

Matías Ayala Munita
**Poéticas de lo viviente,
lo animal y lo impersonal**

ediciones / metales pesados

Registro de la Propiedad Intelectual N° 2020A74

ISBN: 978-956-6048-15-2

Imagen de portada: Demian Schopf, «Gula» (2002), de la serie *La Revolución Silenciosa*. Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr/m², 105 x 130 cm. Fotografía tomada por Jorge Brantmayer en el Museo de Historia Natural de Santiago de Chile. Tanto esta como las otras fotografías de dicha obra que aparecen en el interior fueron tomadas en el marco de los proyectos Fondart «La revolución silenciosa», dirigidos por Demian Schopf los años 2001 y 2002.

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

© ediciones / metales pesados

© Matías Ayala Munita

E mail: ediciones@metalespesados.cl

www.metalespesados.cl

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Santiago de Chile, febrero 2020

Impreso por Salesianos Impresores S.A.



PROYECTO FINANCIADO POR EL
FONDO DEL LIBRO Y LA LECTURA

Matías Ayala Munita

**Poéticas de lo viviente,
lo animal
y lo impersonal**

ediciones / metales pesados

Índice

Introducción	9
Poéticas de lo animal y lo impersonal	25
Animales, personas, autómatas y espectros en América Latina.	27
El animal disecado como ruina neoliberal. <i>La revolución silenciosa</i> de Demian Schopf.....	47
Animales, inmunidad e impersonalidad en la poética de Antonio Cisneros y Gonzalo Millán	63
La escritura impersonal de Carlos Cociña.....	79
Poéticas del morir y la violencia.....	93
Registros del morir. Santa Cruz, Millán, Lihn	95
Bolaño, Zurita, Vidal. Neovanguardia, violencia, sacrificio.....	117
Hacia una biopolítica afirmativa.....	135
Niños y cultura visual impresa durante la Unidad Popular chilena	137
Obras citadas.....	165
Agradecimientos.....	171

El animal disecado como ruina neoliberal. *La revolución silenciosa* de Demian Schopf

1

La obra *La revolución silenciosa* (2001-2002) de Demian Schopf (1975) consiste en una serie de fotografías en donde se recrea, con vestidos, máscaras, herramientas y animales disecados, la pintura colonial de ángeles arcabuceros en las bodegas del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile. Su resultado son imágenes que articulan sentidos visuales y mediáticos, históricos y políticos con una astucia material y en continuidad con su espacio inmediato. La historia cultural de la Colonia latinoamericana, la huella de la violencia sobre el animal y la ruina del Estado desarrollista son los elementos que estas fotografías logran conjugar y que se iluminan a partir del arco que se abre desde las figuras humanas, los propios cuerpos de los animales disecados al escenario museístico en que se encuentran emplazados y fotografiados.

Esta obra se ha leído en clave de mestizaje o del neobarroco latinoamericano. Si bien es plausible esta interpretación, creo que ella restringe la obra a un campo tradicional de la cultura latinoamericana que transporta al legado colonial al deseo de «modernidad cosmopolita» y sus dificultades. Los cientos de volúmenes dedicados a la cuestión de la modernidad —y sus conceptos claves como identidad cultural, vanguardia y transculturación, por ejemplo— se arman a partir de categorías eurocéntricas y coloniales de la misma forma que la noción de modernidad esconde una naturalización del capitalismo como narrativa histórica y, a la vez, como única posibilidad de desarrollo colectivo. La cuestión del cambio climático y el Antropoceno ponen en crisis el modelo de desarrollo capitalista basado en el crecimiento infinito, de la productividad extractivista, el monocultivo agrícola y la energía basada en fósiles. La crisis

climática contemporánea propone otra noción de cosmopolitismo y globalización —una distinta y menos celebratoria que las del siglo XIX y XX—, por lo que estas categorías se deben repensar.

En las siguientes páginas quiero concentrarme en la serie *La revolución silenciosa* de Schopf, no a partir de la «identidad cultural», sino del cuerpo mismo de esos animales disecados que posan en esas fotos. Al pensar desde los animales y su materialidad inerte se abre una plétora de sentidos en torno a lo viviente y lo no-viviente, lo humano y los objetos, lo singular y lo impersonal, el presente y la historia. Además, el escenario y fondo de estas imágenes —las bodegas herrumbrosas del Museo Nacional de Historia Natural— tienen discordes relaciones con los animales, los que juntos hacen una crítica de la Transición política chilena.



