

Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte

Virtual nebula. Space words around works of art

Julia Isidori¹
(CONICET - UNTreF – UNRN)
juli91_2006@hotmail.com

Resumen

A partir de una obra reciente de Santiago Sierra, el artículo aborda la producción de discursos críticos e investigaciones teóricas sobre arte como un factor relevante en la persecución de autonomía. Específicamente se presentan tres formatos de estos discursos —el periodístico, el de la crítica especializada y el de la investigación académica— y se analiza cómo influyen en las posibilidades de las obras de ser autónomas. Así, se establece un diálogo con las propuestas modernas de separación del arte de otras esferas, y se problematiza en qué medida esa independencia es posible hoy, en que las obras circulan acompañadas de texto. La naturaleza de esos textos es también estudiada como *contenido* y para finalizar, se cuestiona la relevancia de la producción ante estas discursividades.

Palabras clave: Santiago Sierra – Autonomía – Crítica – Aura

Abstract

From a recent work by Santiago Sierra, the article studies the production of critical discourses and theoretical art research as a relevant factor in the pursuit of autonomy. Specifically, three formats in which these discourses appear - journalism, specialized criticism and academic research - are presented and it is analyzed how they influence the possibilities of an art piece of being autonomous. Thus, a dialogue is established with modern proposals of separation between art and other spheres, and it is problematized to what extent this independence is possible today, when the works circulate accompanied by text. The nature of these texts is also studied as content and in order to finish, the relevance of production in front of these discursiveness is questioned.

Key words: Santiago Sierra – Criticism – Autonomy – Aura

¹ Licenciada en artes visuales. Becaria doctoral de CONICET.

Cómo citar este artículo:

MLA: Isidori, Julia. "Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 49-67.

APA: Isidori, Julia. (2018) "Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte" *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°5 (2018): Pp. 49-67.

Chicago: Isidori, Julia. "Nebulosa virtual. Verbo en suspensión alrededor de las obras de arte" *Rigel revista de estética y filosofía del arte* N° 5 (2018): Pp. 49-67.

Introducción: El panorama celeste

El sábado 21 de mayo al mediodía, día de la inauguración de la *performance* de Santiago Sierra *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 de marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016*, desde el momento de apertura de la sala hasta alrededor de dos horas después, conté no más de 15 visitantes. Una podría pensar que importa el número total, no sólo quienes se acercan a la inauguración, pero en esta particular obra, no había mucho "tiempo total", ya que duraría 9 escasos días. De igual manera, hacia el final de ese lapso volví a acercarme al Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires —donde esta tenía lugar— para confirmar la afluencia incluso menor de espectadoras y espectadores. Lo curioso es que junto con la *performance*, se publicitaba una entrevista en la Universidad Torcuato Di Tella entre la crítica Graciela Speranza y el artista. A ese evento había que inscribirse con anticipación. Las entradas se agotaron a escasas horas de abierta la página para hacerlo, y el día de la charla el auditorio estaba repleto, e incluso había gente afuera tratando de escuchar desde los pasillos.

Esta llamativa diferencia entre la obra y el evento a partir de ella despiertan algunas preguntas como ¿qué esperamos de las exposiciones?, ¿siguen haciendo falta o hacen las veces de ilustraciones de lo que ya se sabe que se quiere decir? En ese caso, ¿cuál es el aporte a nivel artístico si los intereses están marcados por la crítica, el periodismo o la teoría? En fin, ¿Por qué seguir haciendo exposiciones?

En armonía con estas dudas, vamos a mirar la obra de Sierra como si se mirara un cuerpo celeste desde el cielo. No para aislarlo de su entorno, sino para considerarlo núcleo de un halo mayor, de un movimiento que lo excede. Y como cuando se mira algo de lejos, probablemente el núcleo pierda relevancia, y lo que se vuelva más visible sea la neblina alrededor. Analizaremos, entonces, los elementos discursivos que rodearon la acción de Sierra hasta casi fagocitarla, como

un agujero negro. Partimos de la intuición de que la obra casi que ya no importa, lo que importa es ser parte de ella, estar ahí, participar del evento en sala sólo si hay disponibilidad de tiempo, pero sobre todo, de todos los otros acontecimientos que este despierta. Por ello, comenzaremos la investigación observando la performance, y paulatinamente viraremos hacia sus repercusiones en medios discursivos.

