

# Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina

III° Jornadas Nacionales  
VII Encuentro de Investigadores  
“Estética y Filosofía del Arte”



Editores  
Santiago Auat  
Lucía Blázquez  
Agustín Busnadiago  
Agustín Domínguez  
Manuel Molina



III Jornadas Nacionales  
VII Encuentro de investigadores  
“Estética y Filosofía del Arte”

**Filosóficas y encarnadas**  
**Investigaciones estéticas en Argentina**

**Editores**

Santiago Auat

Lucía Blázquez

Agustín Busnadiago

Agustín Domínguez

Manuel Molina

Filosóficas y encarnadas : investigaciones estéticas en  
Argentina / Juan Albín ... [et al.] ; compilado por  
Santiago Auat ... [et al.]. - 1a ed . - Córdoba : María  
Verónica Galfione, 2019.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-987-86-3226-1

1. Teoría y Filosofía del Arte. I. Albín, Juan. II. Auat, Santiago, comp.  
CDD 700.1

## **Título**

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina.

## **Autores**

Albín, Juan / Altamiranda, Verónica / Baigorria, Martin / Belenguer, Celeste / Bidón  
Chanal, Lucas / Bohlman, Tamara / Cabrera, Gustavo Javier / Cangí, Adrián / Casullo,  
Mariana / Conti, Romina / Coschica, Fernando / Cristobo, Matías / De Angelis, Javier  
/ Galfione, María Verónica / García, Pilmaiquén / González, Alejandra / Guzzi, Jose /  
Isidori, Julia / Juárez, Esteban Alejandro / Laurenzi, Adriana / Ledesma, Jerónimo /  
López Piñeyro, Hernán / Palazzo, Valeria / Perié, Alejandra / Podestá, Florencia /  
Poenitz, Paula Beatriz / Redruello, María Eugenia / Rivulgo, Moira Ailín / Roldán,  
Eugenia / Rossi, María José / Rossi, María Sol / Rucavado, Rojas Mario / Tomás,  
Silvia Inés /

## **Compiladores/editores**

Auat, Santiago

Blázquez, Lucía

Busnadiago, Agustín

Domínguez, Agustín

Molina, Manuel

Obra de tapa

"Formas de medir la distancia VI: cuerpo y materia de los táticos"

Performer: Indira Montoya

Registro: Claudio Braier

Octubre 2015 -en Peras de olmo - Buenos Aires, Argentina

Año 2019 – Versión digital



Los trabajos reunidos en el presente volumen son el resultado de una selección de las ponencias presentadas en las III Jornadas Nacionales y VII Encuentro de investigadores "Estética y Filosofía del Arte", que tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba los días 1, 2, 3 y 4 de agosto de 2017. Las Jornadas fueron organizadas por el grupo de investigación "Modernidad estética y teoría crítica" subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Los textos han sido revisados a fin de adaptarlos al formato de libro según los criterios que el comité editorial ha juzgado pertinente.

# INDICE DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>SCHILLER Y LAS VANGUARDIAS</b> MARTÍN BAIGORRIA	<b>6</b>
<b>UN ROMANTICISMO YONQUI. EL DIÁLOGO DE <i>CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER</i> CON LAS POÉTICAS ROMÁNTICAS DE WORDSWORTH Y COLERIDGE</b> JERÓNIMO LEDESMA	<b>12</b>
<b>ROMANTICISMO CONTRANATURA: BLAKE, SHELLEY Y UNA VISIÓN HETERODOXA DE LA NATURALEZA</b> MARIO RUCAVADO ROJAS	<b>18</b>
<b>IRONÍA, AUTO-IRONÍA Y QUEJA EN EL SUJETO DEL ESTETICISMO POLÍTICO</b> JAVIER DE ANGELIS	<b>22</b>
<b>CUESTIONES EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO</b> FERNANDO COSCHICA	<b>27</b>
<b>FORMA, APARIENCIA Y <i>DESARTISTIZACIÓN</i>, EN LOS LINDES DEL ARTE</b> ALEJANDRA PERIÉ	<b>31</b>
<b>LIBROS, AUTOMÓVILES Y ESCAPARATES: UN CONTRAPUNTO ENTRE ADORNO Y RANCIÈRE</b> JUAN ALBIN	<b>36</b>
<b>STIMMIGKEIT. LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA COMUNICATIVA</b> ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ	<b>48</b>
<b>PERSPECTIVAS ESTÉTICAS POSTADORNIANAS</b> MARÍA VERÓNICA GALFIONE	<b>54</b>
<b>POLÍTICA Y ESTÉTICA EN JULIANE REBENTISCH: ALGUNOS MODOS DE SU COPERTENENCIA</b> MATÍAS CRISTOBO	<b>59</b>
<b>ESTÉTICA Y CRÍTICA O ESTÉTICA-CRÍTICA EN MARTIN SEEL. UN PROBLEMA DE INDEFINICIÓN SOBRE LOS ALCANCES DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE</b> ROMINA CONTI	<b>64</b>
<b>HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO</b> ADRIANA LAURENZI	<b>70</b>
<b>DESLIMITACIONES DISCIPLINARES EN EL ARTE DE HOY. LOS LÍMITES ENTRE ARTE Y CIENCIA EN LAS OBRAS DE TOMÁS SARACENO Y LUIS FERNANDO BENEDIT</b> MARÍA SOL ROSSI	<b>77</b>
<b>LA “FORMA” EN LA OBRA DE LOS ARTISTAS MACCHI Y COSTANTINO COMO MEDIO PARA CONDENSAR UN SENTIDO QUE ACERQUE AL HOMBRE A LA VERDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO</b> VALERIA PALAZZO	<b>80</b>
<b>LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ÉPOCA DE LAS REDES SOCIALES</b> JOSÉ GUZZI	<b>84</b>
<b>IMÁGENES Y ESCRITURAS DEL RÍO DE LA PLATA</b> HERNÁN LÓPEZ PIÑEYRO	<b>89</b>
<b>LA FICCIÓN Y EL EFECTO DE REALIDAD COMO POTENCIAS DE EMANCIPACIÓN EN LA LITERATURA POPULAR</b> MARÍA EUGENIA REDRUELLO	<b>94</b>

