

NOTAS PARA UNA CRÍTICA DE ARTE ENSAMBLADA¹

Introducción

Estas notas de lo que llamo crítica de arte ensamblada, nacen de mi participación en diversos proyectos de investigación y creación en arte, como responsable del área teórico filosófica. A través de actividades conjuntas con artistas, he ido creando una suerte de protocolo de experimentación, que ha resultado con el tiempo en algunas indicaciones teóricas y metodológicas suficientemente acotadas, según estimo, como para ser contempladas y compartidas en otros contextos. Me propongo presentarlas en esta oportunidad.

Antes, es preciso que informe resumidamente el contexto teórico general en el que se inscribe la elaboración de esta serie de indicaciones. En efecto, fue un episodio de los avatares de las prácticas artísticas durante el siglo pasado que me pareció pertinente para referenciar mis presunciones: el llamado arte conceptual. No es

¹ Transcripción levemente modificada del artículo publicado en: Ortiz, Patricia Paula y D'aubeterre Alvarado Luis Alberto (2022). *Pedagogías de las Artes y Humanidades: Praxis, Investigación e Interculturalidad*. Ecuador: Editorial UNAE, Colección Memorias.

casualidad que un recorrido por la ensayística a fin, muestre coincidencias sobre el efecto de discontinuidad de este episodio en relación al estado de cosas en el que emerge². Me interesó preferentemente porque es entonces cuando las categorías de la Estética con mayúsculas se muestran insuficientes e incluso inconvenientes para asumir los retos que las nuevas obras artísticas le ofrecen. Me interesa pensar en lo que nos liga con los años sesenta, cómo estas articulaciones trasuntan en nuestras actuales relaciones disciplinares ensambladas, como archivos testigos de una remoción profunda de los términos del pacto entre el arte y la crítica. Y me interesa, además, cómo es que ni las obras, ni las teorías, admiten un mundo entrampado en los disfraces de la vieja representación, la que necesita poner aguas divisorias entre el mundo y lo que se dice de él. Otros materiales y otros archivos, atraerán la atención. Y de esta manera el antiguo canon baumgartiano pasará a ser solo una de las herrumbres a mano.

2 Cito especialmente a dos autorxs para la ocasión, constándome que las fuentes son voluminosas. Estxs son Lucy Lippard y Boris Groys. La primera dedica un libro al período que va entre 1966 y 1972, protagonizado, según la autora, por el arte conceptual (Lippard, 2004). Semejante al corte de Lippard, Groys también considera lo que llama arte postconceptual como punto de discontinuidad de los devenires del arte en el siglo veinte.

Por ejemplo, la obra del uruguayo Luis Camnitzer, consistente en una carta enviada a nombre de Orders & Ca. a Pacheco Areco, presidente de Uruguay en 1971, encargándole hacer cosas que no podía evitar hacer, exponiendo así al dictador a la propia dictadura: «El 5 de noviembre simulará que camina con normalidad, pero será consciente de que ese día Orders & Ca. tomará posesión de uno de cada tres pasos de los que usted dé» (Lippard, 2004).

La intriga que me despertó este momento de intemperie categorial fue doble. Por un lado, pensé que hoy la crítica es deudora de estos conglomerados epistemológicos que revolucionaron la configuración entre decires y haceres. Planteados como forma de desmontar las articulaciones entre palabras e imágenes, cuerpos y sonidos, estos dispositivos que integraban filosofía, literatura, teoría del arte, matemáticas, informática, y por supuesto los propios lenguajes artísticos específicos, no solo persiguieron el afán de rebelarse frente al mandato estético burgués, que ahora mostraba su más cruda meta: la fetichización y mercantilización del objeto artístico. Además, sentaron precedentes de lo que hoy podemos llamar arte de plataformas, de manera tal que hoy es posible trazar, coincidiendo con Groys (2015), una línea de devenir entre las obras conceptuales y lo que el autor llama considera como la compulsión por el diseño de sí.