Fuerza centrípeta: nostalgia moderna de autonomía

Partamos desde el núcleo de este "cuerpo celeste": la obra consistía en 56 horas y 43 minutos de corrido, durante las que actores e independientes contratadas/os leyeron ininterrumpidamente y a un ritmo monótono 144.308 nombres de origen medio-oriental, al tiempo en que estos se proyectaban en una pantalla de grandes dimensiones. El lugar tenía el aspecto de una sala de cine, a oscuras y con butacas en anfiteatro, dirigidas hacia la pantalla. Antes de esta, en el escenario, había una mesa sin ninguna particularidad sugerida y dos lectores/as sentados de espaldas a la pantalla, leyendo lo que ahí se proyectaba (as/los lectoras/es rotaban cada 2 horas sin cortar el ritmo de lectura). Los nombres pertenecen a víctimas del conflicto bélico en Siria en un rango de tiempo delimitado, que un grupo de investigación de la UBA en colaboración con el artista —coordinado por el catedrático Pedro Brieger— se dedicó a estudiar y relevar.¹

Por un lado, ir físicamente, apersonarse a la sala en que la obra se exponía, no era estrictamente necesario a menos que apeláramos a una posibilidad de *aura*, porque no sólo múltiples imágenes de esta fueron publicitadas,² sino que en cada

1 Todos los datos son recabados del folleto que entregaban a la entrada de la obra, en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires.

2 La obra ya había sido expuesta en dos locaciones: el CCA de Tel Aviv, el *Festwochen* de Viena, y la Galería Lisson de Londres, por lo que las fotos no faltaban.

página que aparecieron (virtual o de prensa escrita) iban acompañadas de dos o tres párrafo explicativos. Contar el final de la película no es exactamente la mejor estrategia de invitación al cine, entonces me pregunto ¿cuál era el fin de esa seguilla de propagandas? ¿Era realmente publicitar el evento para captar asistentes, o sólo poner en órbita un tema del que estaba bien hablar?

Por otra parte entonces, lo que ponía en cuestión la obra, *grosso modo* el «contenido», estaba puesto de relieve como el aporte de interés de la *performance*, haciendo resonar una suerte de apreciación por la *originalidad* ligada al exotismo del tema. En otras palabras, la crítica —desde el sitio web oficial de la Bienal de Performance hasta el diario *La Nación*— describía la obra de Sierra como valiosa porque hablaba de los muertos en Siria. No por la manera particular en que lo hiciera, o porque complejizara la problemática, sino porque hablaba de ella. Todo lo demás, a otro, o a ningún plano. En un evento como la Bienal de Performance, ubicado entre el selectísimo mundo del arte contemporáneo y la agenda pública de la ciudad, ¿Cuán estratégicamente moral era volver a mencionar el conflicto sirio mientras formaba parte del temario semanal obligado? ¿Importaba lo que se dijera del tema, o alcanzaba con mencionarlo, independientemente de la vacuidad?

Estos tres conceptos, aura, originalidad y exotismo discursivo, parecen marcar una posible hoja de lectura de la *performance*, ¿pero están propuestos por la obra? ¿A qué se deben, y por qué persisten con tanta fuerza en su débil jurisdicción? Mi hipótesis es que no, que están insinuados por la crítica de arte que pretende teorizar sobre acontecimientos presentes con categorías que ya son obsoletas, o que al menos deben ser repensadas. Es decir, no es que necesariamente la obra — el núcleo de nuestro cuerpo celeste— se desarrolle en base a un paradigma moderno que tiene estas características, sino que es el halo a su alrededor — periodismo, marketing, crítica institucional— el que las pone ahí. Así, valoraciones

modernas siguen operando en las lecturas de un contexto presente, que es otro, radicalmente distinto al momento en que esas categorías surgieron. Autenticidad/originalidad, jerarquización eurocéntrica de los territorios, y la noción de lo artístico como no mercantizable son algunas de estas nociones persistentes.

Ahondemos en ellas. Por qué persisten y qué subyace debajo no puede responderse con la vaguedad de "un paradigma moderno". ¿Qué aspecto preciso del paradigma moderno sigue teniendo vigencia? El concepto de autonomía, o más bien, su deseo. Según algunos teóricos (Peter Burger, Clement Greenberg, entre otros) la noción de autonomía fue atacada por las neo vanguardias con la inclusión del mercado global en la esfera del arte, o más bien, con la disolución de esa esfera aparentemente delimitada. Dejando de lado la sobrevaloración de estos pensadores en detrimento de numerosas producciones, lo cierto es que, aunque se sepa históricamente superado el deseo de una autonomía total, la intención de independencia del campo artístico está vigente. Teóricos contemporáneos menos polémicos que Greenberg o Burger, como José Luis Brea, Néstor García Canclini o Juan Martín Prada insisten en que el valor de una obra de arte reside en la resistencia a su mercantilización (Brea, 2005), en la generación de *contra imágenes* (Prada, 2017), y la experiencia del disenso que rompe el orden sensible de los objetos comunes (García Canclini, 2010b: 21).

