

## Posibilidades para una crítica contemporánea o cómo volver a escribir

Daniel MONTERO



### 1. Decir *mierda* mil veces

Me declaro públicamente un masoquista porque, para su sorpresa, leo con frecuencia el blog de crítica de arte Avelina Lésper. Y lo leo no para instruirme, ni para actualizarme en las últimas tendencias artísticas de México, ni mucho menos para aprender a escribir. Lo leo porque allí hay una serie de puntos que a mi parecer son interesantes y que pretendo exponer en esta charla en relación a la crítica de arte. Para quienes no la conocen, Lésper escribe con frecuencia en el diario Milenio y en la revista El Replicante entre otros medios, y suele dar charlas en diferentes foros a los que la invitan; su palabra preferida al escribir crítica es *mierda*. No tengo más datos sobre Avelina, ni sé de dónde salió, ni cuál es su formación profesional. Sólo se, además de la información que ya les di, que es una férrea atacante de lo que ella llama “el arte conceptual” del cual, para ella, Duchamp es una especie de Papa negro.

Ahora bien, me interesa la crítica que escribe Lésper principalmente por una cosa: sus textos se basan en atacar el arte contemporáneo porque ella no le ve lo artístico (cualquier cosa que *artístico* signifique acá) a ese tipo de prácticas, al ponerlas siempre en cuestión en relación con la realidad. Para ella, el arte contemporáneo, además de que no es *arte*, siempre se va a ver superado precisamente por esa realidad. Para poner un ejemplo claro, en su última plática ofrecida en el museo El Chopo al respecto de la presentación del libro *Performágia 6* apuntaba:

“Las primeras acciones que abordaron el sexo fueron las bacanales griegas y las orgias romanas. En el cine hemos visto todo tipo de escenas sexuales de contenido más que explícito y en Internet el sexo se democratizó, cualquiera puede ser actor de su propia película porno y subirla a la red. Entonces ver una fiesta con gente desnuda o alguien que se cose los genitales no aporta novedad ni crea nuevas fantasías, se

suma a la cadena de repeticiones que además se queda corta en relación al patrón copiado. Pareciera que entrar en los límites de lo ilícito les atemoriza o les ofende”.

Lo que me interesa de ese tipo de crítica, más allá de lo que piense y o ataque Lésper, es justamente una pregunta por la crítica de arte que está inscrita en lo que ella dice, a saber: ¿cómo hacer una crítica de arte con unas obras que se relacionan íntimamente con la realidad porque los elementos de las obras son sacados literalmente de un contexto real específico? ¿Por dónde tiene que pasar el estatuto de la crítica para poner en cuestión a la obra en relación a dicha realidad? Avelina Lésper descalifica inmediatamente este tipo de prácticas porque, según ella, han perdido completamente su capacidad evocadora, ficción que brinda perfectamente un medio como la pintura figurativa. Prefiere un cuadro como La decapitación de Holofernes de Caravaggio a Los muros baleados de Teresa Margolles porque es más *efectivo*, en las diferentes acepciones que la palabra *efectivo* pueda tener. Para ponerlo en términos deleucianos, Lésper intenta ver siempre los efectos y no los afectos.

Sin embargo, y la pregunta que me gustaría dejar abierta es precisamente ¿cómo ejercer una crítica de arte cuando la realidad está tan metida en las obras y en algunos casos, las obras son sacadas de esa realidad? ¿En esas condiciones, cuál puede ser el aparato crítico de la crítica?

## **2. Un truco de cartas**

Entre 1993 y 1994 se llevó a cabo una discusión muy interesante entre Cuauhtémoc Medina y Luís Felipe Ortega que puede que algunos de los que están aquí presentes ya conozcan pero que me gustaría volver a traer para exponer un punto en relación al problema de la realidad, la obra y la posibilidad de una crítica de arte.