<b>PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS Y EL BARRO DE AMÉRICA</b>	<b>100</b>
MARÍA JOSÉ ROSSI	
MARIANA CASULLO	
ALEJANDRA GONZÁLEZ	
LUCAS BIDON-CHANAL	
<b>EL NEOBARROCO O UNA HERMENÉUTICA DE LA INMANENCIA</b>	<b>107</b>
MARÍA JOSÉ ROSSI	
<b>EL NEOBARROSO O LO IRREPRESENTABLE</b>	<b>111</b>
ALEJANDRA ADELA GONZÁLEZ	
<b>DERIVAS DE LA AVENTURA Y EL HORROR: HACIA UNA CONSTELACIÓN NEOBARROCA EN LA OBRA DE BOLAÑO</b>	<b>115</b>
LUCAS BIDON-CHANAL	
<b>SOBRE EL DOLOR CONTEMPORÁNEO</b>	<b>120</b>
ADRIÁN CANGI	
<b>PARA UNA GENEALOGÍA DEL DOLOR</b>	<b>127</b>
ALEJANDRA GONZÁLEZ	
<b>HUELLAS DEL DOLOR</b>	<b>131</b>
VERÓNICA ALTAMIRANDA	
<b>LA SACIEDAD DEL ESPECTÁCULO</b>	<b>133</b>
FLORENCIA PODESTÁ	
<b>UN MUNDO SIN DIOS, UN MUNDO CON ARTE</b>	<b>135</b>
MOIRA AILIN RIVULGO	
<b>¿ES POSIBLE HABLAR DE “IMAGEN ABSTRACTA”?</b>	<b>143</b>
PAULA BEATRIZ POENITZ	
<b>PENSAR EL CINE, PENSAR LA PINTURA</b>	<b>147</b>
SILVIA INÉS TOMAS	
<b>EL PROYECTO ESTÉTICO DE ALEXANDER KLUGE: INTERMEDIALIDAD Y EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR</b>	<b>153</b>
EUGENIA ROLDÁN	
<b>DESANDAR EL <i>CANON</i>. EXPERIENCIAS DESOBEDIENTES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO</b>	<b>157</b>
MARÍA JOSÉ MELENDO	
<b>DESDEFINICIONES Y METAMORFOSIS DE LA PRÁCTICA EN MUSEOS: POÉTICAS OTRAS</b>	<b>166</b>
CELESTE BELENGUER	
<b>EL ARTIFICIO EXHIBIDO. REFLEXIONES EN TORNO AL ROL DE LA VANGUARDIA EN LA EMANCIPACIÓN DEL DIBUJO</b>	<b>178</b>
GUSTAVO JAVIER CABRERA	
<b>POÉTICAS MESTIZAS: EL ARCHIVO VUELTO OBRA DE ARTE</b>	<b>188</b>
TAMARA BOHLMANN	
PILMAIQUEN GARCÍA	
<b>ARTES ¿VISUALES? LA AVENTURA DEL LENGUAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO</b>	<b>196</b>
JULIA ISIDORI	
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL</b>	<b>206</b>





## Desandar el *canon*. Experiencias desobedientes en el arte contemporáneo

María José Melendo  
UNRN, UNCo  
[mariajosemelendo@hotmail.com](mailto:mariajosemelendo@hotmail.com)

El objetivo de esta comunicación es analizar poéticas contemporáneas que desandan el *canon* en tanto proponen estrategias que cuestionan las formas tradicionales de lo artístico instalando la necesidad de redefinir los márgenes del arte y de atender a sus emergentes posibilidades, así como a las nuevas encrucijadas que se plantean desde estas metamorfosis. Cabe consignar que los medios tradicionales del arte y las instituciones a él vinculadas se vieron afectados y diremos también: enriquecidos, por las transformaciones que este viene atravesando desde hace décadas, las cuales instalan la evidencia de que hoy el arte está fuera de sí. Nos detendremos en el impacto de dichas transformaciones atendiendo puntalmente a una selección de manifestaciones artísticas del artista Ai Weiwei.

### Desandar los bordes: el arte fuera de sí<sup>1</sup>

Aún gozan de actualidad las célebres palabras de Theodor Adorno acerca de que nada referido al arte es evidente (*Cfr.* Adorno, 1992). En general, se entiende por evidencia, lo que se da de un modo determinado sin posibilidad de duda. Este trabajo se ocupará de exhibir la actual imposibilidad de plantear tal certeza en el arte contemporáneo.

Suele afirmarse con insistencia que no hay límites para lo que pueda ser denominado arte, que todo es posible, que el arte “está fuera de sí”. Entonces, ¿qué quiere decir que está fuera de sí? Sin duda hay muchas maneras de comprender tal afirmación: puede implicar que el arte enloqueció: que sus valores y rasgos esenciales están alienados y su razonabilidad en cuestión. También puede deducirse que el arte desbordó sus contornos, los cuales están ahora perimidos y su permeabilidad y pluralismo resultan inéditos, objetando la pregunta por la especificidad. Lo que ciertamente ambas interpretaciones instalan es la indiscutida centralidad que va adquiriendo lo autorreflexivo como modo de pensarse del arte y este proceso autorreferencial también ha instalado –según será destacado– lecturas diversas que pueden agruparse en términos ya sea apocalípticos u optimistas.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el impacto de las transformaciones que se vienen dando desde hace décadas en el arte que cristalizan e inciden en dos conceptos emblemáticos como son el de “poética” y el de “canon”. Ambos conceptos resultan interpelados y referenciados en forma permanente, de allí mi interés en indagarlos desde el abordaje que de ellos proponen ciertos gestos artísticos de nuestro presente más inmediato que a mi juicio son desobedientes con los soportes escogidos e incluso con los modos de recepción que plantean.