Pero ¿qué pasa con el deseo de autonomía cuando hay *marketing*, publicidad y relaciones públicas alrededor de una obra, transformándola casi en una fiesta? El aparato discursivo alrededor de las obras, la *neblina* o estela de nuestro cuerpo celeste vuelve difusas las afirmaciones teóricas sobre su momento histórico. ¿Hay autonomía? ¿No la hay? Gracias a los eventos críticos que se generan a causa de la *performance*, podemos ver que preguntarnos de este modo tajante por la afirmativa o la negación dentro de los límites de la obra es un tanto ridícula o

infructuosa. Más bien deberíamos reconocer que amén de lo que suceda en el momento de exhibición, es decir, en la obra misma, el resto de los campos (el periodístico, el académico y el de políticas públicas culturales) la invisten de autónoma, desconociendo que su misma imbricación en el contexto del arte transforma la autonomía en una imposibilidad.

La nebulosa: El problema de lo anticipable

Acordamos hasta ahora en un paralaje entre dos momentos históricos, que aun con sus tajantes diferencias contextuales, rondan igualmente alrededor de la persecución de la autonomía. Esos dos momentos son: los inicios del siglo XX, en que Theodor Adorno escribía desde un paradigma moderno sobre el arte que no tranza con la industria cultural y sus usos utilitarios del material, y la actualidad, en que Sierra produce una obra que repercute en otros ámbitos fuera de lo artístico, dejando al descubierto los problemas de independencia o no de los campos sociales entre sí. Entre esos dos momentos, el capitalismo global se desarrolla y subsume cualquier tipo de actividad a su control, inclusive las que se pretenden resistentes al mercado o que, como hemos dicho, persiguen una cierta posibilidad de ser autónomas.

Ahora nos detendremos en algunas de esas actividades, que son justamente las que conforman la *neblina* alrededor de la obra de Sierra: el periodismo sobre arte, la crítica cultural (no especializada e institucional³) y la investigación artística académica. Convengamos que cuando se trata de producciones de artistas más o menos reconocidos fuera de sus países de producción, estas tres tareas suelen mantener un orden de aparición sucesivo, más o menos regular, en la linealidad en

3 Si bien el término *crítica institucional* suele ser empleado para denominar la crítica aplicada a las instituciones del arte, en este trabajo lo emplearemos para designar la crítica de obra que se desarrolla en un marco institucional, por ejemplo, las revistas coordinadas por universidades y la publicación de ponencias.

que las enumeramos antes. Es decir, por lo general —y comprobable, por ejemplo en el caso que estamos analizando—, el periodismo no especializado precede a la crítica de obras y esta a su vez es anterior a la investigación formal dentro de los formatos académicos. Pero lo que responde exactamente a la metáfora de la neblina es que más allá de la linealidad, las características de cada momento no se limitan a su campo, sino que son difuminadas con e los que le siguen. Así, lo propio del periodismo permanecerá de algún modo en la aparente rigidez formal académica. Son estas cualidades *arrastrables*, esta suerte de polvo en suspensión que conforma la nebulosa alrededor de las obras, lo que mencionaremos a continuación.

La inmediatez característica del trabajo periodístico conlleva el problema de la adecuación de sus objetos en categorías fácilmente identificables, ya codificadas, funcionales al ordenamiento social y a su vez contribuyentes al mantenimiento de ese orden. Cuando nos preguntábamos si los eventos discursivos alrededor de la *performance* de Sierra aportaban algo más a lo que se hablaba del conflicto sirio en los medios, olvidamos que esos eventos (los artículos de revista, las publicidades en sitios web y los panfletos que fueron repartidos antes, durante y después de la obra) *eran* también los medios. ¿Querían, entonces, complejizar el discurso, o era preferible adaptarse a las demandas mediáticas, que buscan creer que están al tanto, pero se niegan a la profundidad de los temas que consumen?