Al respecto de un texto que escribió Medina sobre una exposición de Enrique Jezik en la Casa del Lago en 1992, Luís Felipe Ortega anotaba en la revista *Alegría* del grupo Temístocles 44, que los críticos del arte de ese momento lo único que intentaban hacer en sus textos era descifrar las obras de arte con la pregunta *¿qué significa esto?* en lugar de preguntarse más bien *¿cómo es que ese tipo de obras llega a significar?* Luego, a raíz de esa observación, Ortega se encarga de hacer alusión a que múltiples fenómenos artísticos y obras son explicados por la crítica con los mismos marcos conceptuales. El ejemplo que él pone tiene que ver con el uso del concepto “arqueología” en un sentido foucaultiano aplicada tres obras diferentes siempre con la misma acepción. Yo lo pondría como en un truco de magia de esta manera: en una baraja de tres cartas que tiene un contrincante se encuentran los nombres de Francis Alÿs, Eduardo Abaroa, y Carlos Amorales. Yo tengo en mi baraja los conceptos de Fantasma, Afecto, y Diferencia. Cuando mi contrincante tira una carta yo puedo lanzar cualquiera de mi baraja para explicar su obra (cualquier obra!) y mágicamente yo gano! Siempre gano! Y así la obra siempre va a tener una justificación más allá de *su* crítica. Así, las obras se vuelven ilustraciones de argumentos y la posibilidad de la crítica se diluye en reafirmar dicho carácter ilustrado. Se asemeja mucho a lo que hace Nicolas Bourriaud para explicar lo que él llama *estética relacional*. Así, no importa tanto la obra que yo vea en tanto pueda explicarla y criticarla recurriendo a una figura de autoridad a la que posiblemente no entiendo completamente pero que se ajusta bien como parte de un argumento.

Ahora bien, regresemos al punto que exponía Ortega sobre una crítica de arte en relación a las preguntas *¿Qué significa esto?* y *¿cómo llegó esto a significar?* para realizar una crítica de arte. Si se pone atención, las dos preguntas son radicalmente diferentes porque invocan diferentes tipos de epistemología: preguntar *¿qué significa esto?* implica que el sentido de la obra está circunscrito en una materialidad específica y que es a partir de dicha materialidad que debo comenzar a realizar mi crítica. Por otro lado, al preguntar *¿cómo es que esto llegó a significar?* el sentido de la obra se descentra completamente hacia otras cosas y campos que no son necesariamente la materialidad pero que la incumben, es decir, hay que hacer un análisis de un contexto, de una realidad, para que la obra pueda adquirir sentido. Es de esta manera que se polariza la pregunta por el sentido de la obra: se elimina el *hermeneuo* (es decir el *yo descifro*) y se deja el *tikos* (o sea, el *relacionado a*) de la hermenéutica, sólo que esa relación ahora es plural, y no sólo con un yo-sujeto, precisamente en un contexto. En ese sentido, para poder hacer una crítica de la obra de arte contemporáneo primero debo criticar dicho contexto.

Así, ¿cómo evitar el juego de magia en el que con cualquier registro de autoridad siempre gano, sea lo que sea, y a la vez establecer una relación con un contexto específico para poder realizar una crítica razonada? O incluso, para ir aún más lejos, habría que referirse de nuevo así la pregunta de *¿qué significa esto?* respecto a una obra de arte contemporáneo, ha dejado de ser operativa, es decir, si una noción que tiene que ver con la experiencia respecto a la obra ya no funciona.

### **3. El efecto Matrioska**

Una matrioska es una muñeca tradicional rusa, hueca por dentro, que en su interior alberga una nueva muñeca más pequeña, y ésta a su vez a otra, y ésta a su vez otra, en un número variable que puede ir desde cinco hasta el número que se desee, siempre y cuando sea un número impar. Pensemos ahora que la obra de arte es la muñeca más pequeña que está en el interior de las otras, y que para poder hacer una crítica a esa obra hay que pasar por otras circunstancias que le incumben pero que no son la obra en sí misma. Además del ya referido problema que tiene que ver con la obra y la realidad, hay que pensar en las otras muñecas en las que se encuentra circunscrita la obra, sobre todo la curaduría y la historia.

