

EL ARTE CRÍTICO EN CRISIS

(PODERES, DISCIPLINAS Y LA ADMINISTRACIÓN
CORPORATIVA DE LA IMAGEN)

RODRIGO ZÚÑIGA C.

SITUACIÓN

Comienzo con una pálida remembranza de un conocido *dictum* de Theodor Adorno: una de las pocas evidencias que ofrece, entrando en el siglo XXI y sus espectaculares escenografías globalizadas, la declaración nominativa “arte crítico”, es que nada parece evidente a su respecto.

Pues una impenitente oscilación se cierne, apenas prestamos atención, sobre aquello que encamina esta denominación. Sentimos que lo que quisiera designarse como “arte crítico” se yergue con lícita autoridad, pero también, que nos desazona la inescrutabilidad de su reconocimiento certero, la incertidumbre en torno a la efectividad de sus estrategias de operación. Algo nos insta a sospechar que se resuelve en demasiadas atribuciones a esta altura más bien espúreas, lo que constituye otro modo de no reportar más que una apoyatura dubitativa y exangüe, una combinación con claros visos de recesión. Recompuesta, esa relación con lo “crítico”¹, como

1 Convengamos lo que este calificativo tiene de *aspiracional*, ahora: podría decirse que, al menos en parte, pretende situar una vertiente que, descolgada desde las más granadas incitaciones de la tradición de la modernidad, protagonizó los avatares del núcleo vanguardista y se exaltó desde diversas repeticiones neovanguardistas y en las marejadas del conceptualismo.

una fraseología *ad usum* en las lenguas naturalizadas del “intervencionismo del sitio” y de las innumerables variantes objetuales o no objetuales de la instalación, el devenir del arte en las últimas décadas parece certificar algo similar a su puesta en suspensión, producto de una enconada sobreinflación de sus andamiajes y de sus exabruptos.

Pues, en apariencia, una cierta inoperancia inhabilita la capacidad reivindicatoria de una *promesa* que el “arte crítico”, durante el circuito de una modernidad aún en disputa, todavía retuvo como posibilidad. No pretendo, y me apuro en admitirlo, que esa retención promisoriosa del “arte crítico” haya quedado desplazada del todo. Pero no cabe duda de que, de algún modo tal vez inesperado, la expectativa de su operatividad parece comenzar a declinar hacia un mero formulismo, que apuesta por la capacidad invocatoria de las prácticas artísticas reflexivas que todavía se cree capaz de congregar con el voluntarismo de su nombre, vetado de emblemáticas aspiraciones de emancipación.

¿Qué ha sido, pues, de lo *crítico* en el arte visual, de su rentabilidad o de su capacidad de negociación en un sistema que lo destila como premisa antes de que pueda asentar sus eficacias?

Por cierto, esta conminación al reconocimiento de una crisis de referencialidad de la predicación “crítica” en el arte contemporáneo ha precipitado un sinnúmero de voces agoreras de la más variada laya. Sus pregones entrecruzan sus apuestas y muchas veces se camuflan. Desprovisto de las capacidades y espesores contestatarios y disruptivos, se dice, de los cuales pudo vanagloriarse quizás hasta la fase expansiva del arte conceptual (con todas sus dotaciones de problemas renovadores de la agenda pública y política de discusión intelectual: hegemonías de género, activismos públicos, incitaciones performáticas, desmontajes de la representación, en fin), el arte parece ahora como un cúmulo de nichos relativizados igualmente legítimos (Danto), en los que sus equivalencias ins-

talan un pluralismo trivializante y no vergonzante. Esto trae consigo, por supuesto, otro apuntalamiento, aún más profundo. Y es que, al compás de la hipoteca generalizada y desobstante en que la maquinaria simbólica del tardocapitalismo, en base a sus alineaciones integradoras de consumo (las industrias culturales, los lenguajes audiovisuales de consumo, las emulsiones escenográficas y extáticamente fetichistas de la sociedad del espectáculo), parece subsumir los procesos culturales y sus intensas derivaciones y engranajes sociohistóricos (Sarlo) , sobresale una cláusula problemática para esa *promesa* antes mencionada del “arte crítico”: un horizonte de estetización cosmética “ambiental” inmanentizada, que asegura la *extenuación* de cualquier acontecimiento, así esterilizado por el fulgor disipatorio de un “inconsciente decorativo” que supura todas las instancias de referencialidad simbólica, inundándolas de desasida inanidad. Aceptada esta situación, las opciones de reactivación no parecen ser muchas: el repliegue melancólico, académico o narcisista en la manutención de la “pureza moral de la crítica” (Foster), o el reconocimiento de una imponente integración perpetua y desencantada de la que el arte crítico, último reducto de la negatividad (Adorno), no consigue escapar, a pesar de sus afanosos intentos de espaciamento reflexivo.

