptos, sino a la idea de entenderlos en resignificación mutua. Lo Humano y lo Natural se funden en una *zona metamórfica*, donde se produce el fenómeno de intercambio de las acciones entre los diversos actantes que habitan la Tierra. La distancia que los separaba se vuelve cada vez más artificial. Como señala Braidotti (2015) naturaleza y cultura constituyen un *continuum*.

Con el propósito de analizar el modo en que estas reflexiones teóricas -desarrolladas por los filósofos- se manifiestan en una obra, tomaremos la serie de la ceramista Andrea Lallana, “De

⁴ El metamorfismo es la transformación física o química que sufre una roca en el interior de la corteza terrestre como resultado de las variaciones de temperatura y presión.

organismos minerales y otras rarezas”. A través del análisis de los aspectos formales, los enunciados de la artista y del proceso de producción observaremos el lugar que ocupa la *morfogénesis* en la obra; el modo en que la artista interviene la materia, cómo responde el barro ante las acciones del artista y si, a pesar del profundo respeto con que el artista deja desarrollar su potencial matérico, quedará o no, su huella, más allá de su intencionalidad.

Deorganismos minerales y otras rarezas

De organismos minerales y otras rarezas es un poco la organicidad de la piedra, de la roca, de nuestra tierra que ya tiene una vida. Nosotros pensamos que acá está recién virgen y ¡no! Lleva mucho tiempo dando vueltas.
Andrea Lallana.



Figura 2: Andrea Lallana (2018) *De organismos minerales y otras rarezas* (Detalle).

Andrea Lallana es una ceramista que vive en Chile, tiene su taller en Reñaca, en un campo, rodeada de la frondosidad vegetal, animal y mineral. Envuelta entre sonidos de pájaros, semillas que mutan a plantas y tierras que corren al viento se despliega su taller donde transmite su pasión por el proceso cerámico.

En el último *Simposio internacional de cerámica de avellaneda*⁵ llevó adelante, durante una semana, su proyecto. En su mesa de trabajo había varios bloques de pastas que van desde la gama de los negros hasta los amarronados, un palote para mezclar e integrar las pastas, un tarro de barbotina que contiene el ácido para hacer reaccionar al carbonato de calcio, su etiqueta dice: *magia*. Detrás, sobre unos estantes de madera descansan algunas piezas en proceso en diferentes estados: plástico, cuero⁶ y seco. La ceramista le está dando tiempo para que la materia alcance el estado de humedad adecuado para seguir trabajando. Un estante más arriba, una considerable variedad de semillas, hojas y frutos vegetales traídos de su patio chileno. Toda una escena que reconstruye su contexto diario, pero en otra escala. Al preguntarle por el procedimiento de sus piezas, nos cuenta, a quienes estábamos alrededor, que su producción está atravesada por la estética *Wabi-sabi*, a través de la cual concibe y afronta la materia. Según la artista, “el wabi-sabi es la belleza de las cosas imperfectas, modestas y efímeras. Es la valoración de las cosas humildes, cambiantes e imperfectas” (Lallana, 2015). El concepto wabi-sabi, es una estética japonesa que surgió en el siglo XVI alrededor de la ceremonia del té. Como menciona Lallana, refiere a un pensamiento estético que se sostiene en la simplicidad y naturalidad; por consiguiente, podemos detectar que se encuentra en el extremo opuesto de las concepciones humanistas clásicas que pretendían el control de la naturaleza, ser permanentes, pulcras y universales, pregonando el aspecto lo funcional y utilitario.

De organismos minerales y otras rarezas es una serie de piezas que está desarrollando en la contemporaneidad. En esta producción la artista se centra en la exploración de la materia, Prueba, mezcla, observa, analiza, espera, reflexiona y vuelve a probar. Proceso a través de la cual va incorporando la información sensorial que percibe sobre el material. Artista y materia entran en una dimensión donde gobierna el diálogo por intercambio, habitando esa *zona metamórfica*.

El barro que utiliza proviene de la mezcla de restos desperdigados por su taller; el descarte. Trabaja con elementos que tiene a su alrededor, lo cotidiano. Una reivindicación de *lo que hay*. “Me ofrezco a reciclar la arcilla, cuando parto los pedazos, la materia ya me brinda información, desde lo

⁵El Simposio internacional de cerámica, es una actividad que desde el año 1993 se lleva adelante por el IMCA Emilio Villafañe. Con regularidad bianual, los artistas convocados desarrollan durante una semana su proyecto de obra frente al público visitante. Durante su producción, el público dialoga, conoce, pregunta, observa los procesos del cual deviene la obra.