Así, antes de poder acceder a la obra singular debo entonces hacer una crítica generalizada a la exposición a la que pertenece, es decir, debo criticar su curaduría. El ejemplo más claro de esta situación se dio en la exposición *La era de la discrepancia* curada por Olivier Deborise y Cuahtémoc Medina en el 2007. Si se hace un trabajo de investigación **no** muy exhaustivo sobre esa exposición, lo que menos se leen son críticas (buenas o malas) sobre las obras que estuvieron exhibidas y lo que se puede encontrar en abundancia son críticas a la misma exhibición, no tanto por lo que estaba presente, sino por lo que estaba ausente y la frase más común, mientras duró la muestra era ¿por qué Pepito Pérez no está allí? Aunque esa exhibición provocó muchos comentarios, las obras estaban subsumidas no sólo a *la* curaduría sino a *una* curaduría con pretensiones históricas. Justamente es la historia la otra muñeca en la que se circunscribe la obra y de la que, de nuevo, la exposición *Discrepancias* vuelve a funcionar como mejor ejemplo. Es muy claro que la pregunta de ¿por qué Pepito Pérez no está incluido? tiene que ver con su circunstancia histórica en relación a un proceso contextual y de cómo su nombre, más que sus obras, puede incluirse en la exposición. Así, la

historia es contada a través de la curaduría y completamente mediada por esta; la pregunta que yo haría al respecto sería ¿cómo hacer una crítica a una curaduría pensando en la pluralidad de curadurías que pueden existir (históricas, retrospectivas, temáticas etc.)? y por supuesto, la cuestión obvia es, ¿cómo poder hacer una crítica a una obra de arte si esta se encuentra inscrita en un discurso curatorial? Es por eso que, en ese sentido, puede haber obras “malas” en una exposición “buena”. Así, ¿qué haría buena o mala una exposición: las obras que la incluyen, la ilustración de un discurso previo? ¿Qué provocarían las obras *per se* en una confrontación directa? ¿Es posible esa confrontación?

#### **4. ¿Cuál es el lugar de la crítica?**

En una charla que sostuve hace unos meses con Luís Felipe Ortega surgió el tema de la crítica de arte y de la posibilidad de hacer crítica en la actualidad. En la conversación, Ortega hacía una distinción entre lo que él llama “el comentario” que por lo general se da en un espacio privado en relación a una obra o proyecto artístico en particular y “la crítica”, que se presenta en espacios públicos y que aparece como una forma de legitimación. En ese sentido “el comentario” sería mucho más íntimo porque se da como un tipo de discusión frente a frente entre el artista y los posibles comentaristas como un aporte “real” que, en términos generales, ofrece un posible diálogo generando así *comunidad*. Así, el lugar más apto para “el comentario” (aunque no el único) es el bar, la cantina o semejantes.

Por el otro lado está “la crítica”, favorable o desfavorable, que se publica por lo general en un medio impreso (y ahora en Internet) y que tiende a instaurar una forma de ver las obras más o menos legítima. Una obra que pasa por una crítica entra a un circuito complejo de legitimación y des-legitimación y lo que se pone a circular es su sentido. Para volver al caso de Lésper y de su blog, lo que ella hace es, en lugar de hablar de lo que piensa que debe ser legítimo (por ejemplo pintura figurativa tipo Arturo Rivera) es más bien hablar de lo que cree que no se debe hacer con unos “argumentos” (no tiene un marco conceptual claro ni una idea de un proceso histórico en relación a la producción artística) que no reflexionan sobre la obra criticada sino que más bien pone un punto de comparación excéntrico. Sin embargo, y sin darse cuenta, ese tipo de reflexiones *a la Lésper* sobre “lo que no debe ser” afirma el carácter *del deber ser*, es decir, al hablar permanentemente mal de Margolles o de Orozco lo que termina haciendo es afirmar la legitimidad de estos artistas en el sistema.

Ahora bien, la Internet ha permitido que posibles críticas sean comentadas y evaluadas, no tanto por los propios creadores o especialistas como por una comunidad que discute, públicamente, sobre temas de interés (no sólo de obras). Lo interesante de Internet es que se está a medio camino entre el comentario y la crítica más tradicional. Lo desafortunado, sin embargo, es que muchas veces las discusiones se diluyen o en ataques personales, o en darle la razón al crítico. Me interesaría preguntar entonces, para terminar, en ese sentido ¿aporta algo la crítica a la obra de arte contemporáneo? O digamos, de manera mucho más radical, ¿es posible aún una crítica de arte después de la curaduría y de la Internet?