DESPLIEGUES, ATENUACIONES

Como se adivina, el destejido de este complejo relato predispone visiones apocalípticas y “finales” (“el arte crítico se ha integrado”), con mesianismos aglomerados sigilosamente y prestos a extraer la garantía de una resurrección posible: miradas exóticas y mecenazgos sublimados, alteridades “prístinas” pero combativas, reposiciones híbridas y multiculturales. Al mismo tiempo, se deslizan lateralmente nuevas lecturas, complejizadas y territoriales, de las contextualidades mediadoras de las industrias culturales (García Canclini, Mar-

tín-Barbero). Bajo ese punto de vista, lo que se ofrece panorámicamente resulta ser una filigrana permeable y multiterminada de articulaciones en juego.

Y en ese contexto abigarrado de determinaciones múltiples, las estrategias del deflacionado “arte crítico” semejan haberse desplegado en facetas segmentadas, regionales, microdiferenciales, como un modo de recoger tácticamente las operatividades prescritas por este paisaje de fracturas. Al mismo tiempo, sin embargo, tales estrategias parecen construir su pertinencia a partir de una asumida inactivación. Una movilidad que se cancela con el costo de una especie de desmovilización. Transgenérico y escurridizo, la paranoica indagación de los “síntomas culturales” a que se consagra este criticismo parece revertirse, de un modo indomable, en una extraña *verosimilización*² de los constructos de que dispone para instalar sus requerimientos. Montada en el andamiaje del verosímil, la instancia crítica del arte adquiere extrañas magnitudes *desublimadoras*, demasiado reconocibles en sus tanteos, en sus impostaciones, en sus modales. Sus lugares comunes, sus tópicos, sus manierismos, nos asaltan a la vera del camino (o del catálogo): solicitar la prestancia operativa del espectador; interceptar la circulación autorreferencial de lo ideológico; implantarse en el cotidiano sin levantar sospechas; imantar la mirada desatendida, revistiéndola de dobleces y de pliegues reflexivos en torno a la grafía ambiente; dotar de habla pública a los desapoderados; trabajar el “sitio específico” desmantelando su administrada memoria social; agenciar subjetividades; oscurecer la transparencia dosificada de los *media*.

Probablemente, se me reprochará, la insinuación que estoy dejando caer pueda estar trampeando parte del asunto. ¿Puede hablarse, en estricto rigor, de tal *verosimilización*, de

2 Tributaria en más de algún sentido, posiblemente, de la propia economía de “puesta en evidencia” calibrada en las maniobras del arte conceptual, al punto de acabar por sobre-evidenciar lo que en sus presupuestos concurre como tal constructo.

tal *recognoscibilidad instantánea* del “tic” crítico? Solamente, me parece, si se atiende a un proceso subcutáneo de generalizada entrada en crisis de la “promesa” de marras: proceso que, detonado en la “hipoteca referencial” de la simbólica de la emancipación, asume formas directrices específicas en la institucionalización global del arte actual.

En tal sentido, cabría añadir que este “abandono de la promesa de la emancipación” resuena de un modo sumamente paradójico en este contexto de globalización del arte —de la mano con una exacerbada inclusión del “discurso crítico” alojado en la operatividad de la obra misma. Y este proceso sobre-consciente de la relación entre discursividad y obra, es proferido de un modo u otro por todos los agentes o vehículos de implicación de este proceso artístico global (artistas, curadores, galeristas, mediadores culturales, en fin). Los mecanismos “expendedores” de la cifra reconocible de la internacionalización del trabajo de arte, en este contexto, emergen como depositarios y enhebradores de ese *verosímil*. Un rápido testeo de esta situación podría presuponer la valía de este hecho; hay signos inequívocos, en todo caso, de una especie de geopolítica estética *atenuada* y, por lo mismo, peligrosamente eficaz, que oscurece cualquier intento de deducir un animoso optimismo de un diagnóstico tal. Como prueba de esto último podría hablarse de un conjunto de síntomas preclaros: la hegemonía de una escena internacional que es capaz de subsumir cualquier reivindicación geopolítica en el mercado de la diferencia; la distribución y reproducción de una jerga de uso posmoderna; la automática filiación patronímica en la constitución de los relatos de la modernidad y la escasez de narraciones complejizadas y plurales de las redes de interacción de esos lenguajes o procedimientos, y sus reconfiguraciones o modulaciones en distintos territorios del globo. Y si en algo puede volverse reconocible, entonces, el *ademán* crítico de las estrategias operacionales del arte, será precisamente en la administración eficazmente discursiva de estos recursos de reconocimiento de que dispone —que se convierten, digamos, en la carta de presentación del arte “críti-

co”, que se esmera en señalar cómo “trabaja” determinado “problema”, con una seguridad *ejecutiva* que llega a ser exasperante.