Categorizar implica adecuarse a lo anticipable, o modificar lo existente para las claves de lecturas ya admitidas como posibles. Esto alcanza incluso las acciones que rehúyen a lo conocido, o que pretenden resistir a las posibilidades preexistentes: por un lado, como hemos visto, las intenciones al interior de una obra son incomparables a la magnitud de la nebulosa que las rodea; y por otro, a esa nebulosa —específicamente a las primeras formaciones de polvo, que serían,

para nosotros, el periodismo inmediato— le sirve poco lo que genera mayor trabajo cognitivo. Sólo se necesita mencionar ciertos tópicos de demanda *moral* del momento y no desarrollarlos, pasar a otra cosa. Así, independientemente de la particularidad que tuviera la obra de Sierra, las notas virtuales que la publicitaron no ahondaban en ella, sino en la categorización del artista en cierto estereotipo de productor polémico de izquierda que todas/os conocemos.

Lo intolerable se vuelve digerible, y el mínimo ápice de resistencia posible se torna obsecuente al poder que la necesita sumisa. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes desarrolla esta previsibilidad de las imágenes a propósito de la fotografía unaria. Acordemos o no en su ilustración de este tipo de fotos con las imágenes periodísticas, al menos comprobamos en el caso en que estamos avocadas/os, que los acontecimientos discursivos periodísticos sí son previsibles, codificados, y *domadores* de la mirada (Barthes, 1990: 76-77) Carecen, como la fotografía que es toda *studium*, de cualquier elemento desestabilizador que pueda hacer estallar su sentido. Me atrevo a afirmar que el *punctum*, este elemento valorado por él como la línea divisoria que señala cuándo una imagen es artística, si existe, pierde visibilidad entre toda la nube de polvo. Consecuentemente, la imagen que es núcleo de esa nebulosa discursiva pierde potencialidad como imagen subversiva, *pensativa*.

También Jacques Rancière habla de esta posibilidad de las imágenes de escapar a lo categorizable: las llama imágenes *intolerables*. “Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos”, dice Rancière en un capítulo que resulta particularmente elocuente en este trabajo porque en él, el autor se pregunta qué imágenes son apropiadas para representar acontecimientos monstruosos (Rancière, 2010: 96). No nos preocupa el porcentaje de veracidad que haya en esas imágenes, dice Rancière,

sino el modo en que los dispositivos organizan la información: “lo que nosotros vemos (...) es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas.” (Rancière, 2010: 97).

Así, acompañadas de los numerosos titulares y oraciones descriptivas funcionales a la inmediatez periodística, las imágenes pierden posibilidad de disrupción. Se domestican, como diría Barthes, se explican, como diría Rancière, y podríamos decir, se recluyen en la tranquilidad de las categorías conocidas: Siria sigue siendo un concepto que nos es ajeno, como nos es ajeno también nuestro rol en el conflicto. Así, cualquier posibilidad de autonomía de las imágenes que podía existir en el deseo del / de la artista a escapar a la lógica de mercantilización queda trunca bajo la adecuación a lecturas históricamente conocidas. Consecuentemente, también nosotras/os nos tranquilizamos, nos domesticamos como las imágenes.

Una vez mencionado el problema de la categorización inherente a la crítica, debemos considerar que la *domesticación* que conlleva no desaparece cuando termina la etapa de publicidad periodística. En la fase siguiente, la de la crítica más especializada —por caso, la entrevista abierta ya mencionada con Graciela Speranza, o artículos en medios especializados en crítica de arte como la revista *Artishock* (AAVV, 2016b)— el problema persiste porque los espacios de crítica no desoyen todo lo que ya se haya dicho sobre sus objetos de estudio. De hecho, en más de una oportunidad los soportes periodísticos funcionan como fuente primera de los estudios críticos, sobre todo cuando las obras que se analizan tienen carácter efímero y/o transcurrieron en otras locaciones que el territorio en donde viven las/los investigadoras/es, entonces un modo inevitable de *espectarlas* es a través de las reseñas. Convenimos en que el problema de la vacuidad de las categorizaciones de contenido persiste en esta etapa, porque las obras ya son

recibidas con esas descripciones. Pero un nuevo problema se suma en este ámbito de la crítica: el convencionalismo al que se resume el término "crítica", en referencia a momentos de charla, discusión, e investigación; actividades que no necesariamente tienen naturaleza crítica. Este estado de cosas impulsa una mutación del concepto determinada solamente por la fuerza del uso, y se pierde de vista la cuestión *ontológica* sobre la crítica, en qué medida son eventos críticos si parten de fuentes de plana profundidad que no se cuestionan sus propias categorías narrativas.