Arcángel Uriel con arcabuz, Anónimo. Escuela de Cuzco.

En la historia de la pintura del Virreinato del Perú, las múltiples series de los ángeles arcabuceros se suelen comprender como una adaptación sincrética de la idealizada imagen del ángel renacentista al contexto del continente americano y la cultura andina. El retrato de ángeles arcabuceros es una creación original de la zona andina en el siglo XVIII y los críticos aún debaten los múltiples sentidos que se extraen de ellos. De partida, si el ángel renacentista blande una espada, su recreación colonial transfigura este elemento en un arcabuz. Extendida como arma en la Conquista de América, el arcabuz que aparece en estas pinturas es un gesto de creatividad para adaptar la visualidad europea.

El arcabuz fue la primera arma de fuego «portable» que se extendió a finales del siglo XV y la mitad del XVI. Fue fundamental en muchas batallas y por esto es una mercancía de guerra característica en una Europa renacentista en donde la tecnología armamentista se desarrollaba con mucha intensidad. Precursor del mosquete (que tomó la posta a mediados del XVI), el arcabuz permitía matar desde una distancia mayor que las flechas y, asimismo, los arcabuceros requerían menos instrucción y preparación que los arqueros. Por esto, el arcabuz fue útil para la empresa colonial europea, que necesitaba matar a la distancia y con facilidad. Sin embargo, la aparición de estas armas de fuego en los cuadros es anacrónica, ya que este motivo pictórico se habría difundido en el Virreinato en el siglo XVII, cuando los arcabuces ya habían sido desplazados (Mujica Pinilla 257).

Los cuerpos de los ángeles renacentistas son jóvenes y atléticos, andrógicamente hermosos, de finos rasgos faciales y largas cabelleras ondeadas que mueven entre el cielo y la tierra. Vestidos de forma militar, la imagen detiene su movimiento. En estos retratos coloniales, en cambio, ya no hay cuerpo en movimiento: solo alguien de pie, de pálido rostro europeo y ataviado de una compleja y lujosa vestimenta. La ropa de excesivos detalles y finas telas se ha

comprendido como la saturación deslumbrante y aristocrática del barroco colonial americano. Frente a los ángeles renacentistas de trayectorias divinas, los arcabuceros están ataviados y no se pueden mover. En términos narrativos, ellos representan un sujeto detenido que, por lo general, mira con atención alguna presa o limpia su arma.

En el plano teológico, en cambio, los ángeles siguen las complejidades abstrusas y sutiles de las edificaciones católicas. Seres espirituales que median entre Dios y los hombres, según Tomás de Aquino, cada ángel es más que un sujeto distinto, es de una especie viviente diversa. Los ángeles, representados habitualmente con alas de pájaros, son una mezcla de especies dispares de animales. Aunque los cuerpos híbridos suelen ser la marca de lo monstruoso, para los ángeles esta mezcla resulta un signo de su divinidad, combinando además rasgos masculinos y femeninos, con lo cual el género se difumina de forma similar a lo que sucede con las especies.

La combinación de ángeles y armas —figuras divinas y tecnologías de muerte— en un cuadro al óleo es la visualidad de la teología política. No por nada la soberanía real española se fundamentaba y legitimaba en Dios, y el catolicismo fue un aliado en su extensión imperial por América. O quizá se podría decir que esta teología colonial americana deviene visible en el vestuario renovado y brillante. Los críticos recuerdan los disfraces de ángeles o demonios en las fiestas andinas o el culto a los ángeles como manera de enfatizar los elementos de transculturación de esta pintura. De este modo, aquella violencia implícita en la figura del arcabuz es cifra de una identidad cultural latinoamericana construida en torno a las figuras de la historia y el trauma, la violencia y el catolicismo.

