Razón para destruir el arte contemporáneo¹

Suhail Malik

Traducción: Stephan Gruber

Revisión: Alexandra Hibbett y Rafael Mayu Nolte

¿Qué significa una obra de arte? ¿Qué sentido sacas de ella? En el paradigma del arte contemporáneo la respuesta es clara: depende de ti. Restringido por la temática de la obra (hasta donde la puedas determinar), su organización y presentación material (incluyendo su transitoriedad *online*), y la información que puedas extraer de la nota de prensa, los “intereses” del artista, o lo que la obra invoque, tú *respondes* a esta configuración de imperativos débiles. “Débiles” porque los parámetros son lo suficientemente abiertos, lo suficientemente flojos, lo suficientemente opacos para (que debas) hacer tu propio camino a través de la obra de arte. Esta, al hacer una aserción abierta sin sentido definitivo, te hace una pregunta. Tú respondes, usualmente no a la obra de arte sino, en el mejor de los casos, con un cambio en tu propio sistema de ideas, valores, incluso en la misma manera en la que formulas tus lenguajes. Tú eres el centro de la obra de arte. O, como señala Julianne Rebenisch de manera precisa, dado que la obra de arte no es solo su ser material sino también el sentido que hace y los valores que inscribe, lo que es primario en el arte contemporáneo –su condición y horizonte– es la experiencia del arte, que es la

transformación tanto del espectador subjetivo como de la obra misma:

“La experiencia estética no es algo que el sujeto pueda “tener”. El término “experiencia” refiere a un proceso entre el sujeto y el objeto que transforma a ambos: al objeto en la medida en que es solo en y a través de su experiencia que es traído a la vida como una obra de arte, y al sujeto en la medida que asume una forma auto-reflexiva, su propia performatividad.”²

Lo que Rebenisch captura y afirma muy bien aquí es que bajo el nombre de “experiencia estética”, el arte contemporáneo depende del sujeto receptor, del destinatario de la obra de arte, quien es visto como lo que la constituirá más que como alguien que llega recién después de su producción. Para decirlo de manera coloquial, el arte “deja espacio” para el espectador; el espectador “completa” la obra. El arte contemporáneo es el arte que pone por delante a la experiencia estética en este sentido. Históricamente, corresponde a las obras hechas desde finales de los cincuenta por Allan Kaprow y compañía contra las

prohibiciones del alto modernismo (para las que fue crucial la afirmación retrospectiva de los *readymades* de Marcel Duchamp), y gana tracción a lo largo de los sesenta en otros modos, notablemente con los desarrollos conjuntos, aunque a veces ácidamente enfrentados, del minimalismo y del arte conceptual, así como los inicios del arte performativo. Adquiere total dominio del espectro en los centros metropolitanos de occidente desde mediados de los ochenta y globalmente desde finales de la segunda mitad de los noventa. La centralidad de la experiencia estética como *la* condición y horizonte del arte tuvo la complicidad de los planteamientos teóricos que restaban prioridad a las pretensiones del autor sobre el significado y que privilegiaban en vez la interpretación y la recepción como el momento clave de la producción del significado (Umberto Eco, Roland Barthes, y, retrospectivamente, Mijail Bajtín fueron primeras figuras claves en este sentido).

Que una realidad como la del arte solo pueda ser aprehendida por el pensamiento o consciencia sobre esta, de manera que su realidad esté *necesariamente* acompañada por ese pensamiento y consciencia, es la dependencia o requerimiento que Quentin Meillassoux, de manera influyente, ha llamado *correlacionismo*.³ El problema con el correlacionismo es que todas las descripciones de la realidad son necesariamente descripciones de cómo la realidad es pensada o conocida. Puesto de otra manera, la realidad misma no puede ser conocida “en sí” dado que siempre es pensada o aprehendida por una consciencia. El pensamiento nunca se aleja de sí mismo, aun cuando solo sea porque también *piensa* ese alejamiento y lo que está fuera de él: lo que *tú* conoces es siempre lo que tú conoces. Los varios y difíciles problemas filosóficos auto-reflexivos que acompañan el establecimiento de la posibilidad de un conocimiento de la realidad por lo que es independientemente del pensamiento –esto es, el realismo– serán dejados de lado aquí, así como una descripción detallada de las recientes filosofías, reunidas bajo la etiqueta general de Realismo Especulativo (RE), que buscan romper con el correlacionismo. Lo que es más inmediatamente urgente aquí es que, al tener un sujeto de la experiencia estética como condición, *el arte contemporáneo es un correlacionismo*.