⁶ El estado de cuero refiere al momento de una pasta cruda que aún con cierta humedad, ha perdido toda su plasticidad.

bien primario; observar cómo se parten, cómo se desgranan nos conectan con su historia, su formación” (Lallana, 2018).

No repara en el tiempo que transcurre mientras prepara la pasta. Es el momento en que genera las condiciones para que luego, el poder actuante de la materia, reaccione ante la erosión del agua, del ácido⁷ y del fuego, dando lugar a que aparezcan las posibilidades matéricas que se encuentran latentes a la espera que surjan las condiciones. Selecciona, decide, mezcla y genera las circunstancias necesarias para que los componentes involucrados sean protagonistas de su obra.

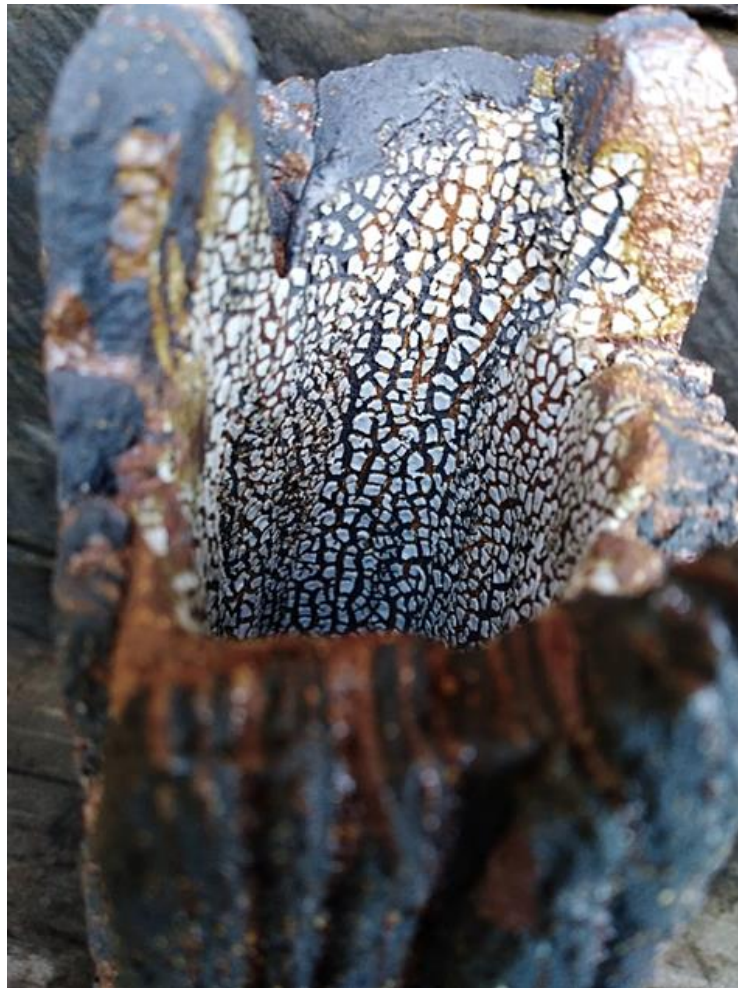


Figura 3: *De organismos minerales y otras rarezas* (detalle) esmalte de carbonato de magnesio.

⁷El ácido muriático (clorhídrico) reacciona con el carbonato de calcio (Calcita). Produciendo la descomposición del carbonato en óxido y dióxido de carbono (anhídrido carbónico) en estado gaseoso, generando burbujas y, a la vez, el óxido de calcio remanente genera texturas muy particulares.



Figura 4: *De organismos minerales y otras rarezas* (detalle) papel porcelana, esmalte de carbonato de magnesio y semillas.

De organismos minerales y otras rarezas son piezas de pequeño tamaño –menores a 40cm aproximadamente- con superficies craqueladas, irregulares, con colores de la tierra, formas simples y orgánicas que remiten a procesos naturales que bien pudieran ser confundidas con alguna roca alterada por el tiempo, sin embargo se dificulta determinar el recorrido de su proceso, si la mutación se trata de un envejecimiento o, si está emergiendo una nueva forma.