Esa “seguridad ejecutiva” acaso testimonie, como pocos elementos, lo que a esta altura aparece como la *entrada garantizada* de estas prácticas artísticas. Lo cual es otro modo de decir que el *estado crítico* del arte se resuelve en *garantía de permanencia*, sustentamiento y legitimidad y, por tanto, en índice de ajustabilidad a las agendas de rigor. La crítica como plusvalía de pertinencia y como lengua indexada en la administración del discurso del arte. La crítica en fase desublimatoria y transformada en combustión permanente de los gestos operatorios. ¿Cómo efectuar, entonces, una crítica del arte crítico?

REGENERACIONES

Tal vez pueda entenderse, desde este ángulo, la capacidad de *recuperación* y de dosificación del embalaje “crítico” en vestimentas que, puede uno sospechar, no tienen mucho de críticas. Si ese escurridizo «arte crítico” puede ser *corporizado* y detentado en los aspectos que le prestan su reconocibilidad, no cabe duda de que perfectamente puede ser “importado” y/o “inoculado” (Foster), desde las propias instituciones del arte bajo la figura del “encargo” tanto como desde cualesquiera formulaciones de lo promocional. De algún modo, la “recuperación como mercancía artística” (Buchloh) del criterio de radicalidad se refracta en una especie de esquematismo postizo de lo crítico en el uso del recurso publicitario, por ejemplo³.

3 He atendido este problema en el artículo “Alfredo Jaar: Visualidad y expropiación de la ceguera”, en Revista *Extremoccidente* (Universidad Arcis, año 2, número 3, páginas 63-68, 2003); también en Revista *Vértebra*, número 9, páginas 78-91, año 2004, al que me permito remitir.

Bajo este sesgo, de pronto pareciera que el “arte crítico” estuviera replegado hacia el foso de su propio amañamiento inocuo, estepario, y que su situación desesperada sólo pudiera traducirse en la impávida asimilación defensiva ante quienes han tomado su lugar —las modas publicitarias, los recursos del *design*, la tecnocracia de la imagen administrada y del estereotipo como lengua naturalizada. Pues, estos recursos, astutamente, flagrantemente *operativos* y “agenciadores de subjetividades” (¿algo puede competir con la publicidad en esta faceta?), dan cuenta de un paisaje atiborrado por la deriva hipercirculante de la imagen-mercancía, que parece extrapolar cualquier viso de “resistencia” “por parte del arte”, ajustándole a su aventurada *críticidad* una duplicidad dificultosa: el “arte crítico” parece obligado a interceptar el tránsito interconectivo de estas ideologías (corroer el “circuito cerrado” de la representación hegemónica), y, al mismo tiempo, a generar estrategias de impacto equiparables a la que puede sostener el recurso mediático ante el mero encendido del televisor del ciudadano consumidor.

¿Cómo puede, en consecuencia, una operación de arte “crítico” confrontar la errancia fáctica, virtual, del dispositivo mediático publicitario, que ha sido capaz de convertir la evacuación permanente de imágenes “sin origen” —insertas en cualquier microespacio o en cualquier eriazo de la vida pública— en retorno garantizado de consumo?

Es posible que, si hemos de pensar en la mínima supervivencia de una reserva “crítica” en el arte contemporáneo, esto haya de ocurrir, precisamente, a partir de un *umbral de conciencia*, por así decir. Esta “conciencia” refiere a un *a priori* de exhaustividad ineludible a la hora de evaluar la “situación de la crítica” en la materialidad de la obra o de la operación. Tal vez valga aducir que sería esa exhaustividad lo que se hace *cuerpo* en la misma operación de arte “crítico”: la infranqueable conciencia del modo como la obra se prescribe a partir de la *determinación de una maquinaria productiva y comunicativa* (Hardt-Negri) *que acontece como régimen tecnológico-*

audiovisual en expansión incontenible. De la mano con la expansión de campo propia de los regímenes tecnopolíticos de la imagen, al “marco de pruebas” del arte crítico parece acontecerle la investidura de su propia situación ante este escenario de estetización inmanentizada. Esa “situación” podría pensarse como liminar: como avatar de una *condición-límite*.

