

# Notas metodológicas para una crítica de arte ensamblada

## Methodological Notes for an Assembled Art Critic

Cristina Pósleman Pacheco  
Universidad Nacional de San Juan

### Resumen

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 de teoría 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 pautas teóricas y metodológicas, suficientemente acotadas, según estimo, como para ser contempladas y compartidas en otros contextos. Algunas indicaciones de las teorías anticolonialistas, de la filosofía deleuziana y otras de la teoría del actor en red, me guían en la detección de marcas del arte posconceptual en prácticas artísticas y filosóficas. En ese contexto teórico, he elaborado tres líneas que presento en términos contractuales y que construyen este protocolo de experimentación: una epistemología ensamblada, una corpo-estética y una ética militante.

**Palabras clave:** crítica, arte, ensamblaje, corpo-estética, ética, militante

### Abstract

These notes on what I call *assembled art critic* emerged from my participation in various research and creation projects in art, as head of the theoretical-philosophical area. Through joint activities with artists, I have been creating a kind of experimentation protocol which has resulted over time in some theoretical and methodological indications sufficiently delimited, in my opinion, to be contemplated and shared in other contexts. Some indications of anti-colonial theories, as well as others of Deleuzian philosophy, and the theory of the network actor, guide me in detecting the marks of post-conceptual art in artistic and philosophical practices. I elaborate three lines, which I present in contractual terms, and which construct this experimentation protocol: an assembled epistemology, a corpo-aesthetics and a militant ethic.

**Keywords:** criticism, art, assemblage, corpo-aesthetics, ethics, militant

### Introducción

Antes de exponer estas notas sobre lo que llamo *crítica de arte ensamblada*, es preciso que informe resumidamente el contexto teórico general en el que se inscribe la elaboración de esta serie de indicaciones. En efecto, se trata de un episodio de los avatares de las prácticas artísticas del siglo pasado que me pareció pertinente, para referenciar mis presunciones: el llamado arte conceptual. No es casualidad que un recorrido por la ensayística afín muestre coincidencias sobre el efecto de

discontinuidad de este episodio, en relación con el estado de cosas en el que emerge<sup>1</sup>. 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 las que actualmente existen entre las disciplinas ensambladas, como archivos testigos de una remoción profunda de los términos del pacto entre el arte y la crítica. Me interesa, además, cómo es que ni las obras ni las teorías admiten un universo 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.

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 los decires y haceres que se plantean como una forma de desmontar las articulaciones entre palabras e imágenes, cuerpos y sonidos. Estos dispositivos que integraban la 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 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 “la compulsión por el diseño de sí”. Por otro lado, una intriga más que me suscitó la irrupción del arte conceptual surgió a propósito de las llamativas y, a veces, descabelladas formas de dejar al desnudo la complicidad constitutiva del arte con el colonialismo<sup>2</sup>. Por la época, los museos comenzaban a ser vistos como palacetes construidos sobre archivos del horror, ocultados por siglos o saqueados a culturas explotadas y devastadas. Lo bello y lo sublime comenzó a ser visto con sospecha, con los ojos del sufrimiento de los oprimidos. Incluso para los que siguen apostando por el modernismo, como Bourriaud (2009), este se volvió imposible de discernir cuando se lo contrapone al colonialismo eurocentrista.

Teniendo en cuenta esta atmósfera contextual, presento tres notas que explicitan los materiales teóricos que he involucra, así como los archivos artísticos y filosóficos a los 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 y estético que existe entre la práctica artística y la filosófica.

---

<sup>1</sup> Cito especialmente a dos autores para la ocasión y consto que las fuentes son voluminosas. Estos son Lucy Lippard (2004) y Boris Groys (2015). 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 xx.

<sup>2</sup> 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, s.p.).

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 hacen tiempo que vienen combatiendo sus impotencias.

Con la expresión *aplicación categorial*, me refiero a la modalidad de uso de categorías arrastradas de la herencia metodológica colonial. Esta herencia incluye varias tradiciones. Los estudios poscoloniales y decoloniales se encargan, desde 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, las 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 preconceptos que configuran el modo por el que 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 dispondría los criterios de lo que sería considerado bello y sublime, es decir, la vara que serviría para distinguir una obra de arte de aquello que no lo era.

Walter Mignolo (2010) describe este hecho como “operación cognitiva de colonización de la *aesthesis* por la estética” (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” (Mignolo, 2010).

El canon constituye, de esta manera, un archivo estático y externo que contiene las categorías permitidas y sus reglas de uso. Un uso aplicado según la usanza occidental de las categorías estéticas informa de una asimetría epistemológica entre el texto y la obra, según la que la crítica asume el rol de dispositivo consignativo y evaluador<sup>3</sup>. Mientras que una política categorial en red indica qué obra y texto constituyen el 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 elementos de la teoría de Deleuze y Guattari (1988), y de la teoría del actor en red de Bruno Latour (2005), pero afirmo una condición fundamental de la crítica, como ensamblaje, y expreso una alerta epistemológica, al momento de advertir que esta 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 en cuenta que se trata de una red, siempre que se trata, asimismo, de una dinámica de tensiones que disputan las asimetrías coloniales.

---

<sup>3</sup> No obstante, tampoco pretendo erigirme como asesina del juicio. En este sentido, sigo la advertencia de Lippard (2004), 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”.

## Performatividad versus dualismo entre teoría y práctica

La segunda de las notas se refiere a la condición de performatividad que pactan la obra y el texto crítico o curatorial. Por performatividad me refiero a una circunstancia que enlaza 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 que afirmar que es la práctica la que porta la potencia transformadora de la realidad y, por eso, el momento definitivo de la producción de la obra. De no ser 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 xx, frente a uno de los prejuicios dualistas más potentes de lo que se considera 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), quien 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 con 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 de la obra. Gracias al carácter 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 hace es interpellarla a partir de una axiomática que contiene unas 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 a la procura de intervenciones en la contextura ética por la 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, 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; y 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 las matrices de semiotización y que muestran toda su potencia para conservar 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 posconceptuales y como 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, en cómo coincidimos en la sospecha del uso aplicativo de categorías. Pero, por cierto y desde nuestros sures, lo que nos importa es cómo asumimos esta sospecha en nuestros contextos de investigación y de 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 que hemos sufrido sistemáticamente cuando nos dejaron fuera del juego al categorizarnos como críticos y artistas subalternizados.

La segunda indicación intentó detenerse en lo que consideramos como un posicionamiento de nuestras corporalidades, las 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 universalistas 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 enemiga de la creación.

## Referencias bibliográficas

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