¿Qué tiene que ver este problema con la persecución de la autonomía? Que esta última es en cierto modo un basamento ideal —aunque no pueda existir en totalidad— a la actividad crítica, porque le otorgaría algún tipo de libertad de campo para poder juzgar sus objetos sin dejarse afectar por necesidades de mercado, poder y consumo. Pero en la medida en que la crítica no busque al menos una suerte de independencia del circuito mediático periodístico imposibilita cualquier tipo de cuestionamiento a este. Volveremos sobre esto hacia el final del artículo.

Otro problema en la aspiración a la autonomía es que esta supone, según la dialéctica adorniana, una fase de negación, que resulta difícil de asegurar, sino imposible en el campo discursivo sobre la producción. Dicho de otro modo: ¿cómo se manifiesta la negación en la verbalidad nebulosa alrededor de las obras?, ¿tiene lugar o representa una aporía? La dialéctica negativa implica, según Adorno, necesariamente un momento de contradicción al interior del material con su devenir histórico (Buck-Morss, 2011). A propósito de la música dodecafónica, Adorno marcaba esta suerte de fórmula para la producción auténticamente revolucionaria. Ahora bien, ¿podría pensarse en la posibilidad de un ejercicio crítico igualmente revolucionario, es decir, extender el método adorniano destinado

originariamente a la creación de obras, hasta el campo de la discusión teórica sobre estas? Porque no podemos caer en la ingenuidad de pensar que los discursos sobre obra son meras reseñas.

Principalmente en el ámbito académico la actividad crítica es entendida como producción de pensamiento. En tal caso, ¿qué posibilidad de autonomía y de consecuente *carácter revolucionario* en términos de Adorno tiene esa producción? Si, teniendo en mente la espiral dialéctica de tres estadios, intentamos traspolarla a la investigación académica sobre arte, descubriremos que la primera fase —la de la *afirmación*— se cumple: podríamos decir que teóricas y teóricos reciben información sobre las obras como Schönberg recibía la tonalidad. El problema es que mientras que este pudo revertir su destino histórico de armonía, las y los investigadores suelen seguir armónicamente el curso de reflexiones que la obra ya ha planteado en el momento de ser exhibida.

En la entrevista entre Santiago Sierra y Graciela Speranza (que, huelga aclarar, prometía ser un evento de naturaleza crítica compleja tanto por el currículum de Speranza y la proveniencia académica especializada en artes de las/los asistentes), se mencionaron algunas otras obras del artista madrileño además de la que había finalizado recientemente en Buenos Aires. Este recorrido en formato *power-point* a lo largo de la trayectoria de Sierra permitió recuperar las polémicas estrategias de producción del artista. Sin embargo, fueron escasamente mencionadas en oposición a la importancia que tuvieron las temáticas: se habló largo y tendido del conflicto bélico en Siria, de la marginalidad del trabajo callejero en las grandes urbes, de la precarización de las/los inmigrantes contratadas/os en negro, etc. A riesgo de que se juzgue una desestimación de estas terribles problemáticas por mi parte, quisiera señalar que la actividad de diálogo estuvo lejos de ser crítica. No se dijo nada allí que no se hubiera dicho antes en los noticieros o en los artículos de

prensa sobre cada conflicto particular, lo que permite confirmar una relación inmediata y de afirmación con la praxis, no dialéctica. Así como los cúmulos de polvo giran en suspensión siguiendo la inercia de la nebulosa, la producción verbal sobre la obra de Sierra siguió igualmente el discurso imperante.

Observamos entonces que para el campo artístico actual, producir una crítica *sociohistoricamente válida* es, en realidad, no hacer crítica sino narrar el curso de la historia, pero en el afán izquierdista estereotipo de mantener una postura políticamente correcta, este planteo resulta incómodo. Y es este mandato de *complicidad*, de seguir el juego, de callar las dudas y seguir denunciando lo que se sabe está bien denunciar con los métodos ya compartidos y entendidos por todas/os el que, a mi parecer, complica el deseo de autonomía.