Anclo aquí el comienzo de estas derivas y transformaciones -inéditas y trascendentales- en un momento histórico específico: aquel que corresponde con las vanguardias históricas del siglo XX. Hago mención a lo allí acontecido en relación a dos rasgos centrales que entiendo resulta valioso recuperar en el presente: su intención autocrítica y disruptiva y su centralidad puesta en el contexto de emergencia derivada en la consigna de acercar el arte a la *praxis vital*.

En referencia al primero de los rasgos, se destaca que acontece en las vanguardias un proceso de autocrítica sin precedentes en donde se trastocaron las fronteras tradicionales del arte así como la vigencia de sus elementos fundamentales conformados en la tríada: artista-obra de arte-destinatarios.

A continuación, formulo algunas proposiciones que pueden desprenderse de dicho proceso tomando puntualmente el impacto que generó Marcel Duchamp y sus *ready-made* en la media en

---

<sup>1</sup> Agradezco el espacio de intercambio que se generó en la exposición de la primera versión del presente trabajo en las *III Jornadas Nacionales VII Encuentro de Investigadores Estética y Filosofía del Arte*, Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Córdoba, Agosto de 2017.

que exhiben lo inexorable: el arte está fuera de sí. Si bien el “*affaire Duchamp*” ha sido abordado y considerado en su singularidad emblemática por numerosos autores<sup>2</sup>, lo tomo aquí para volver evidentes desde la mención de sus efectos las transformaciones en el arte que impactan en su autopercepción atendiendo expresamente a las nociones de artista, obra de arte y destinatario.

I. **El artista** deja de ser un virtuoso que representa la realidad en términos figurativos sino que es quien “decide” proponer un gesto estético y transformarlo -precisamente por esa voluntad- en un hecho artístico.

II. **La obra de arte** deja de ser un objeto de características delimitadas destinado a “durar”, ni tampoco un soporte que preexista y se estructure en: escultura, pintura o dibujo, sino que hoy los gestos pueden ser literalmente “cualquier cosa”: un urinario “atrofiado” de su función original, un secador de botellas, una acción performática o la combinación de diversos medios, muchos de los cuales no son propiamente “artísticos” como lo exhibió inicialmente el *collage*. Continuar llamando “obras” a los más variados recursos que van en su extrema pluralidad de poéticas efímeras a participativas, de intervenciones monumentales a acciones invisibles, instala cierta incomodidad semántica y la urgencia por proponer conceptos alternativos que den cuenta de estos desplazamientos.

III. **El destinatario** deja de ser un mero espectador que contempla el objeto sino que se esperan cosas de él, porque la obra como decían los dadá es un proyectil que impacta, que busca producir un efecto, incomodando al destinatario e instándolo a la reacción: al *shock*.

Cabe aclarar que el impacto de las vanguardias en el arte posterior es tomado aquí en la dirección que plantea Hal Foster en *El retorno de lo real* (Foster, 2001) considerando el legado desde una visión retrospectiva amarrada al escenario contemporáneo donde el contenido de las proposiciones se expande y plantea nuevas derivas, de allí que la hipótesis de Foster suponga reivindicar ciertos elementos de la neovanguardia<sup>3</sup> distanciándose de las lecturas que ven en ella un inauténtico y extemporáneo gesto que disuelve en la repetición la irrupción que la vanguardia buscó.

A este respecto considero relevante destacar la necesidad de emular el impulso vanguardista de llevar a cabo una metacrítica del arte pero a la vez trascender el peligro que las consumió y extinguió al transformar el *shock* en *canon*, generando la posibilidad impensable de que pueda existir un “público de vanguardia”, dado que el mundo del arte según el decir de Ernst Gombrich se lo traga todo y se institucionalizan gestos que pierden todo su potencial disruptivo.<sup>4</sup>

Así, el punto II es recuperado por la posvanguardia desde exploraciones absolutamente variadas, las cuales involucran naturalmente lo consignado en los puntos I y III, ya que los gestos artísticos se plantean como acciones por descubrir y propagar gracias a la interpretación y eso explica por ejemplo que lo conceptual irrumpa en el campo de lo artístico para quedarse, dando lugar a lo que Arthur Danto llama “giro filosófico” en el arte. Este “giro conceptual” vuelve a las manifestaciones (obras abiertas, según el decir de Eco acusando el impacto de la perspectiva estructuralista) significantes antes que estructuras de significados, disolviendo la exégesis omnipotente de los artistas respecto a sus producciones.

Por su parte, el punto I conduce al impacto que genera la idea de artista como “super estrella” que se antepone en cierta medida a las producciones artísticas, como ocurre con

<sup>2</sup> Pueden mencionarse autores de las más variadas perspectivas Arthur Danto, Yves Michaud, Nicolás Bourriaud, Gerard Wajcman, Marc Jiménez, entre muchos otros.

<sup>3</sup> Cabe aclarar que la adhesión a la hipótesis de Foster en relación con el potencial de la neovanguardia no desmerece la sagacidad de algunas de las críticas propiciadas por Peter Bürger en su ya célebre *Teoría de la vanguardia* respecto al fracaso histórico de las vanguardias.

<sup>4</sup> “La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado del arte atribuye más valor a la firma que a la obra sobre la que esta figura es una institución cuestionable sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte (...) Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte sino sometiendo a él; no destruye el concepto de la creación individual sino que lo confirma” (Bürger, 1997: 107).

Duchamp, Dalí, Picasso, Warhol, y más recientemente Jeff Koons, Damien Hirst y también, con el artista analizado en este trabajo: Ai Weiwei<sup>5</sup>. Desde este lugar la figura del artista emerge por encima de su producción, en tanto ella es fruto de la acción nominal a través de la cual aquel construye las obras y estas se iluminan por ser producción del artista.