Para ser claro: el arte contemporáneo, como la experiencia estética de la creación de sentido –y de

valor–, como la co-constitución del objeto y sujeto artístico, asume el correlacionismo y lo reproduce, lo afirma, en cada momento de su experiencia abierta. Las obras de arte y la formulación discursiva del arte contemporáneo – objetos, eventos, performances, imágenes, notas de prensa, reseñas, ensayos en revistas, catálogos de subastas – estilizan y configuran un correlacionismo en cómo el arte debe ser tomado por su audiencia. El arte contemporáneo apela a sus destinatarios para determinar el arte en sus propios términos, incluso el desacuerdo entre los espectadores, el cual es el resultado “democrático” ideal. Los artistas tienen un “interés” en esto o aquello; la obra de arte o exhibición “explora”, “juega con”, “interroga”, o “muestra una sensibilidad sobre” tal o cual tema. Las descripciones no pueden ser más definitivas o precisas a riesgo de reducir las capacidades del espectador de tomar su propia decisión sobre el arte. Y, con todas sus considerables diferencias, la experiencia es la categoría clave en el régimen estético del arte: este se ubica en ambos lados de la división de Michael Fried entre la absorción y la teatralidad; es la condición del “régimen estético de arte” en Jacques Rancière, cuyos efectos políticos son la reorganización de la experiencia; es el término de lo intratable que solo puede ser sentido o percibido a través de su materialidad (Jean-Francois Lyotard), o de las singularidades de afecto que pueden ser movilizadas pero no percibidas o conceptualizadas (Gilles Deleuze), o eventos que escapan la consistencia y lógica de identificación en una inestética (Alain Badiou). En su fuga compartida del pensamiento y del concepto comunicables –a veces formulada como una anti-estética– cada una de estas filosofías insiste en que la obra de arte se mantenga unida a un campo de experiencia subjetiva (quizás impensable) sobre la cual no puede reflexionar o racionalizar sin distorsionarse irrecuperablemente. Hacer énfasis en la materialidad del arte conlleva el mismo deseo de una primacía de la experiencia sensible y espacio-temporal: la materia se considera extraña, incontrolada, excesiva, o procesual, y en todo caso se considera contra la forma/concepto/pensamiento/intención, o apartada de estos; la materia residual untuosa o la organización material emergente escapa del control o del comando de los parámetros impuestos por el artista a la obra. ¿Cómo más aprehender la elasticidad cromática de la letra utilizada, la desolación consumidora-de-luz en tal

escultura, la plasticidad babosa de la pintura en relación con las figuras en tal presentación material? Asumiendo la experiencia sensorial y finita como una condición del arte, la obra tiene una presencia excesiva e inarticulable frente a la cual solo puede haber una articulación –una secuela lingüística– que necesariamente falla o malinterpreta. La presencia es de un orden material, ajeno a las dimensiones semánticas y transferibles del lenguaje. Mientras Rosalind Krauss y Yve-Alain Bois propusieron una movilización desde la historia del arte a esta insistente falta de significado bajo el nombre batailliano de lo informe⁴, la insistencia sobre/de la materia como la manera en que el arte caza la experiencia persiste hoy incluso a través de la producción digital como un énfasis en los *glitches*, el ruido, las disrupciones, y lo resbaladizo [slickness], todo lo cual hace referencia a lo que es producido y hecho manifiesto por los medios de producción “en sí”, así como por su manipulación por artistas como agentes humanos.

Debido a la anti-conceptualidad y primacía experiencial de estos acercamientos, y la paradójica anti-filosofía del arte contemporáneo como una práctica post-conceptual⁵ estos son en cada caso correlacionistas. Como tales, han de ser rechazados por cualquier realismo riguroso. (Tal realismo, que dice aprehender lo real más allá del pensamiento o las condiciones de la experiencia subjetiva, no debe ser confundido con el realismo como un estilo o género del arte comprometido a una “precisa” representación de una realidad preexistente, dado que tal género ya asume la representación como un intervalo de un real en algún lugar). Determinado y organizado estéticamente, el arte contemporáneo no tiene nada que ofrecer a este realismo no-correlacionista. Puesto de otra manera, un riguroso realismo puede rápidamente deshacerse del arte realmente existente sin perder algo o limitarse. Desde incluso otro ángulo, la provocación del realismo al arte es el desmantelamiento de la experiencia estética como una condición o término del arte, incluso en la admisión de la ineluctable materialidad del arte [the avowal of art’s ineluctable materiality]. Lo que significa que el realismo especulativamente indica las condiciones de un *arte distinto al arte contemporáneo*.