Quisiera aclarar que la autonomía puesta en el centro de esta discusión no se debe a un alegato personal a su favor, sino que es un elemento que a mi juicio se observa —explícito o no— en obras de arte contemporáneas y estudios sobre estas que, principalmente, buscan marcar distancia respecto del circuito de mercado y consumo, y sentar postura de independencia o de poder resistente. Lo curioso es que la aspiración de ciertas obras a la independencia de campos no artísticos se ve contrastada con los trances entre crítica, investigación y devenir histórico. En este sentido, después de desarrollar algunas descripciones de la actividad periodística y crítica sobre arte, nos preguntamos en qué medida la investigación académica puede constituirse también en una producción, y específicamente, una producción autónoma si sus puntos de partida recuperan los discursos no autónomos del periodismo y de la crítica.

Por ello, para finalizar, hay un último punto que quisiera desarrollar en función de nuestras inquietudes iniciales por las categorías modernas que siguen operando en el contexto actual: el *cultismo de la crítica*. Toda esta situación de generación y

fomento de textos alrededor de la producción de arte, que convenimos en asociar a la metáfora de la nebulosa, guarda una relación vaga con algunos conceptos modernos. Específicamente sobre el de autonomía observamos que sí está presente aunque no sea manifiesto expresamente su deseo. Otro de los conceptos que goza de un tipo de resurgimiento no admitido abiertamente es el de aura o de culto. Recuperemos lo dicho alrededor de las temáticas sociales conversadas a propósito de la trayectoria de Sierra: *No se dijo nada allí que no se hubiera dicho antes en los noticieros o en los artículos de prensa sobre cada conflicto particular*, y sin embargo, y acá aparece más visible el resurgimiento del culto, en tanto la obra sugiere habilitar un espacio de reflexión que no estaría presente en ningún otro lado. Como si cada acercamiento al conflicto sirio que podamos tener mediante cualquier soporte no propiciara la conciencia con la misma intensidad con que lo hace la obra. El tema no estaba sólo ahí, en el Centro Cultural Recoleta, sino en Facebook, en la tele, en los diarios, en la radio, y en las conversaciones sobre actualidad. Y sin embargo, las publicidades próximas a la fecha de inauguración sugerían la importancia de peregrinar hasta la sala negra de la *performance*, independientemente que en la web circularan extensas muestras de lo que sucedía adentro.

En resumen, hemos visto cómo a pesar de que la contemporaneidad artística se empeña en sentar diferencia respecto de esquemas históricos anteriores, por ejemplo, de las categorías modernas de autonomía y aura, los textos que giran alrededor de las producciones no pueden desprenderse totalmente. Ya sea porque la inmediatez que se les exige —el periodismo— no da tiempo de pensar nuevas lecturas, o porque los espacios que disponen de ese tiempo —la investigación académica— ya reciben la obra con connotaciones incrustadas, los discursos promueven, publicitan y estudian las obras de arte con criterios propios del

paradigma moderno. A la vez, progresivamente aumentan su número, dejando a las obras como un punto mínimo en medio de toda la nebulosa verbal. El resultado es un estado de cosas osmótico e irrefrenable en que la potestad de una obra para marcar el terreno, para adherir prácticamente a un sistema de pensamiento y producción contemporáneo, con nuevos valores, queda anulada: no importa en qué medida *la obra en sí* discuta con determinadas teorías, porque quienes dirán si lo hace, a cuáles de ellas interpela y de qué manera, serán justamente los textos que la rondan (disolviendo la posibilidad de *la-obra-en-sí*). Como en las imágenes del espacio, el centro de las nebulosas es imperceptible. Lo que nos ciega los ojos es la estela de polvo cósmico que gira a su alrededor.

Reflexiones finales: fuerza centrífuga a la imposibilidad contemporánea de autonomía

Reconocimos que las nociones de autonomía y de aura persisten contra toda intención de eliminarlas. Pero ¿significa eso que se cumplen estrictamente? La modernidad como hecho contemporáneo es insostenible aunque sus ejes resistan inamovibles. En esta encrucijada, el ya mencionado Néstor García Canclini, Nelly Richard y Josefina Ludmer son algunos de los tantos que han planteado la post autonomía. Para mencionar algunas de estas reflexiones, García Canclini, en el estudio de obras asociadas a lo político —casualmente parte de un *corpus* en el que Santiago Sierra puede inscribirse tranquilamente— concluye que la autonomía como definición tajante es una utopía: “las obras de arte que se inscriben en la política no pueden ser leídas en términos puramente políticos ni puramente artísticos” (Canclini, 2010a: 52). Sin embargo, reconoce también que esta utopía, aunque se sabe irrealizable, es perseguida casi naturalmente en una intención de emancipación del ámbito social público, y así una cierta liberación de las exigencias

de dar resultados prácticos: si algo habilita a Sierra a inmiscuirse en problemáticas públicas sin necesidad de solucionarlas o de hacer propuestas *efectivas* es la idea de autonomía del campo artístico.