Un concepto clásico que ha intentado articular esta tensión es la noción de «mestizaje» con su gramática racial biopolítica que divide y jerarquiza a la población (blancos e indígenas, europeos y americanos, masculino y femenino), para después proponer que ella se mezcla racialmente como una síntesis de reconciliación nacional, con lo cual la violencia pasa a segundo plano. Esta idea

tiene una tradición en el ensayismo latinoamericano: hay una línea del psicoanálisis nacional en el difundido *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz (primera edición de 1950) o en la versión chilena en clave de género de *Madres y huachos* (1991) de Sonia Montecinos. Por mi parte, creo que en vez de aceptar el paradigma de las razas, especies y formas de vida hay que deconstruirlas permanentemente.

3



Demian Schopf, «Asiel Timor Dei» (2001), de *La revolución silenciosa* (2001-2002). Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr/m², 105 x 130 cm.

Las escenas que arma Demian Schopf (y fotografió Jorge Brantmayer) que conforman esta serie, se asemejan a las pinturas coloniales en que los sujetos están detenidos. La disposición de maniqués (o los cuerpos que lo parecen), animales y objetos están quietos y rígidos, muertos o no-vivientes. O, puesto de otra forma, el único movimiento es el imperceptible del paso del tiempo, ya que los objetos y el fondo se encuentran ostensiblemente degradados. Como en las imágenes de ángeles arcabuceros, la falta de acción es símbolo de una sociedad inmóvil, una incapaz de articular sus tensiones sociales y culturales, al menos visualmente. Si en la versión colonial los sujetos se asemejan a aristócratas idealizados, en la versión de Schopf parecen disfraces o maniqués monstruosos. Con pequeñas alas, vestidos a la manera europea, con ropas nuevas –y, en contraste, algunos otros con ropas mapuche o andinas–, los sujetos suelen portar armas y herramientas, rodeados de animales disecados, desechos y objetos diversos. Estos son unos ángeles y arcángeles lejos del realismo idealista renacentista y lejos también del hermoso ropaje de los arcabuceros; estos ángeles son monstruosos y anacrónicos, productos de un bricolaje de diversos materiales que no conforman una unidad orgánica.

Monstruos y ángeles son figuras reversibles y especulares. De hecho, estas obras de Schopf serían una suerte de «monstruo de la historia», reverso del célebre ángel de la historia de Walter Benjamin. Lejos del realismo acostumbrado, estos sujetos disfrazados son teatrales y siniestros, de pelo enmarañado, manos protéticas, miradas absortas o simplemente vacías por carecer de ojos.

El monstruo nace en esta encrucijada metafórica como encarnación de cierto momento cultural –de un tiempo, un sentimiento y un lugar–. El cuerpo del monstruo literalmente incorpora miedo, deseo, ansiedad y fantasía (sendante o incendiaria), dándole vida y una siniestra interdependencia. El cuerpo monstruoso es cultura pura (Cohen 4).

Estos sujetos son mezclas de elementos objetuales y culturales: rostro de muñeco, vestuario que recrea los cuadros virreinales,

armas y herramientas. Por las telas, sus colores, texturas y la complejidad de su hechura, representan a «distinguidos» europeos, es decir, hombres de clase social alta. Contrastan con ellos los nativos americanos representados a través del poncho. Las mezclas de elementos nunca realmente son orgánicas: un mapuche tiene una esvástica nazi en el gorro, una horqueta en el extremo superior una cruz, un ángel tiene una metralleta, etc.



Demian Schpof, «Curva» (2002), de *La revolución silenciosa* (2001-2002). Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr/m², 105 x 130 cm.

En esta fotografía en particular, el sujeto rodeado de animales, algunos de pie y otros botados, no exhibe arma alguna en sus brazos. Por el contrario, muestra sus brazos, especialmente largos

y doblados hacia arriba; sus manos prostéticas no tienen guantes y lucen un color rosáceo particularmente siniestro. Este cuerpo no representa una figura humana sino de un primate. De esta forma, la figura combina un vestido a la usanza europea del siglo XVII, deviene un ser con alas de pájaro y forma de simio. A medio camino entre lo humano y lo animal, esta figura es una zona de paso entre la figura principal y sus animales.