En relación con el punto III, cabe destacar que la recepción involucra la convergencia de los tres puntos en el hecho artístico que tiene lugar. No obstante, también este curso hacia una hermenéutica abierta y permanente de las obras no debe ser leído en una clave ingenua y solo positivamente porque la crítica, el rol de los curadores: en suma, la institución artística en su conjunto impactan de lleno en la experiencia artística que acontece. A su vez, los conceptos volcados en las obras en algunos casos complejizan tanto el hecho artístico que lo vuelven incomprensible instalando la cuestión de si acaso son los destinatarios verdaderamente libres en su contacto con la obra o si en cambio están bajo el yugo de las intenciones del artista, lo que agrega a lo discursivo otra connotación posible.

Aún a riesgo de recurrir a una exposición esquemática, tomo estas proposiciones en la medida en que resumen la injerencia en cada uno de los ejes del canon artístico: artista-obra-destinatario exhibiendo la impugnación del *canon* que se plantea toda vez que no hay “evidencia” alrededor de estos componentes: lo que deba ser un artista, una obra, un destinatario, no podrá ser definido *a priori*.

Si bien tiene fuerza la crítica a la autorreferencialidad y el hermetismo del que son acusadas ciertas manifestaciones contemporáneas, también la tiene la idea de especificidad, así como la emergencia y vitalidad de los destinatarios no pasivos que son parte del proceso-experiencia que tiene lugar. Según observa con razón Nicolás Bourriaud en el arte actual ‘el que mira’ debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. No sentir nada es no trabajar lo suficiente” (Bourriaud, 2006: 101). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado y acaso también, como epicentro de una experiencia en torno a la misma que dé cuenta de su hermetismo, su falta de alcance comunicativo e intransitivo, por citar algunos efectos de aquella en sus destinatarios. Asimismo, y en directa vinculación con lo formulado por Bourriaud, si bien la mirada pluralista “radical” (según su propio decir) de teóricos como Arthur Danto defiende la indiscernibilidad del arte posthistórico, la enmarca en la posición institucionalista.

Por ello, ante la pregunta ¿puede cualquier cosa ser arte? ¿vale todo? para Danto por ejemplo, el vale todo del arte en realidad siempre está sujeto a normas internas. Una obra es algo a causa de lo que la institución le atribuye a la misma lo que plantea también aspectos autorreferenciales en el mundo del arte que dan cuenta tanto de su especificidad como de las contradicciones de un “mundo” que exhibe y reproduce a su vez su endogámica circularidad.

Lo arriba expuesto confirma la herencia de ese giro filosófico en el arte, atravesado por lo conceptual en donde como fue señalado, lo discursivo es fuente de aporías y tensiones, pero su importancia resulta ineludible. Así: el título, el texto curatorial, la crítica, lo que su artista señala, lo que el “público del arte” construye, no asisten a las obras sino que las ilumina: las vuelve significantes y elocuentes, como puede observarse en el arte contemporáneo en general y en las acciones aquí analizadas en particular.

Entonces, la pregunta qué es el arte que ha sido reemplazada por cuándo hay arte, debe dejar atrás el *canon*<sup>6</sup>, en virtud de que dicho término presupone el que haya una definición acotada de lo artístico. Ya no hay un criterio, una poética, dando lugar al pluralismo del que habla Danto.<sup>7</sup> Considero que el arte contemporáneo “se dice de muchas maneras” y este decir involucra las poéticas, los *modos* concretos con los cuales “decirlo”.

<sup>5</sup> Debemos a la vanguardia también la emergencia de la figura del artista como celebridad que se antepone a la producción en una relación fetiche que altera la relación parte-todo tal como vaticinaron Adorno y Horkheimer y también Benjamin, a propósito de las estrellas de cine en la década del cuarenta del siglo pasado.

<sup>6</sup> Los recursos del arte son concebidos como cajas de herramientas y en lo que respecta a las teorías del arte, se vuelve evidente que esta nueva coyuntura plantea la necesidad de nuevas claves teóricas con las cuales leerla; como señala con criterio Nicolás Bourriaud. “La actividad artística no tiene una esencia inmutable” Bourriaud, N, *Estética relacional*, ob. cit., p. 9.

<sup>7</sup> “No hay una sola dirección. De hecho, no hay direcciones. Y eso es lo que quería decir con el fin del arte, no que muriera, sino que la historia del arte estructurada mediante relatos había llegado al final” (Danto, 2003: 150).

Resulta imperiosa la abolición del esencialismo de la pregunta qué es el arte. En tal sentido, no es la pregunta qué es el arte la que resulta problemática sino pensar que solo hay un modo de responderla: su pretensión de universalidad y desde ese lugar es que incluso puede haber poéticas que interpelen el rasgo “institucionalista” del arte procurando impugnar el canon desde adentro.

En relación con el modo de concebir la pregunta qué es el arte es preciso inscribir el abordaje metodológico aquí asumido, el cual supone distanciarse de la antigua supremacía de la teoría para pensar el arte desde las obras de arte y anclar dicho pensamiento a su “aquí y ahora”, reparando en que es necesario modificar las perspectivas de análisis y reflexión en torno a las experiencias artísticas. A este respecto, cabe advertir que numerosos teóricos marcaron este modo de reflexión acerca del arte en referencia ineludible a artistas o a manifestaciones, distanciándose de lo que para el pensamiento canónico suponía ejemplificar pero desde la autonomía de la teoría formulada. Menciono por caso Danto y su affaire con Andy Warhol por ejemplo, Bourriaud con Rirkrit Tiravanija, Foster con Thomas Hirschhorn, entre otros.

Asimismo, me propongo desandar el *canon* entendiéndolo como el conjunto de normas o reglas establecidas como propias de una actividad o disciplina desde la exploración de poéticas<sup>8</sup> desobedientes que evidencian los rasgos señalados al comienzo vinculados, por un lado, con los procesos de autocrítica de sus recursos y por otro, con los contextos de emergencia que vuelven relevantes a las poéticas y manifiestan su espíritu insurgente.