Otra intriga que me suscitó la irrupción del arte conceptual, surge a propósito de las llamativas y a veces descabelladas formas de dejar al desnudo la complicidad constitutiva del arte con el colonialismo³. Por la época, los museos comienzan a ser vistos como palacetes contruidos sobre archivos del horror, ocultos por siglos o saqueados a culturas explotadas y devastadas. Lo bello y sublime

3 Por ejemplo, la obra del uruguayo Luis Camnitzer, consistente en una carta enviada a nombre de Orders & Ca. a Pacheco Areco, presidente de Uruguay en 1971, encargándole hacer cosas que no podía evitar hacer, exponiendo así al dictador a la propia dictadura: «El 5 de noviembre simulará que camina con normalidad, pero será consciente de que ese día Orders & Ca. tomará posesión de uno de cada tres pasos de los que usted dé» (Lippard, 2004).

comienza a ser visto con sospecha con los ojos del sufrimiento de lxs oprimidxs. Incluso para lxs que siguen apostando por el modernismo, como Bourriaud (2009), éste se vuelve indiscernible del colonialismo eurocentrista.

Teniendo en cuenta esta atmósfera contextual, presento en lo que sigue tres notas, explicitando los materiales teóricos que he ido involucrando, así como los archivos artísticos y filosóficos que pretendo interpelar.

Ensamblaje versus edificio de aplicación categorial

La primera de las notas tiene que ver con la diferencia entre ensamblaje y edificio de aplicación categorial. Como adelanté, estas indicaciones que ahora detallo se han consolidado gracias a los desafíos frente a los que me veo expuesta en el trabajo conjunto con grupos de artistas, por mi inscripción en el ámbito de la filosofía. Durante estas experiencias el reto que se me presenta recurrentemente pone en la mira, entre otras dimensiones que estoy indagando, al pacto epistemológico estético entre la práctica artística y la filosófica.

Como mencioné en la introducción, desde su función diferencial y atravesando el túnel que las trae de vuelta de su ilusión de trascendencia, algunas categorías estéticas hace tiempo que vienen combatiendo sus impotencias.

Con la expresión aplicación categorial me refiero a la modalidad de uso de categorías, arrastrada en la herencia metodológica colonial. Esta herencia incluye varias tradiciones. Los estudios poscoloniales y decoloniales se encargan hace tiempo de desmontar estos edificios construidos de

entelequias sobre ruinas y cadáveres. Me interesa especialmente referirme a dos tradiciones, sin la pretensión de explayarme en el tema. Estas son, por una parte, las teorías sustancialistas de raigambre platónica, que consideran que una categoría refleja la realidad a la que se aplica. Por otra parte, dentro de las tradiciones venidas en los barcos, incluyo la hermenéutica. A diferencia de la anterior, esta pone el foco en el sujeto de la interpretación. Por ejemplo, parafraseando a Gadamer (1998), la interpretación implica pre-conceptos que configuran el modo por el cual las cosas se nos hacen explícitas e inteligibles, un conjunto de hábitos lingüísticos compartidos por nuestro mundo.

Los usos categoriales en la crítica de arte se han valido de estos modelos. Permítanme el último estertor histórico filosófico. Sabemos que, en el siglo XVIII, el de Baumgarten y Kant, se erigirá el dominio de una matriz categorial que dispondrá los criterios de lo que será considerado bello y sublime, es decir, de la vara que servirá para distinguir una obra de arte de aquello que no lo es.

Walter Mignolo describe este hecho como “operación cognitiva de colonización de la *aesthesis* por la estética” (2010, p. 14). Este autor propone leer a contramano estos criterios y rescatar la *aesthesis*, es decir, la experiencia misma de la sensación, de su asunción segregativa y racializadora tramitada a través del mecanismo que responde, justamente, al nombre de “canon” (2010, p. 10–25).