4

Los animales de *La revolución silenciosa* son lo único que visiblemente alguna vez estuvo vivo en estas obras, o al menos una parte de ellos lo estuvo: su pelaje, patas, cola y cabeza. La taxidermia mantiene toda la superficie visible del animal muerto y forma una arquitectura interior para crear una ilusión realista; así, torna al animal en un objeto para ser consumido visualmente. Esta mercancía visual es el reverso de la carne del animal comestible. El animal disecado, sin embargo, es tanto una *representación* realista del animal vivo como también *una parte* del animal muerto (huella, parte de él, índice en el sentido de Charles Pierce), de forma análoga a como la fotografía se suele comprender tanto como una reproducción de la realidad, como una huella visual o índice de ella.

El animal disecado vacila entre el ser vivo y mero símbolo humano, ser natural y fabricado. En uno de estos extremos es una muestra patente de cómo las demás especies vivientes son concebidas como un objeto susceptible de ser mercancías. Volver el mundo y las relaciones entre sujetos en mercancía parece ser la consigna del capitalismo y una consecuencia más de concebir la naturaleza como un objeto autónomo separado de lo humano. Es más, en el contexto de los museos de historia natural, la taxidermia mata y congela a los seres vivientes y con ellos arma una visualidad colonial que reafirma el poder y la narrativa occidental de saber. El animal, entonces, define a través de su relación de índice o huella

una relación entre la presencia animal y el medio mismo de representación (Aloi 23).

Si las figuras humanas en *La revolución silenciosa* tienen una diversidad de medios iconográficos (máscaras, disfraces, maniqués, ángeles, monstruos, gorilas, esqueletos, además de sus vestuarios, armas y herramientas), los animales que los acompañan, en cambio, permanecen disecados sin mayores cambios, más que estar ordenados y dispuestos en torno a los sujetos. Los animales disecados destacan por su mal estado, su pelaje opaco (en contraste al brillo del vestuario), por su continua degradación *post mortem*. La indeterminación entre vivo y muerto, orgánico e inorgánico se muestra siniestra en estos animales. Los siniestros no son los sujetos monstruosos por sí mismos, como a primera vista podría parecer, sino en su relación espacial y cultural con los animales/objetos cuya materialidad sigue desfalleciendo.

Los animales disecados son los remanentes ruinosos del pasado del Museo Nacional de Historia Natural que Schopf encontró en las bodegas del museo y que escenificó ahí mismo en su decadencia y materialidad. El contraste entre pelaje y vestimenta es temporal (pasado y presente), entre especies (animal y humano), entre espacios de origen (América, África, Asia y Europa), entre lo orgánico e inorgánico, entre lo no-vivo y lo muerto. Pelaje viejo y vestimenta nueva tienen fuerte diferencia tanto física como simbólica.

En los museos de historia natural los animales suelen encontrarse en dioramas, los que, junto a fondos pintados y objetos, conforman conjuntos teatrales de pretensión realista. Sin embargo, los dioramas son representaciones ideales de un paisaje literal y filosóficamente objetivado. «Cada diorama se presenta como altar lateral, un escenario, un jardín virgen en la naturaleza, un hogar para la casa y la familia» (Haraway, «Teddy Bear Patriarchy» 24). El orden de la naturaleza visto en una pequeña escena con una perfección realista y, a la vez, como una purificación e interpretación de ella.



Demian Schopf, «Angelus Australis (Cueros Vivos)» (2002), de *La revolución silenciosa* (2001-2002). Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr/m², 105 x 130 cm.

La revolución silenciosa, quisiera proponer, representa un diorama invertido y de esta manera muestra su inconsciente histórico. En el diorama clásico, la escenificación torna invisible la artificialidad de la imagen en pos del realismo; en la de Schopf toma la postura barroca de mostrarse abiertamente artificial. Que la escena fotografiada se lleve a cabo en las bodegas del Museo Nacional de Historia Natural es significativo: las bodegas (como las oficinas) son la parte del los museos que no están abiertas a la mirada pública.

Desde el diorama en exhibición en el siglo XIX a las fotografías en las bodegas del museo en el siglo XXI se produce esta dislocación temporal y espacial.