Considero que ha habido gestos estéticos y artistas que se instalaron como referentes ineludibles de aquellas transformaciones iniciadas en el siglo pasado a las hice referencia: el urinario y los demás *ready-made* de Duchamp, las *Brillo Boxes*<sup>9</sup>, la obra estandarte del arte conceptual *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth, entre otras manifestaciones y entre otros artistas; por su parte, artistas como Jeff Koons y sus *ballons*: estéticos, pulidos y brillantes, dan cuenta de algunos rasgos de la nueva sensibilidad del siglo XXI.

Cabe advertir que la contracara de una estética como la de Koons se plantea en artistas como Weiwei que en el presente se ocupa críticamente de los vestigios: de los costos, residuos y alcances de la vida contemporánea, al igual que lo hace el artista suizo Thomas Hirschhorn. La exploración que Hirschhorn lleva a cabo de lo precario, los desperdicios -tematizados sagazmente por Foster (2011: 93-104)- desde la perspectiva que remite a la emergencia como modo de ser del arte contemporáneo, también puede a mi entender hacerse extensible a las intervenciones de Weiwei que instalan la evidencia de existencias precarias por las que urge indignarse.

## Indígnate!

Retomo las continuidades entre las transformaciones propiciadas por las vanguardias y el arte contemporáneo y destaco que hace un poco más de cien años, el Dadaísmo era una respuesta al absurdo de la guerra; el arte del presente también reacciona contra su propia coyuntura como lo ponen de manifiesto las instalaciones realizadas por Weiwei en el último tiempo, las cuales son apreciadas aquí en su forma coral, como una cartografía del presente, marco de enunciación de su exploración poética que evidencian la vinculación entre el compromiso crítico del arte y la autonomía estética de los recursos poéticos que se ponen en juego para evidenciar tal crítica.

Esta cartografía devela un grito sin retóricas extremas como las utilizadas por ejemplo por el artista español Santiago Sierra, sino desde diversos recursos que “vuelven visible” aquello que los gobiernos del primer mundo quieren silenciar e invisibilizar. Las intervenciones parecen interpelar a los destinatarios, buscando su indignación, pero lo hacen construyendo poéticas que

<sup>8</sup> Recupero la distinción que establece Boris Groys entre la actitud estética y la actitud poética para pensar la injerencia de este última en el arte de hoy: “el arte contemporáneo debe ser considerado no en términos estéticos sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor” (Groys, 2016: 15).

<sup>9</sup> En relación con las obras que resultan representativas de sus contextos de emergencia véase el sugerente ensayo de Frederic Jameson en el cual hace referencia a dos obras que resultan emblemáticas de dos concepciones de mundo completamente distintas como lo ponen de manifiesto el modernismo que acusan los zapatos de labrador de Van Gogh (derruidos y gastados materializan la fatiga de quien los usa en extenuantes jornadas de trabajo en el campo) y el de la posmodernidad de los zapatos polvo de diamante de Andy Warhol (zapatos de escarapate, nuevos y brillantes, diseñados para momentos especiales), (Jameson, 1995).

arrojan su negatividad de un modo no literal y figurado, al igual que ocurre por ejemplo en la poética de la artista colombiana Doris Salcedo y su permanente referencia a través de la poética a la violencia política en Colombia.<sup>10</sup>

Hago referencia a *¡Indígnate!* (Hessel, 2011): un bello ensayo escrito por Stéphane Hessel, sobreviviente del campo de concentración Buchenwald quien tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial fue un incansable militante de los derechos humanos en la ONU; dicho ensayo fue escrito en el marco de su intención de manifestarse contra la situación Palestina en la franja de Gaza, alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica. “Busquen y encontrarán”, exhorta Hessel, a encontrar en el presente motivos por los que indignarse y manifestarse.

Remito a este escrito en la medida en que a mi juicio materializa discursivamente lo que visualmente exponen las intervenciones de Weiwei. Dado que el presente nos pone delante motivos por los que indignarnos, el artista exhibe los conflictos en Europa por los flujos de inmigrantes que intentan huir del horror y el hambre de sus geografías desafiando el mar donde miles de ellos no sobreviven.

La secuencia de intervenciones es verdaderamente plural y profusa y las poéticas y los escenarios también lo son. Hay recursos -como el trabajo con ruinas-vestigios-indicios que el artista viene trabajando desde hace décadas, presentados de un modo recontextualizado que procuran construir con dichas ruinas una escena artística. Por ello, destaco entonces que el artista no solamente manifiesta la indignación, sino que la actualiza desde recursos poéticos.

El teórico del arte español José Jiménez (Jiménez, 2010) puntualiza que en la actualidad conviene atender a la llamada “prueba de tiempo” para establecer el valor de un artista y de su producción. No resulta novedoso en este sentido que el pensamiento reivindique la necesidad de cierto distanciamiento respecto de lo inmediato, sea por caso el presente en su condición de “estar siendo” o el objeto artístico a analizar. Por el contrario, el enfoque que aquí quiero reivindicar persigue reflexionar sobre manifestaciones estéticas que “están siendo”, en tanto los contextos de emergencia en el que las mismas se inscriben son los que dan sentido a estas acciones, las cuales, como señalé, actualizan el legado vanguardista de reaccionar ante el presente y proponer poéticas -desobedientes- que sean gestos de resistencia: “Todo es arte, todo es política”, expresa Weiwei.

Weiwei es un artista que está “en vivo” hablando del mundo en directo, rasgo que impacta en su estética en tanto que artista y persona convergen en sus poéticas; en esa clave se leen por ejemplo, la decisión de retirar el año pasado sus obras en Dinamarca<sup>11</sup> en reacción a la ley vinculada con el conflicto migratorio actual; habla también de la proliferación de muros en Estados Unidos en la era Trump donde concibió una macrointervención en el espacio público cuyo emplazamiento está previsto para este año denominada *Good fences make good neighbors* (Los buenos muros hacen buenos vecinos), la cual, pretende discutir con las políticas nacionalistas de Trump y su afán de “construir muros”. Ambas reacciones y acciones muestran el compromiso del artista con su presente y su intención de indignarse y reaccionar artísticamente ante situaciones de discriminación e inhumanidad.