El canon constituye de esta manera un archivo estático y externo que contiene las categorías permitidas y sus reglas de uso. Un uso aplicativo a la usanza occidental de las categorías estéticas informa de una asimetría

epistemológica entre el texto y la obra, según la cual, la crítica asume el rol de dispositivo consignativo y evaluador⁴. Mientras que una política categorial en red indica que obra y texto constituyen un ensamblaje o compuesto que integra varios elementos, y que produce las propias condiciones necesarias para su expansión múltiple y rizomática. La dinámica de este ensamblaje se basa fundamentalmente en la condición de articulación inmanente y eventual de los componentes que lo constituyen. Reconozco que en estos aspectos me he valido de algunos aspectos de la teoría de Deleuze y Guattari (1988) y de la teoría del actor en red de Bruno Latour (2005)⁵. Pero afirmo una condición fundamental de la crítica como ensamblaje y expreso una alerta epistemológica al momento de advertir que esta

4 No obstante, tampoco pretendo erigirme en asesina del juicio. En este sentido sigo la advertencia de Lippard, quien cita a Sol LeWitt, “hay épocas en que el juicio es necesario. Un juicio es admisible en el horizonte de un contrato de reciprocidad, no de asimetría. Los artistas conceptuales son más místicos que lógicos. Sacan conclusiones donde la lógica no llega. Los juicios ilógicos generan experiencias nuevas” (Lippard, 2004).

5 De Deleuze y Guattari me interesa, sobre todo, la teoría del rizoma como imagen del pensamiento. Esta describe un pensamiento creación según el cual la organización y dinámica de los componentes no sigue líneas de subordinación jerárquica –como en el célebre árbol de Porfirio–, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro (Deleuze y Guattari, 1988). De la teoría del actor en red de Bruno Latour (2005) he considerado, sobre todo, el tratamiento de la dimensión institucional. Me atrajo la preferencia por dejar definir y ordenar lo social a los actores mismos, y no hacerlo a partir de criterios normativos apriorísticos. Además, he tomado la idea de que lo mejor para la organización institucional es rastrear cómo se van dando las relaciones entre lo que Latour llama controversias mismas, y no tratar de resolverlas con soluciones principistas. Lo mismo cuenta para las relaciones entre las disciplinas.

alienación categorial en nuestros contextos de investigación y creación es doble. Nuestra doble alienación se explica en que no solo trabajamos con categorías que de suyo se ligan con un esquema dualista, sino que no responden en su momento liminal a nuestros propios problemas políticos y epistemológicos. Por lo que este ensamblaje que remueve la modalidad aplicativa de uso de categorías tiene siempre en cuenta que se trata de una red siempre que se trata asimismo de una dinámica de tensiones disputando las asimetrías coloniales.

Performatividad versus dualismo teoría-práctica

La segunda de las notas se refiere a la condición de performatividad que pactan la obra y el texto crítico o curatorial. Con performatividad me refiero a una condición que enlaza a ambos componentes en un pacto que los involucra como coadyuvantes en combates propios de corporalidades que quedan fuera de la epistemología colonialista. Esta condición se diferencia del supuesto de que es la práctica la que porta con la potencia transformadora de la realidad y, por eso, el momento definitivo de la producción de la obra. No así le tocaría a la teoría que, de acuerdo a este enfoque, se reduciría a un contenido adosado, prescindible por abstraído de la materialidad.

Poner el cuerpo, es una expresión que resume la provocación que las prácticas artísticas efectúan desde mediados del siglo veinte frente a uno de los prejuicios dualistas más potentes de lo que venimos considerando como la herencia categorial colonial.

Pero poner el cuerpo en nuestros sures es una operación singularísima. Nada más oportuno que traer a la ocasión la escritura del martiniqués Franz Fanon (2009), que interpela directamente al cuerpo colonial. Una potencia disruptiva y creadora al mismo tiempo se nos ofrece en su propuesta. Disruptiva, cuando describe una experiencia al límite del cuerpo, una experiencia que carece, al momento, de escenario categorial en el que insertarse. Y constructiva, en cuanto es una opción que provee de un horizonte de posibles y, por ello, plantea una filosofía de la historia que desplaza efectivamente a la teleología fundada en el universalismo racista.