Sobre la elección de los materiales y su relación con el proceso de elaboración Lallana señala: “No trabajo con composiciones complejas, mezclo dos acillas una que contenga mucho carbonato y otra que no, las sumerjo en ácido, si ninguna se erosiona, le agrego intencionalmente carbonato de calcio, las vuelvo a sumergir en ácido para que suceda la *magia*”. La magia se produce cuando –como dice Simondon- todos los elementos que componen una cosa laten juntos a la vez: la relación entre los materiales, el tiempo que permanecen mezclados, la posibilidad de predecir cómo – pero no cuánto, ni dónde- van a comportarse, la energía del ácido, del agua, de la materia, las reacciones entre los materiales y las lógicas de los minerales. De allí surgen nuevas formas, los minerales nos muestran su potencia de actuar, desarrollando la contingencia que reside en la materia. Lallana juega con la morfogénesis, explora la materia, la desplaza un poco más allá de los usos tradicionales con que se trabaja la cerámica.

En el medio de la conversación, nos cuenta que, cuando se relaciona con la materia, siente que se genera otro espacio, como otra dimensión; para explicarlo, nos lo ejemplifica con aquello que se siente cuando uno está en pareja, no es ni uno ni otro, es la comunión de ambos, analogía que la emparenta y conecta rápidamente con esa atmosfera de intercambio que sucede en la *Gaia*. Esa zona que al habitarla nos sensibiliza y conecta con la materia a través de los innumerables

recorridos por los bucles que nos permiten percibir el movimiento de la materia, su permanente proceso de cambio natural o inducidos por el humano.

En el análisis de su obra se percibe el goce por el proceso. La exploración es su modo de relacionarse y conocer la materia. Rescata los procesos por sobre la “cosa” terminada, a la cual concibe como un historial de experiencia acumulada de donde deviene una reflexión sensorial que le brinda información, invitándola a seguir explorando y conociéndola, a probar otras instancias. “no me motiva el producir, sino el aprender por medio del hacer”. En este sentido, concibe al producto final como la consecuencia de su relación con la materia. La artista opera y luego espera que la materia dé una respuesta ante su intervención.

En este continuo diálogo, la artista se va sensibilizando ante las performances de los minerales que luego emplea como herramienta para generar otras condiciones y entonces puedan surgir nuevas posibilidades. Ella da las condiciones y luego deja que la *cosa* suceda.

Reflexiones

A modo de reflexión general, podemos decir que el hecho de indagar en los procesos de elaboración de una obra, nos permite advertir la perspectiva que el artista tiene en torno a la materia.

En cuanto a las particularidades del caso, se desprende de la serie “de minerales y otras rarezas” un protagonismo compartido entre el accionar de la artista y la materia. Desde un primer momento su obra nos permite palpar los rasgos posthumanista que la subyacen, rasgo que se percibe a través de los movimientos aleatorios de la materia; trazando texturas que gobiernan la escena. Superficies que se tornan imposibles pensarlas como resultado del modelado del artista.

Tras tiempos prolongados de observación de la materia, la artista puede predecir el tipo de comportamiento que resultará luego de mezclar su pasta con el carbonato de calcio y posteriormente, ser corroído y desgastado por el ácido. Lallana se entiende como una operadora que genera las condiciones para que, la materia, despliegue sus movimientos. De esta manera, centra su obra en el aspecto contingente de la materia. Rescata, destaca e impulsa su morfogénesis. Entiende de su capacidad para desenvolverse diagramáticamente, actualizándose según su contexto (intensidades y tipo de minerales) y tiempo (la perduración de las intensidades).

Sin embargo, podemos advertir que más allá de su esfuerzo en dejar *ser* a la materia, sus obras llevan impresa el registro de sus decisiones (seleccionar, mezclar, embeber, esperar, separar, hornear, observar, morterear, entre otros) que quedarán como testimonio en el barro, al conmovearse ante su accionar, bullendo, fluyendo, craquelando, agrietado, quebrando: *reaccionando*.

La artista propone las condiciones, luego se retira, para ceder lugar al desarrollo de la materia. Como dice Iovino y Oppermann “la materia es producida y productiva, generada y generativa. La materia es agentiva, y no una esencia o propiedad fija de las cosas” (2012, p.3 trad: Lucero y Billi; 2018).

María Florencia Serra

Doctora en Artes, Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata).

Docente en la Cátedra Taller cerámica complementaria (UNLP)

Becaria posdoctoral de CONICET

Bibliografía