Comienzo el recorrido de esta trayectoria de gestos artísticos de indignación en los que quiero detenerme por uno realizado en febrero de 2016 cuando el artista realiza una intervención urbana en las columnas del Konzerthaus de Berlín con más de 14.000 de chalecos salvavidas naranjas usados por miles de inmigrantes para intentar alcanzar las costas europeas. El artista apela al *locus* de la cantidad y la visualidad de la dimensión buscando volver visibles a miles de personas que huyen de la guerra y de la pobreza. Se trata de una intervención en el espacio público que interpela a los transeúntes: los incomoda y cuestiona también el *canon* de lo monumental

<sup>10</sup> Remito aquí a las palabras de Adorno a propósito de la importancia de que los medios poéticos expresen desde su propia especificidad, en una relación no literal con la materia: “El arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia afuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el que siendo como es irreconciliable respecto a cualquier engaño realista no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto” (Adorno, *ibíd.*: 326).

<sup>11</sup> La polémica restricción de derechos de los refugiados aprobada en enero de 2016 por el Parlamento danés indignó a Weiwei y decidió cerrar su exposición *Rupturas* en la Faurshou Foundation de Copenhague. La reforma aprobada por el Parlamento danés permite confiscar dinero y objetos de valor a los solicitantes de asilo para costear su estancia en el país y limitar el acceso a la reagrupación familiar.



implicándolo a través de la dimensión cuantiosa de salvavidas, los cuales resultan la “evidencia” de una realidad negada e ignominiosa.

Siguiendo con el recurso estético a la acumulación de “evidencias”, señalo la instalación realizada también con salvavidas en julio de 2016 en el Palacio Belvedere en Viena en el marco de la exposición “Traslocation-transformation”: miles de chalecos flotan formando 201 flores de loto que a su vez forman la letra “F”, los cuales se colocaron en uno de los estanques de acuerdo a un criterio de armonía y color que hacía que fueran contemplados en su descontextualización recontextualizada: que los destinatarios vieran belleza en la composición y a la vez apreciaran el extrañamiento al tomar contacto con las unidades de dicha composición. El ver los salvavidas dispuestos de ese modo “armónico” corresponde con una intención política de generar un “extrañamiento” en los destinatarios, evidenciando la condición extrema de la poética del artista de trabajar con “ruinas” de eso que aconteció: indicios de lo que ocurrió: memorias de lo que queda.

Por su parte y continuando el recorrido de intervenciones en espacios abiertos, en septiembre de 2016 en el marco de la exposición “Ai Weiwei. Libero” el artista intervino la fachada del Palazzo Strozzi de Florencia en donde la exposición tenía lugar, con los botes de goma que utilizan los refugiados para intentar desafiar el bravo mar y cruzar al otro lado, aunque en esta oportunidad no se trata de ruinas, pues los expuestos no son los que usaron inmigrantes para cruzar el mar, pero sí está presente la intención de extrañamiento ya señalada, la cual, por tratarse de una intervención en la ciudad y no en los jardines de un palacio como ocurría en Viena, acentúa el efecto de interpelación, al igual que ocurría con los salvavidas en la *Konzerthaus* de Berlín.

Según ha sido advertido, el artista aborda el mismo tópico desde varias poéticas: el trabajo con ruinas, las intervenciones en espacios públicos, las instalaciones en espacios cerrados, las acciones performáticas que acompañan el registro *in situ* que lleva a cabo el artista y también la construcción de elementos que *a priori* no son artísticos. Referenciando los *ready-made* el artista decide construir de nuevo el objeto pero bajo poéticas específicas del arte, las que remiten a lo intertextual, jugando dialécticamente con su banalidad, construye de nuevo el objeto como ocurre con la pieza *Tyre*, (Cubiertas, Ai Weiwei, 2016) en la cual el artista esculpe en mármol dos neumáticos como los “salvavidas” que utilizan los inmigrantes que enfrentan el mar y los exhibe como “obras de arte”. También cabe destacar la intervención “recontextualizada” de su propia obra realizada en diciembre de 2016 en Praga en el espacio público, cuando cubrió su obra *Cabezas del Zodiaco* con mantas térmicas doradas para protestar por el sufrimiento de los refugiados en su camino a Europa.

En lo que tiene que ver con instalaciones en espacios cerrados recupero dos instalaciones que también abordan estos tópicos. Desde que su pasaporte le fuera devuelto por el gobierno chino en julio de 2015,<sup>12</sup> el artista ha visitado más de 20 campamentos en toda África, Europa y el Medio Oriente, documentando las luchas de los migrantes. En 2015, Amnistía Internacional le concedió el Premio Embajador de la Conciencia.

Durante 2016, los refugiados sirios, afganos e iraquíes fueron sacados a punta de golpes y lacrimógenas por la policía del campo de inmigrantes de Idomeni, en la frontera de Grecia y Macedonia. Weiwei recogió la poca ropa que tenían (faldas, pantalones, jeans, blusas, camisas, poleras, chalecos de niños, medias, bufandas y hasta calzoncillos) y dejaron tirada tras escapar cuando cerró en mayo de 2016, desplazando a los miles de refugiados que vivían allí Mandó a lavar, planchar y organizar por categoría y tamaño esas 2.046 prendas<sup>13</sup> y armó una colosal “instalación”<sup>14</sup> en noviembre de 2016: *Laundromat* (Lavandería) en la galería Deitch de Nueva

<sup>12</sup> Las autoridades chinas le requisaron el pasaporte durante cuatro años, desde 2011, cuando se inició un proceso contra él por fraude fiscal por el que pasó más de dos meses preso.