Los animales disecados entre medio se han envejecido así como la mantención de las paredes. Al mismo tiempo, la materialidad de los animales disecados es ruina del pasado y se asemeja a la bodega en mal estado. Hay un contagio por cercanía (metonímico en término retórico). El animal muerto sigue decayendo en este espacio museal como si, incluso muerto, o en su sobrevida, persistiera en hacer intercambios con su entorno espacial. El pelaje animal cuestiona los límites entre lo viviente y lo no-viviente, el animal y el objeto, el tiempo y las bodegas. Las paredes, al igual que los animales, se muestran algo descuidadas debido a la humedad, pero, sobre todo, apuntan una falta de presupuesto de mantención del edificio. Animales y paredes son huella de la decadencia del Estado Nacional y la mantención de sus relatos nacionales.

Schopf trenza con astucia visual figura y fondo, imagen y arquitectura, historia y contexto desde la propia materialidad de los objetos. Desde acá puede entenderse cómo estos animales disecados representan y a la vez son huella o índice de la ruina del Estado desarrollista chileno y sus discursos nacionales iluministas. Si la visualidad de la exhibición pública del Museo Nacional de Historia Natural da sentido científico, visual y nacional a los objetos en el espacio de la exhibición, la escenificación de estas fotografías de Schopf son su reverso oculto: lo que se oculta tanto al espectador como lo que la historia misma quiere volver invisible.

Como crítica a la «modernidad liberal», afirma Megumi Andrade que «los animales de *La revolución silenciosa* dan cuenta de la irracionalidad y salvajismo del proyecto ilustrado, en general, y del espíritu nacionalista de comienzos del siglo XIX» (56). Los animales disecados como ruina esperan pacientes la restauración o la basura, y esa espera ruinosa fue fotografiada por Schopf como serie que se expande visual y culturalmente hacia su contexto.

La historia natural antigua, la de Plinio el Viejo (siglo I), usualmente se refiere a una concepción atemporal y ahistórica de la naturaleza común antes del advenimiento de la teoría de evolución que se llevó a cabo en el siglo XVIII. Las clasificaciones de Linneo eran tablas espaciales en donde no había temporalidad en ellas, puesto que predomina la visualidad simultánea, como estudió con detención Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. Si bien con Charles Darwin cambia el paradigma y la noción de naturaleza es concebida a partir del paso temporal y de la interacción y adaptación de las especies, tanto Linneo como Darwin, sin embargo, basan sus concepciones en «la naturaleza» como un objeto frente al humano y separado de él.

El Museo Nacional de Historia Natural de Chile, como extensión de la revolución conceptual darwinista, se presenta como el poder del Estado sobre el territorio nacional el siglo XIX. El de Chile fue fundado por el francés Claudio Gay en 1830 (el actual edificio es de 1875). Los museos son un espectáculo de exhibición eminentemente metropolitano que tiene como objetivo representar esa alteridad y diferencia animal, vegetal y humana bajo un paradigma imperial. De esta forma son sedimentaciones de discursos patriarcales de conquista imperial y subyugación (Haraway). En América Latina, estos museos deben tomar dos funciones contradictorias: por una parte, deben importar esas formas visuales metropolitanas y, por otra parte, deben producir elementos de una identidad nacional distinta y propia (Andermann, *The Optic of the State* 285).

La combinación del arte de la puesta en escena, la ciencia (botánica, entomología, zoología, etc.) y la historia evolutiva darwinista (paleontología, etnografía, antropología) ubican a los pueblos indígenas como una marca de la identidad cultural nacional que debe quedar petrificada en un pasado remoto. La situación de los pueblos indígenas es paradójica: el museo los ubica en una *vida*

desnuda expuesta a la violencia, como formas de vida en «el estado de la naturaleza» prepolítico para poder sacrificarlos y fosilizar en un pasado remoto. Al mismo tiempo, los convierte en objeto de exhibición neutralizado junto al paisaje y los animales nacionales. No es casualidad que estos museos se extendieran en América Latina junto con el «avance» del Estado en las tierras indígenas a través de la violencia y la expropiación. Los museos de historia natural siguen el paradigma de explotación agroextractivista colonial como paradójica «modernización» latinoamericana. Para el museo y la producción, los espacios nacionales (vegetales, marítimos, cordilleranos) son un territorio de explotación, ya sea a través de su conversión en mercancías o en piezas de exhibición. Tanto en el museo como en el mercado circula la explotación de vidas y espacios bajo los lemas de modernidad y nación.