Pero es importante, respecto a lo anterior, proceder con cuidado en la dimensión del realismo. Porque, como la Documenta 13 demostró ampliamente, movilizar las variantes del Realismo

Especulativo orientadas al objeto dentro del arte contemporáneo es un emprendimiento trivial, si no conservador. La relación entre los objetos entre sí mismos, sobre lo cual supuestamente el humano no tiene privilegio particular, calza muy bien con una noción formalista, quizás proto-modernista del arte que privilegia sus objetos y la composición –interna y mutua– de estos sobre el ojo y el oído *externos* de un sujeto observador y cognoscente; pero esta noción, a su vez, conlleva una noción comúnmente aceptada de subjetividad en la que lo humano participa en supuesta igualdad de condiciones. El artista o el espectador pueden aparecer como mediadores de esta relación, pero no son necesarios para esta. Otras versiones de esta lógica incluyen al arte de inmersión, al arte de conexiones (*networked art*), al arte de sistemas, etc. Mientras el énfasis en los acercamientos orientados al objeto en las (no)relaciones entre todos los objetos en condiciones iguales desafía la primacía del sujeto humano como un requisito para su (in) comprensión mutua, una igualdad entre el objeto de arte y el hacedor o receptor humano calza muy bien con cualquier cliché mencionado sobre la primacía, la tozudez, o los excesos de la materia y el objeto al control humano. Si bien revoca la primacía de la *interpretación*, esta es no obstante una variante generalizada de co-constitución del objeto y del sujeto (a veces) humano que es la experiencia estética en el arte contemporáneo.⁶

Contrasta esto con la variante del Realismo Especulativo cuya afirmación aparentemente paradójica es que lo real o lo absoluto es aprehendido sin distorsión antropomórfica, antropocéntrica o noocéntrica solo a través del pensamiento racional. El modelo primario aquí es la ciencia (para Meillassoux, en la forma restringida de una ciencia matemáticamente organizada; para Ray Brassier, en la forma general del poder explicativo de las tecnologías naturalistas; para Francois Laruelle, como el entrelazamiento del pensamiento con lo real, sin una decisión a favor del primero); y la demanda al arte contemporáneo es estrictamente no-trivial: esta remueve la interpretación o experiencia subjetiva como una condición o *telos* de la obra de arte, y así colapsa el edificio entero del paradigma del arte contemporáneo. Aunque esta necesidad no incumbe directamente al arte contemporáneo, dado que el RE racionalista es ajeno al arte (y debe, en realidad, correctamente despreciar y descartar el

arte contemporáneo como una causa perdida), tal racionalismo ejerce firmemente presión destructiva en el paradigma artístico, intelectual e ideológico del arte que opera actualmente, presión que es muy necesaria ya que el arte contemporáneo hoy en día está demasiado dispuesto a continuar reciclando los trops estándar de la crítica anti-fundacionalista, la piedad ética, la politicidad apolítica y la hegemonización cultural. Mientras que el arte puede ser ignorado por un RE racionalista sin mucha consecuencia para este último, hacerlo lidiar con el arte, sin embargo, fuerza una serie de demandas y criterios para el arte en términos distintos a aquellos del arte contemporáneo. La especulación a la que invita es cómo podría ser un arte otro al arte contemporáneo, no como un escape caprichoso de la imaginación ni un deseo frustrado, sino como algo racionalmente conocido.