Evidentemente, esto puede leerse en distintas gradaciones por lo que respecta a la “situación” del arte. Frente al peligro de una épica narcisista y estéril de la subversión, el camino que resta no puede sino resultar dificultoso y arduo —pero en algún sentido irrenunciable para una labor política-representacional de izquierda: desbastar y desinstalar las operatorias *mínimas* de los convencionalismos y estandarizaciones mediales-perceptuales, que instituyen las hegemonías institucionales o representacionales establecidas. “Mínimas” en su capacidad de pliegue desterritorializante; “máximas”, sin embargo, en el contexto global del tejido conjuntivo que las reafirma.

Si se piensa en esta *indisposición o desacomodo* permanentes de lo “crítico”, no obstante, tal vez se puedan aprovechar los resaltos de esta vía para aventurar una especie de sostenida tasa de eficacia. Pues, en efecto, uno de los lineamientos que se dibujan a partir de este trazado de la coyuntura del “arte crítico” en su *condición-límite* remite, indefectiblemente, a la necesidad de una *regeneración* continua. Pero esta regeneración, si aspira a certificar algo más que una cosmética de la autocrítica, requiere afanosamente ser abordada desde la *situación límite* de su *inscripción* permanente. “Inscribirse” como “crítico” señalaría, en este proceso, lo que la inscripción propiamente tal retiene (reserva) de inconsumabilidad. O dicho de otro modo: esa inconsumabilidad —ese espaciamento reflexivo— inscribe una reserva de diferencia frente a la irrigación naturalizada de los “marcos” prevalentes y dosificados de la imagen como discurso —vale decir, frente al *corporativismo* de la imagen como una de las instancias cúlmines de la regulación global de la producción inmaterial (Hardt-Negri).

Un arte sin marcos, (*un*)*framed* (Jaar), implicaría desde este punto de vista el cumplimiento radicalizado de esa apuesta: solamente *sobredeterminando* lo que la red metastable (Deleuze), comunicativa-audiovisual, dosifica como desafío a un “trabajo de arte” que requiere del cordón umbilical del *site*, bajo cualquier configuración (soporte, galería, museo, espacio público auratizado por la “intervención”, en fin), es que podrá volverse *concreta* la magnitud de la capacidad de maniobra que al arte le resta frente a la desterritorializante noción de “ambiente visual” como espectro inmaterial de la producción de comunicación.

Hablar de un arte en fase de desublimación, en este sentido, podría implicar entonces un aspecto, digamos, positivo: estaría, al menos, obligado a desembarazarse de la sospecha de incidir en la combustión fantasmagórica de la imagen en su uso de moda o de entretención esteticista o cosmética, y por lo mismo se vería interpelado por la demanda de repensar, intensamente, su propia condición-límite ante la *homologación universalis* del flujo visual.

Monádica y plural en la asunción de las determinaciones (desde las) que (se) moviliza, rehuendo las salidas garantizadas del “gesto crítico” de rigor para la ocasión, la estrategia “crítica” del arte actual, en sus momentos más felices, aparece como instancia de activación del secreto potencial crítico de las *mediaciones: mediando aún* en el campo inclusivo de lo que emerge como *singularización del acontecimiento*. Tal vez no se pueda pedir más, ni menos. Reinventando el trabajo de la mirada desinstaladora, imputándole a la imagen-mercancía el *rumor* que la descalza y que no consigue morigerar del todo, la *intempestividad* de ciertas operaciones de arte obedece, en buena medida, a su capacidad de *espaciamiento* frente a la representación hegemónica o frente al “ambiente visual” de consuno.

Pero ese espaciamiento no está garantizado. Amerita una reinención permanente de las estrategias; un juego de descolocación incesante, habida cuenta de la expedita

conversión de esos recursos específicos en mitificaciones críticas. Desde esta perspectiva, el apelativo “crítico” bien podría entenderse como una especie de *calificativo de síntoma*: es decir, como aquello que demanda un *cisma* estructural para ser incorporado en el orden simbólico. En el arte y la estética, bien lo sabemos, tal es la única manera de entender o de nominar la trascendencia inmanente, o la “promesa” de la que todavía, como agentes de reflexión, requerimos.