6

La revolución silenciosa toma este nombre como alusión al publicitario opúsculo del neoliberalismo chileno que el político Joaquín Lavín publicó en 1987 con el fin de modelar la Transición chilena. Una parte fundamental de la imposición neoliberal en Chile fue su legitimación social —o *marketing*, puesto en su lenguaje económico— y este se llevó a cabo de forma consistente y exitosa en los medios de comunicación impresos y televisivos. No por nada Lavín, que representa a la derecha populista del partido político pinochetista, fue editor del suplemento de economía del periódico *El Mercurio* y candidato a la Presidencia de la República los años 1999 y 2005. Respecto a este libro afirma Luis Cárcamo-Huechante:

En el montaje y despliegue de este escenario, como operación simbólica, el libro de Lavín registra y a la vez produce los signos de una masiva «empresarialización» y «mercadización» de la sociedad chilena. El país como empresa y mercado es un tropo implícito a lo largo de sus diferentes capítulos (117).

La revolución silenciosa de Joaquín Lavín es la publicidad populista neoliberal que, junto con la expansión del consumo, presenta el proyecto económico del desfinanciamiento de los servicios del Estado, la privatización de sus mayores activos económicos y la consolidación de la producción extractivista y agroexportadora como atractiva y deseable. Lavín, imposible olvidarlo, era un gran defensor de la «obra de Pinochet», como se señalaba (y aún señalan algunos) sin ironía. Sin embargo, la «revolución» chilena se manifiesta como su hegemonía que duró décadas y se empieza a fisurar.

El título *La revolución silenciosa* de estas fotografías hechas entre el 2001 y 2002 las sitúa entonces en el contexto de la Transición política chilena. Por esto, su sentido no es celebratorio sino irónico, es decir, es el contrario al literal: no ha habido tal «revolución» sino una continua violencia estatal entre especies, razas y clases desde la república liberal del siglo XIX chilena (figurada en el Museo Nacional de Historia Natural y su administración de la alteridad natural, animal e indígena) hasta la revolución económica neoliberal de la dictadura chilena y su consolidación con la Concertación a finales del siglo XX y comienzos del XXI (figurada en el envejecido animal disecado y su bodega ruinosa). *La revolución silenciosa* hace una conjunción de ambos momentos al mostrar el paralelismo y continuidad a través de una temporalidad anacrónica del montaje visual de sujetos monstruosos y animales, objetos inorgánicos y seres muertos, escenario y contexto, historia natural y neoliberalismo que se expande críticamente.

Estas fotografías de disfraces y animales/objetos son, entonces, dioramas invertidos en términos de visibilidad y anacrónicos en lo temporal; deconstrucción política de la historia natural, a la vez que reflexión política y material del neoliberalismo como ruina. Lo particular de esta serie es cómo Schopf hace todo esto mediante un trabajo material y visual, y a través de una progresiva relación con el espacio inmediato de la escenificación: figura (disfraz monstruoso), acompañantes (animales disecados), fondo (bodega ruinosa del museo) y momento político (Transición política

chilena). Como ondas expansivas se superponen capas de objetos y tiempos, sentidos y visualidades a la vez que las obras se *abren* hacia el contexto intentando redefinir, en este movimiento, tensión o vector de los límites entre sujetos, comunidades y entornos. Por esto, *La revolución silenciosa* no hace denuncia ni clamor dramático porque trabaja sus sentidos espaciales, temporales y políticos desde la misma materialidad de los objetos y el espacio.

Cercanas a la noción de «campo expandido» —propuesto por Rosalind Krauss para la escultura que se abre hacia el paisaje y la arquitectura¹⁴—, estas fotografías son el registro de una puesta en escena que toma su sentido del emplazamiento arquitectónico específico y una temporalidad política particular, al mismo tiempo que citan la pintura virreinal mediante poses razonadas y composiciones visuales. Como suerte de «fotografía expandida», esta obra son mucho más que fotos: sus contornos mediales se mezclan y su autonomía temporal y espacial se abre en un desborde persistente; la performance de la escenificación se trenza en el emplazamiento del museo y se une al medio fotográfico, el que registra y crea esta obra única como reflexión material y espacial, temporal y política.

¹⁴ Krauss, Rosalind, «Sculpture Expanded Fields». *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.