Comencemos esta especulación de inmediato: la crítica del correlacionismo hecha por el RE racionalista *no* es la generalización de la experiencia estética, sino, por el contrario, una demostración de que hay un conocimiento de algo que nunca ha sido experimentado (para Meillassoux el archi-fósil o el Dios porvenir; para Brassier, la muerte del sol; para Iain Hamilton Grant, el concepto natural, no humano). Un arte sensible a este imperativo teórico sería indiferente a la experiencia de este, un arte que no presuma o regrese a la estética, sin importar cuán mínima o fecunda sea esta estética. La condición y horizonte de tal arte no es que sea sentido, apreciado en maneras vagas, o entendido como lo es el arte contemporáneo, que afirma en cada caso al espectador en sus sensibilidades o capacidades de juicio. Indiferente a la experiencia estética, es un arte de conocimiento racional. “Conocimiento” aquí significa que si hay una experiencia que se ha de tener, esta no debe ser solo formulada con una lógica coherente y razonada (incluso si sus resultados son históricamente irracionales), sino que también es sujeta al ejercicio predicativo y generativo de la razón en cuanto nueva organización de materia, pensamiento y experiencia.

Existen precursores de ese tipo de arte. Un ejemplo: la reducción de la estética y la indiferencia a la fabricación o recepción fue instanciada al momento de pasar del arte moderno al contemporáneo con las “piezas de instrucciones”, en las cuales los artistas daban instrucciones (usualmente de manera mecanografiada) para la fabricación de sus obras para los trabajadores anónimos de la galería. Tales

obras han sido descritas como una “estética de la administración”⁷, las instrucciones toman la forma de edictos administrativos o burocráticos, y han sido recientemente sujetas a la mercantilización y estetización al verse transados como objetos de arte de archivo por derecho propio. Sin embargo, también reflejan a la perfección las convenciones del arte contemporáneo en la medida que se considera que el arte debe ser “completado” no solo con su construcción al seguir las instrucciones, sino —como defendían varios artistas de Fluxus— que sea completado por su destinatario. Pero esta estetización de la instrucción no es su lógica operacional, sino un rechazo a la misma. Lo que estas instrucciones suponen en su reproductibilidad abierta como instrucción, tanto como en el objeto de arte cuya construcción o presentación explican, es (i) la indiferencia de tal arte hacia todo sujeto o significado impuesto sobre este con excepción de su propia fabricación sistémica, y (ii) que la obra de arte en cuanto instrucción es indiferente a sus propias condiciones materiales (no importa a este tipo de arte si el papel está rayado o no, si la fuente es Courier o Times New Roman, incluso si el objeto se fabrica o no, si alguien lo lee o no, etc.). Tal como aclaró en 1963 el Statement of Aesthetic Withdrawal de Robert Morris al declarar su propia redundancia material así como la de la obra que es su aparente referente (es decir, al afirmar la condición para el arte que es en sí mismo en cuanto pieza de instrucción),⁸ tal arte es organizado de manera conceptual y sistémica, es inmaterialmente determinado, subjetivamente indiferente, estéticamente redundante y racionalmente satisfactorio. No necesita pasar por la experiencia. Tomando ambas dimensiones de manera conjunta, el arte de instrucciones actúa como paradigma para todo el arte post-conceptual dado que se presta (siempre de manera temporal, parcial) a ser “completado” por la experiencia subjetiva, aunque, de manera contraria, no necesita ser experimentado en absoluto, sino solo conocido, para ser arte. Esta es convencionalmente una crítica al arte, desde el miedo que el arte abdique de su singularidad a favor de la sistematicidad. La serie de banalidades reduccionistas que Benjamin Buchloch atribuye a Sol LeWitt como crítico del alto modernismo tipifica tal reacción:

“La obra [de Le Witt] ahora revela que la compulsión modernista hacia una auto-reflexividad

empirista no solo se originó en el positivismo científico que es la lógica fundante del capitalismo (que cimenta tanto a sus formas industriales de producción como su ciencia y teoría), sino que, para una práctica artística que internalizó este positivismo al insistir en un acercamiento puramente empírico a la visión, habría un destino final. Este destino sería aspirar a la condición de la tautología.”⁹

Notas

[1] Publicado originalmente en: Cox, Christoph, Jenny Jaskey y Suhail Malik (eds.), *Realism, Materialism*, Art. Nueva York, Berlin: CCS Bard, Sternberg Press, 2015, pp. 185-191.

[2] Julianne Rebentisch, “Answers to the Questionnaire on the Contemporary,” *October 130* (Fall 2009): 101. Ver también en inglés: “7 Negations: Against Aesthetics of Affirmationism” en *Aesthetics and Contemporary Art*, ed. Armen Avanessian and Luke Skrebowski (Berlin: Sternberg Press, 2011, pp. 51-67); y *The Aesthetics of Installation Art*, trad. Daniel Hendrickson y Gerrit Jackson (Berlin: Sternberg Press, 2012).