<sup>13</sup> En relación con la ropa me pregunto qué se hace después con la misma, ya que el mundo del arte se lo devora todo, si bien, es innegable el impacto que tienen esas obras por ser gestos que conmueven e interpelan no dejan de ser vestimentas cuidadosamente lavadas y ordenadas que serían bienvenidas en otros contextos que no son precisamente los de una sala de exposición.

<sup>14</sup> Las cursivas son deliberadas: acentúan esa indistinción “visual” entre lo artístico y lo que no lo es, a la vez que ponen énfasis en el estallido del medio específico y en la soberanía de la poética que se desprende, la cual, permite al artista jugar con esa indiscernibilidad.

York<sup>15</sup>. La exposición reúne miles de materiales recolectados en el campamento en donde cerca de 15.000 personas (hombres, mujeres y niños) pasaron semanas durante 2016 en situación extrema con escasos alimentos y condiciones sanitarias desgarradoras.

Se puede recorrer la atiborrada sala, repleta de ropa e información. Exhibidos en el suelo, fragmentos de tweets, videos y artículos digitales retratan una instantánea general de la reacción de los medios ante la histórica crisis humanitaria. En las paredes, las imágenes de Weiwei y su equipo en Idomeni van desde el suelo hasta el techo, documentando meses de vida dentro de estos campamentos informales

Ya fue señalado el lugar fundamental que ocupan los objetos en la poética del artista. Los salvavidas, las pertenencias devienen lo que para Duchamp es un "*objet trouvé*". Traigo en referencia la proposición I de este trabajo donde se señala que desde las vanguardias el artista "nomina" como artísticos los objetos provenientes de diversos lugares, al igual que lo hizo Duchamp con sus *ready-made* y más recientemente artistas como Koons o Hirst quienes encargan la confección de sus obras a sus profusos equipos de trabajo; salvando las distancias entre las intenciones y poéticas de los artistas, comparten el problematizar el rol del artista como el constructor del objeto artístico para reemplazarlo en cambio por su mentor intelectual.

En referencia a esta idea, destaco el libro *33 artistas en 3 actos* de la historiadora del arte Sarah Thornton, que reúne el resultado de diversas entrevistas realizadas a artistas entre las que se incluye la entrevista con Ai Weiwei. La autora advierte que el artista se refiere a sí mismo como un *ready made* y cuando se le pregunta por su obra favorita responde que no tiene ninguna y afirma "Me interesa más el artista que la obra" (Thornton, 2015: 145) lo que refuerza el rol del artista en su rol performático y autorreferencial al que ya hice referencia. Esto impacta de modo decisivo en su poética, al igual que el uso de la tecnología y las redes sociales que reivindica el artista. Thornton se pregunta si es una exposición quien mejor refleja al artista y sospecha que no, todo en el artista remite a su rol de artista: las entrevistas, los mensajes por las redes, desplazando el criterio binario que separa al artista del activista.

Weiwei encuentra salvavidas, encuentra zapatos en campos de refugiados. Estas prendas existen dice el artista son algo que puedes tocar y esto determina la importancia que para él tiene converger la poética: los objetos encontrados y recontextualizados con la intención política.

En relación con estas poéticas de la acumulación y la memoria de las pertenencias pongo en diálogo la referida intervención con la del artista francés Christian Boltanski titulada *Canada* realizada en 1998 en la Fundación de arte Ydessa Hendeles en Toronto. Allí el artista compró ropa en enormes cantidades en mercados de pulgas y la dispuso "escenográficamente" en el interior; el destinatario podía oler, tocar esas miles de prendas que tenían una historia detrás. El título es intencional pues *Kanada* era el nombre que recibían los galpones en los campos de concentración donde almacenaban las pertenencias de los deportados que arribaban a los campos durante el nacionalsocialismo. A diferencia de *Kanada*, Weiwei utiliza las prendas que son testimonio, evidencia (insisto en esta palabra) de nuestra contemporaneidad.

Por otra parte, en lo que respecta a esas acciones performáticas y autorreferenciales en las que el artista<sup>16</sup> viaja a los lugares afectados por la crisis migratoria y a su trabajo *in situ*, puede sin duda reivindicarse el rol militante del artista preocupado y ocupado de esta situación, pero también, cabe considerar la objeción de si acaso no está allí como un *outsider*<sup>17</sup>, como el que mira una realidad pero a salvo de sucumbir ante ella, según lo que puntualiza Aristóteles respecto a la

<sup>15</sup> Exhibidos en el suelo, fragmentos de tweets, videos y artículos digitales retratan una instantánea general de la reacción de los medios ante la histórica crisis humanitaria

En las paredes de la galería, las imágenes de Weiwei y su equipo en Idomeni van desde el suelo hasta el techo, documentando meses de vida dentro de estos campamentos informales.

<sup>16</sup>Algunos rasgos del artista son relevantes para comprender esta constelación de gestos en cuestión. Como fuera señalado al comienzo, al igual que ocurría con Picasso o Duchamp, hoy Weiwei es una "personalidad", y la autorreferencialidad asume ribetes performáticos. El artista viaja a los lugares, suspende exposiciones, registra todo con su ipod, documenta y exhibe todo en las redes sociales donde tiene miles de seguidores. Groys se refiere a Weiwei como un *blogger*, quien atiende a las redes y al proceso en tanto "la documentación del proceso del hacer estético ya es una obra" (Groys, *ibíd.*: 138).

<sup>17</sup> En relación con esta lectura cabe traer en referencia el artículo de Foster "El artista como etnógrafo" (Foster, 2001: 175-207). Allí Foster reflexiona críticamente en torno a la figura del artista como etnógrafo, destacando por un lado la importancia de que los artistas se involucren con su presente, pero del otro, los peligros de que ese contacto con la otredad lo banalice.



función catártica de la tragedia, del público que contempla el drama, que puede ponerse en lugar de sus protagonistas pero él mismo siempre está “a salvo”.

Recupero lo que Foster advierte en referencia al mapeado que conlleva al peligro de confirmar la autoridad del mapeador, reduciendo el intercambio y el diálogo (Foster, *ibíd.*). Advierte también la importancia de evadir la sobreidentificación con el otro, evitando la “indignidad de hablar por los otros.” (Deleuze, 2011: 95).