Si tratamos de identificarla en su *performance*, descubriremos que dista considerablemente de la idea de autonomía planteada por Theodor Adorno en torno a la división del trabajo: Sierra no sería un artista como Degas o Valery, sino un artista *sin lugartenencia*. (Adorno, 1992: 134); y aun así, podemos identificar lo que para el filósofo era indispensable en el camino hacia un arte autónomo: la búsqueda íntima en la práctica con el material—que en el caso de Sierra son los mecanismos de trabajo en relación a los discursos globales sobre territorios marginales—.

Si, por otra parte, tratamos de localizar la autonomía en la práctica verbal alrededor de las obras, amén de la intención constante de *la crítica* de independizarse o marcar diferencia con otros campos —como el periodismo, la publicidad o las instituciones de enseñanza— descubriremos también que hay una relación inextricable con esos territorios. Una de las razones es, tal vez la relación institucional. En su libro *La línea de producción de la crítica*, el investigador Peio Aguirre aborda el problema de la *libertad* a la hora de hacer crítica institucional. Cuando sus agentes se encuentran en relación de dependencia respecto de una institución, la complicidad es inevitable, teoría que apoya Diedrich Diederichsen, crítico cultural para *Artforum*, entre otras publicaciones:

Si hay una cosa que nadie lee nunca en ningún sitio en la actualidad es un juicio negativo en contra de ninguna exposición, proyecto, libro, o catálogo por alguien implicado en el mundo del arte —esto simplemente ya no existe—. La razón es que, con toda probabilidad, producir crítica negativa conlleva a la muerte social. Los escritores necesitan el apoyo de otras estructuras fuera del

mercado del arte para alcanzar el poder social de negar cualquier objeto o proyecto dentro de él. (Aguirre, 2014: 28).

En suma, no podemos afirmar ni en la producción de obra ni en los textos a su alrededor que sean puramente autónomos o que no lo sean en absoluto, y por ello estos dos últimos apartados parecen dejarnos sin salida: por un lado, dijimos que estábamos atrapadas/os en la modernidad, pero después confirmamos que un purismo moderno es imposible hoy. Por este motivo es que acercándonos al final quisiera aclarar que este no es ni un alegato en favor de la autonomía en el estilo de Burger, ni por el *todo vale* de los discursos pluralistas, sino un planteamiento del discurso verbal sobre arte como responsable de ese vaivén, entre lo autónomo y lo que no lo es. Ante la pregunta por la autonomía, no podemos dar una respuesta a favor o en contra basándonos en este caso concreto, por lo que quedamos en el movimiento, en la resignación a lo confuso, a que nos atrapa la irresolubilidad del problema, no importa la respuesta. Como en la contemplación de imágenes estelares —de las que por cierto no sabemos nada—, gozamos de mirar aquello que no entendemos. Reconocemos un punto imperceptible en el medio, sí, pero lo que nos atrae es la luminiscencia elíptica exterior, que tiene hasta belleza.

Epílogo

Si por razones astronómicas que me es imposible explicar el núcleo de un cuerpo celeste desapareciera, el halo de su alrededor seguiría siendo visible. Está compuesto de tantas partes, y tan insignificantes por sí solas que sería imposible eliminarlas a todas; un agujero negro, que es atraído por la fuerza de los cuerpos, no podría ejercer su poder de absorción ante escorias pequeñas que se mueven por mera ósmosis. Si dejara de haber obras, tampoco significaría el fin del

espectáculo artístico (ya hemos visto cómo se engolosinan críticas y críticos con acciones efímeras que terminaron hace más de 50 años). Mientras *se hable* de arte, su producción —la emergencia de nuevos *núcleos*— sigue siendo accesoria.