En la línea de las escrituras anticoloniales, este pacto corpo estético supone que el arte tiene una capacidad performativa inusual, porque a los términos emancipatorios del arte conceptual, tal como este ha funcionado en los centros de producción de conocimiento coloniales, se le suma una crítica sobre la materialidad de los cuerpos donde acontecería tal emancipación. El cuerpo de la crítica de arte ensamblada, es, en este sentido, un cuerpo que vibra y resuena con el cuerpo de la obra. Gracias al carácter de performativo de la funcionalidad de este pacto corpo estético, la materialidad vuelve insistentemente al primer plano haciendo imposible cualquier consideración sobre la trascendencia de los cuerpos y las imágenes de conciencia que se les adhieren.

Insistencia versus persecución de objetivos finales

La tercera de las notas propone hacer una panorámica de cómo funciona una cierta diferencia ética militante, que experimentamos en el trabajo de ensamblar prácticas artísticas y filosóficas: la diferencia entre adjudicar a la obra un objetivo a priori, con resultados esperados, por un lado, y por otro, detectar las líneas de discursividad, de fuerza, en las que la obra se inserta e insiste. Cuando una crítica apunta a asignar una meta a la obra, lo que se hace es interpellarla a partir de una axiomática que contiene consignas y criterios de evaluación respectivos. Mientras que detectar las líneas de discursividad en las que la obra se inserta adjudica al texto crítico o curatorial el mismo compromiso respecto de la procura de intervenciones en la contextura ética por los que ambos bregan.

He preferido el término insistencia en lugar de resistencia, ya que considero que este último está cargado de connotaciones ligadas con una imagen que, en cierto sentido que habrá que indagar, llega el momento en que se subestima la potencia irruptiva de la obra, o se la sostiene en una contraofensiva mimética. Resistir es sostener los estertores, en cambio insistir es bramar.

Una especie de ética de militante sustenta este pacto entre las prácticas artísticas y filosóficas. Concebir que un proceso creativo culmina en algún objetivo concreto, supone la idea de obra como objeto acabado, delineado según criterios predeterminados. Supone un mundo previo, que acoge toda práctica artística como la producción de estos objetos con carácter de anexos. Vacía al proceso de

posibilidades de efectuar y mucho menos de expandirse o de generar nuevas modulaciones, de crear con otro –si nos expresamos en la línea de Donna Haraway (2019). Porque a través de este tipo de conexiones sumatorias, se perpetúan cláusulas que hacen a matrices de semiotización que muestran toda su potencia de conservación de las valoraciones asimétricas.

Conclusiones

Estas notas, como adelantaba en la Introducción, pretenden ofrecer un protocolo de experimentación. Una crítica de arte ensamblada, que hemos pergeñado en el camino de ir construyendo una epistemología, una corpo estética y una ética de la creación conjunta entre arte y filosofía. La primera se planteó como una inmersión en el archivo de los ensamblajes post–conceptuales, y en una indagación de cómo estos trasuntaban en nuestros propios pactos. Por ejemplo, advertimos cómo hay aspectos de nuestras prácticas que se ligan con y toman ciertos recaudos frente a, los fantasmas sesentistas, específicamente, cómo coincidimos en la sospecha del uso aplicativo de categorías. Pero por cierto y desde nuestros sures, lo que nos importa es como asumimos esta sospecha en nuestros contextos de investigación y creación no ya solo como el motor del combate frente a los males del mundo de la fetichización y de la mercantilización, sino frente a la invisibilización sufrida sistemáticamente al dejarnos fuera de juego como críticos y artistxs subalternizados. La segunda indicación intentó detenerse en lo que consideramos como un posicionamiento de

nuestras corporalidades del sur, una puesta en valor de la materialidad en el escenario de las disputas por la legitimidad artística y filosófica, frente a la pulsión jerarquizante de los enfoques universalista coloniales. La tercera, como una especie de epílogo, selló esta experiencia interseccional entre la crítica y la obra, proponiendo una ética militante, con la que desafiamos a la pulsión exitista como enemigo de la creación.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Donna Haraway (2019) *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthulceno*. Bilbao, Consonni.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor – red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lippard, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto de arte de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. Calle 14: *Revista de investigación en el campo del arte*, (n. 10), 10–25.