Weiwei parece estar consciente de este peligro y ante la pregunta por el papel del artista frente a la crisis migratoria, crisis que es humanitaria responde que “El artista es alguien que se involucra pero se aleja al mismo tiempo. Vivimos en paralelo a estas condiciones y tratamos de analizarlas y aprender de ellas. Ofrecemos nuestra pasión y nuestra sensibilidad a otra persona que ha tenido que pasar la noche en una tienda fría, con calcetines húmedos, sin luz y sin leche para los niños”<sup>18</sup> afirmación que da cuenta de la urgencia por indignarse, pero a la vez, de la importancia de no recurrir a transferencias que resultan inmorales.

Finalmente, para cerrar este recorrido, señalo lo más reciente del artista, se trata de una instalación de sitio específico en espacio cerrado que fue inaugurada en marzo de este año y estará montada hasta enero de 2018. *Law of the Journey* (La ley del viaje), consiste en una patera de 70 metros y 258 figuras inflables instalada en el Palacio de Ferias por la Galería Nacional de Praga, a la que rodean otras en el suelo con flotador o como si estuvieran semihundidas en un mar que se las traga. “No hay una crisis de refugiados, es una crisis humana y en la forma de gestionar esta crisis hemos perdido nuestros valores más básicos”, advierte el artista. A mi juicio, es posible establecer conexiones intertextuales con la estética de Koons, en tanto Weiwei utiliza la fisonomía de los salvavidas pero con materialidades macizas. Sin embargo, se diferencia de los colores radiantes y las texturas brillantes de las esculturas pulidas de Koons optando -a mi entender: crítica y deliberadamente- por una paleta de colores ocres y texturas no satinadas.

Se advierte que la monumental pieza, cuyas figuras no tienen rostro desde la decisión estética de que los mismos sean inflables, hace referencia al a menudo superpoblado modo de transporte para la ruta peligrosa migrantes desesperados que se atreven -no por deseo, adviértase, sino por desesperación- a cruzar el mar Egeo desde Turquía a Grecia. Su monumentalidad no es inocente, sino que apunta a conferirle espacio *literalmente* a esta situación, en contrapeso a la indiferencia de los países del primer mundo. La impersonalidad de estos rostros inflables es contrapuesta a miles de imágenes expuestas también en el espacio, de la documentación implacable que el artista lleva a cabo, tal como ocurrió en la instalación *Laundromat*; las imágenes, son testimonios de la veracidad de la experiencia a la que remite la patera: de su dramatismo.

La consideración de todas estas intervenciones juntas permite recuperar el valor que tiene la coralidad de las mismas: su insistencia pareciera instalar hasta volverlos visibles, temas que la dirigencias políticas evitan.

Si retomo lo advertido al comienzo de este trabajo respecto a la metamorfosis del arte, preguntas como ¿Es Weiwei activista o artista?, ¿son sus obras manifestaciones de resistencia o arte?, ¿es posible considerar arte a unos salvavidas expuestos en el espacio público o a miles de zapatos encontrados en un campo de refugiados?, o ¿qué es lo que específicamente determina a estas obras como artísticas?, destaco que dichos interrogantes no pueden ser respondidos de modo taxativo, pues la respuesta podría en los primeros ser ambas y en el resto un sí y también un no.

Tal vez la expresión “indisciplinamiento crítico” de Hal Foster resulte oportuna para pensar en la imposibilidad de determinar lo *evidente* en el dominio del arte; persiste esa indistinción en tanto es imposible hallar criterios holistas y unívocos para lo que un artista, una obra o un destinatario deba ser, o en todo caso -como fuera adelantado desde la opción metodológica aquí asumida- serán las poéticas concretas las que presupondrán respuestas posibles a estas preguntas. No hay una interpretación común sobre qué es el arte y cómo producirlo. El arte contemporáneo no es evidente en sí mismo: está fuera de sí. Sin embargo, esa carencia no es a mi entender un signo de alarma sino una posibilidad que permite la emergencia de diversas

<sup>18</sup> Farrell, A, “15 minutos con Ai Weiwei”, en: *Diario The New York Times*, 29 de Junio de 2016, versión electrónica: (<https://www.nytimes.com/es/2016/06/29/>).

manifestaciones artísticas, “obras de arte”, producto del arte, es decir, producto del artificio, de las poéticas.

En tal sentido, este trabajo buscó destacar el impacto de las poéticas materializadas en las propuestas de Weiwei y cómo estas dan cuenta de las transformaciones indagadas; así, los tres puntos arriba formulados respecto al impacto vanguardista emergen en las mencionadas propuestas: pues, se “transforman” mantas térmicas o salvavidas en arte, se espera generar un efecto, que el público “reaccione”, se busca interpelarlo. A su vez, exhiben la centralidad de lo discursivo en relación con la justificación y recepción del hecho artístico, situación que según se destacó plantea por un lado, conexiones con el punto III referido a las exégesis de las obras y la necesidad de un destinatario dispuesto a “hacer”: a construir sentidos; por otro lado, plantea el peligro de las estéticas conceptuales de volverse inasibles para quienes no dispongan de la información que expanda y vuelva elocuentes a los gestos.

Por su parte, la constelación de gestos más recientes de Weiwei da cuenta de la actualidad del legado vanguardista que estima tanto la autocrítica como el mandato de reaccionar ante el presente y lo hacen proponiendo estrategias que “vuelvan visible”.

Para finalizar, recupero las palabras del artista Thomas Hirschhorn quien establece la necesidad de trabajar sobre el tiempo del ahora: “estar presente, estar atento, estar abierto” (Hirschhorn en Foster, *ibíd.*: 96). Ai Weiwei responde a mi juicio a esta consigna: buscando desde la autonomía de las poéticas de las que se sirve indignarse ante lo indigno e instar a los destinatarios a tener los ojos bien abiertos.