Lo curioso es que sigue habiendo producción, y cada vez más; tanta que para un/a investigador/a, descansar en la idea de que su conocimiento del campo está completo resulta imposible. Ante semejante efervescencia *nuevos núcleos*, ¿cuál es el comportamiento de las nebulosas? ¿Se dividen el polvo y se reagrupan equitativamente? ¿O mantienen sus lugares y abandonan al olvido las formaciones emergentes? Se me ocurre pensar que no coincidentemente los centros de estos cuerpos sean casi imperceptibles: son de color oscuro, como el cielo (lo que los hace *parecer* brillantes es la luz que los rodea). Hasta ahora, la hipótesis más razonable es que *el cielo* sea una plaga de núcleos, que en su amontonamiento dan el característico color oscuro. La aparición de cuerpos nuevos, entonces, sólo puede ser advertida si un conjunto de partículas en suspensión se decide a rodearlo y a hacerlo brillar. De lo contrario, su destino natural es la sombra, imperceptible, ilimitable.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2016a). "Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016". Disponible en <http://centroculturalrecoleta.org/agenda/los-nombres-de-los-caidos-en-el-conflicto-sirio> (última consulta: 01/06/17).
- AAVV (2016b). "Bienal de performance de argentina presenta más de 30 proyectos artísticos". Disponible en <http://artishockrevista.com/2017/05/13/bienal-performance-argentina-presenta-mas-30-proyectos-artisticos/> (última consulta: 15/05/17).
- AAVV (2017a). "Performance por los muertos en Siria", Disponible en <http://leedor.com/2017/05/24/performance-por-los-muertos-en-siria/> (última consulta: 24/05/17).

- AAVV (2017b). "BP17: Las 3 performances que elegimos para esta semana". Disponible en <https://jaquealarte.com/bp17-las-3-performances-elegimos-esta-semana/> (última consulta: 07/05/18).
- AAVV (2018) "Santiago Sierra: Los nombres de los muertos en el conflicto sirio". Disponible en http://londres.cervantes.es/FichasCultura/Ficha114183_22_1.htm (última consulta: 07/05/18).
- Adorno, T. W. (1992). "The artist as Deputy", en Adorno, T. W. *Notes to Literature*, Nueva York: Columbia UP p. s/d.
- Adorno, T. W. (1983) [1970]. *Teoría estética*, Barcelona: Orbis.
- Aguirre, P. (2014). *La línea de producción de la crítica*, Bilbao: consonni.
- Barthes, R. (1990) [1980]. *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
- Brea, J. L. (comp.) (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (2011). "El ejemplo de la música revolucionaria" en Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 103-112.
- Burger, P. (1990) [1974]. "El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa" y "La obra de arte vanguardista", en Burger, P. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, pp. 83-149.
- Centenera, M. (2017). "Santiago Sierra pone nombre a casi 150.000 muertos de la guerra siria", disponible en https://elpais.com/cultura/2017/05/31/actualidad/1496233436_758796.html (última consulta: 20/10/17).
- Erlan, D. (2017). "Bienal de Performance 17: cinco obras ineludibles". Disponible en <https://losinrocks.com/bienal-de-performance-17-5-obras-ineludibles-15ac4e6d519b> (última consulta: 07/05/17).
- Erlan, D. (2017). "Bienal de Performance 17: cinco obras ineludibles". Disponible en <https://losinrocks.com/bienal-de-performance-17-5-obras-ineludibles-15ac4e6d519b> (última consulta: 07/05/17).
- Foster, H. (2001) [1996]. "¿Quién teme a la neovanguardia?", en Foster, H. *El retorno de lo real. Vanguardia a fines de siglo*, Madrid: Akal, pp. 3-39.
- García Canclini, N. (2010a). *La sociedad sin relato*, Buenos Aires: Katz.
- García Canclini, N. (2010b). "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?", *Revista de Estudios Visuales*, N° 7, pp. 15-37.
- Greenberg, C. (2006) [1939]. "Vanguardia y kitsch", en Greenberg, C. *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid: Ciruela, pp. 23-44.

- Ludmer, J. (2006). Literaturas Postautónomas 2.0, Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura, N° 17, p. s/d.
- Oybin, M. (2017). "La realidad, en carne viva. Claves para entender la obra de Santiago Sierra". Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2022884-claves-para-entender-la-obra-de-santiago-sierra> (última consulta: 20/08/17).
- Prada, J. M. (2017). "¿Qué nos da a ver el arte? creación artística y teoría de la imagen en el tiempo de las redes sociales", ponencia presentada en / *Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual, Dispositivos y Artefactos / Narrativas y Mediaciones*, Montevideo, UdelaR, 23/10/2017.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Vattimo, G. (1985). *El fin de la modernidad*, Buenos Aires: Gedisa.

Recibido: 30/05/2018

Aprobado: 15/06/2018