[3] Ver Quentin Meillassoux, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, trad. Margarita Martínez, (Buenos Aires: Caja Negra Editores); y también Meillassoux, “Time without Becoming”, trad. Robin Mackay, *Spike 35* (Primavera 2013).

[4] Ver Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, *Formless: A User's Guide* (Nueva York: Zone Books, 1997)

[5] Para Peter Osborne, el arte contemporáneo es “post-conceptual” en el sentido que, conscientemente o no, el arte ahora presume el legado crítico del arte conceptual como una condición, incluyendo una indiferencia a la especificidad de los medios como algo

que otorga ciertos privilegios ontológicos. Ver Peter Osborne, *Anywhere or Not at All* (Londres: Verso, 2013). Osborne sostiene que el arte contemporáneo no es “un arte estético en ningún sentido filosóficamente significativo del término” sino más bien solo en su diferencia de la literalidad de lo cotidiano (p. 10). Para Osborne, el arte contemporáneo es entonces un arte sin estética. El presente ensayo argumenta, por el contrario, que el arte contemporáneo es el ejemplar de la constitución estética del arte.

[6] Graham Harman señala que la estética es una “filosofía primera” en “Vicarious Causation”, *Collapse 2* (Marzo 2007), pp. 187-221. Harman también formula este punto en su *The Quadruple Object* (Alresford: Zero Books, 2011) como la resurrección de un “pan-psiquismo” de objetos.

[7] Benjamin Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions” *October 55* (Invierno 1990), pp. 105-143.

[8] Morris: “El firmante, ROBERT MORRIS, siendo el creador de la construcción de metal titulada LITANIES, descrita en la anexada Exhibición A, por la presente retira de dicha construcción toda cualidad y contenido estéticos y declara que desde esta fecha tal construcción no

tiene tal cualidad o contenido. Fechado: Noviembre 15, 1963 (firmado Robert Morris”. Aunque el *Statement* es tomado por la historia del arte como una réplica negativa al no-pago de Phillip Johnson por las *Litanies* (la pieza que es el referente inmediato del *Statement*), teorías que apoyan el arte contemporáneo la toman como una instancia de la ampliación de la negación de la especificidad y objetualidad óptica-material a favor de una relación con las estructuras institucionales y lingüísticas que es ahora la operación estándar del arte contemporáneo (Buchloh, *Ibid.* 117-118), o, de manera concomitante a tal determinación y no menos típica del proceder del arte contemporáneo, como una sobredeterminación “irónica” de la obra de arte que es su referente más inmediato, lo cual expone al *ready-made* duchampiano como la condición común de tanto la declaración como la obra de arte misma (Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005). En contraposición a estas descripciones estéticamente expansivas, aquí tomamos la *Statement* de manera más enfática como la descripción de sus propias condiciones como obra de arte. Esto significa que la *Statement* de Morris es a la vez performativa y constativa de ella misma, aunque, en relación con la

queja de Buchloh contra el “positivismo” cientificista del empirismo del arte conceptual, no es tautológica ya que es heterogéneamente performativa, y constituye así sus propias condiciones de operación en cuanto arte en las excepciones didácticas y racionales de *Litanies* de un referente material externo. Esta de-estetización fue muy bien capturada por Harold Rosenberg en 1970, aunque él identifica este “movimiento” o tendencia con un retorno a un “primitivismo” en su rechazo al artificio. Ver “De-Aestheticization”, en Alexander Alberro y Blake Stimson, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), pp. 220-222. A Rosenberg no le faltaban razones para hacer esta caracterización, dadas las limitaciones del arte de aquel tiempo y su amplia identificación del conceptualismo con el anti-formalismo entendido como un anti-idealismo y por lo tanto pro-materialista. Lo que es defendido aquí es, por el contrario, el racionalismo del *Statement*, donde su arte tiene lugar en su presentación, aquí o allá, estrictamente equivalente con su presentación en el documento firmado por Morris en persona; esto es, es arte en virtud de su síntesis literal, antes que por la material.

[9] Buchloh, “Conceptual Art”, p. 115.