

# Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional\*

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 178-183

Eric Alliez\*\*

Traducción del Francés: Gisela Daza Navarrete\*\*\*

Este ensayo presenta un análisis crítico del llamado “arte relacional” y de la ruptura de éste con las vanguardias modernas. Para el desarrollo de la crítica, el autor da cuenta de la situación paradójica de las prácticas artísticas contemporáneas y su fundamento discursivo y “amigable”. Finalmente, señala los compromisos del arte contemporáneo con una lógica del consenso y del intercambio mercantilista, en tanto la reducción de la sensación a la opinión, el acontecimiento a la exposición y el concepto a la mercancía, en la obra de arte, en la “posmodernidad”.

Palabras clave: arte contemporáneo, giro lingüístico, lógica del consenso

Este artigo apresenta uma análise crítica da chamada “arte relacional” e da ruptura deste com as vanguardas modernas. Para o desenvolvimento da crítica, o autor deixa ver a situação paradoxal das práticas artísticas contemporâneas e seu fundamento discursivo e “amigável”. Finalmente, assinala os compromissos da arte contemporânea com uma lógica do consenso e do intercâmbio mercantilista, com relação à redução da sensação à opinião, do acontecimento à exposição e do conceito à mercadoria, na obra de arte, na “pós-modernidade”.

Palavras-chaves: arte contemporânea, giro lingüístico, lógica do consenso.

This essay presents a critical examination of this that it is known as “relational art” and the rupture of this one with the modern vanguards. For the development of the critic, the author analyses the paradoxical situation of the contemporary artistic practices and its discursive and “friendly” foundation. Also, he indicates the commitments of the contemporary art with the consensus logic and the mercantilist interchange, in terms of reduction of sensation to opinion, event to exhibition and concept to merchandise, in the work of art, in the “postmodernist” age.

Key words: contemporary art, linguistic turn, consensus logic.

ORIGINAL RECIBIDO: 28-VI-2006 – ACEPTADO: 15-VIII-2006

\* Este ensayo es fruto de la Senior Research Fellow de la Universidad Middlesex (Londres)

\*\* Filósofo e investigador, antiguo director del Collège International de Philosophie de París. Profesor invitado a la Escuela de Bellas Artes de Karlsruhe. E-mail: E.Alliez@mdx.ac.uk

\*\*\* Investigadora del Grupo de investigación *Socialización y violencia* del IESCO-UC.

Solo daré un bosquejo rápido de mi argumento que toma partido por ignorar a los artistas, sus obras, su régimen y sus lugares de exposición (comenzando por el “lugar de creación contemporánea” del Palacio de Tokio, en París, hasta hace poco codirigido por Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans), para dedicarse en cambio al orden de un discurso que se nos volvió extrañamente familiar (lo que justifica el principio “sintomal” de mi lectura): el de la *estética relacional*.

Tan familiar, digo, puesto que el arte contemporáneo, cuyo nacimiento data de los años noventa y sobre el cual se concentra la *estética relacional*, alega que los malentendidos que lo rodean proceden de un déficit del discurso teórico que se niega a registrar la ruptura con el arte crítico de los años sesenta; de hecho, el arte contemporáneo podría no ser más que el archivo audiovisual de ese

comentario comprometido de/en la *forma relacional*, la cual se supone anima el nuevo reparto del mundo-del-arte (en aún moderno / por fin contemporáneo). Releído así, entre “descriptivo” y “prescriptivo”, “en todo caso la parte más viva que se juega en el ajedrez de este arte se desenvuelve en función de nociones interactivas, amigables y relacionales” (Bourriaud, 2001: 7-8)<sup>1</sup>.

Aquella ruptura con el arte crítico que registra el libro-manifiesto de Bourriaud, *Estética relacional*, sin la cual “el arte contemporáneo

no sabría comprometerse en relaciones con el presente, la sociedad, la historia, la cultura”, posee una doble y paradójica característica: no puede inscribirse en la perspectiva “relacional” de una estética marcada por las categorías del *consenso* –que se propone devolver el sentido perdido de un mundo común al reparar las fallas del vínculo social, al recusar pacientemente el “tejido relacional”, al interpretar de otra manera los espacios de convivencia, al buscar a tientas formas de desarrollo y de consumo



Cementerio, Barichara, Guillermo Melo G., 1998. BPPM.

de ruptura con el “revolucionarismo” de los años 1960<sup>3</sup>), puesta al servicio de una re-invencción de lo cotidiano (tema “cacharreado” por Michel de Certeau en sus *Artes de hacer* con y en adentro, según el principio de un desvío “usuario” de la sociedad de consumo (Cfr. M. de Certeau, 1980)), la estética se vuelve una formación para la vida posmoderna –“aprender a habitar mejor el mundo”– y está a merced de una secuencia que termina por contra-efectuar la política del devenir-vida del arte y convertirla en un devenir-arte de la vida ordinaria, en la que la estructura dialógica (“el comercio interhumano”) vale como testimonio ético de una supuesta comunidad del sentir que alimenta diferencialmente las “microtopías cotidianas” (Cfr. Bourriaud 2005, 2003a, 2003b). Una ética en su voluntad de “transparencia social”, asimilada a una “preocupación democrática” de *inmediatez* y de *proximidad* que se apropia de la reivindicación de un “comunismo formal” (sic), dispuesta a promover “el tiempo vivido” como un “nuevo continente artístico”, cuya realidad proviene ante todo –Jean Rancière lo ha dicho bastante bien– de “su capacidad para recodificar e invertir las formas de pensamiento y las actitudes que ayer apuntaban a un cambio político o artístico radical” (Rancière, 2004: 172).

de *proximidad* que se apropia de la reivindicación de un “comunismo formal” (sic), dispuesta a promover “el tiempo vivido” como un “nuevo continente artístico”, cuya realidad proviene ante todo –Jean Rancière lo ha dicho bastante bien– de “su capacidad para recodificar e invertir las formas de pensamiento y las actitudes que ayer apuntaban a un cambio político o artístico radical” (Rancière, 2004: 172).

En la era de la comunicación y del capitalismo de servicio “el marketing retiene la idea de una cierta

de ruptura con el “revolucionarismo” de los años 1960<sup>3</sup>), puesta al servicio de una re-invencción de lo cotidiano (tema “cacharreado” por Michel de Certeau en sus *Artes de hacer* con y en adentro, según el principio de un desvío “usuario” de la sociedad de consumo (Cfr. M. de Certeau, 1980)), la estética se vuelve una formación para la vida posmoderna –“aprender a habitar mejor el mundo”– y está a merced de una secuencia que termina por contra-efectuar la política del devenir-vida del arte y convertirla en un devenir-arte de la vida ordinaria, en la que la estructura dialógica (“el comercio interhumano”) vale como testimonio ético de una supuesta comunidad del sentir que alimenta diferencialmente las “microtopías cotidianas” (Cfr. Bourriaud 2005, 2003a, 2003b). Una ética en su voluntad de “transparencia social”, asimilada a una “preocupación democrática” de *inmediatez* y

de *proximidad* que se apropia de la reivindicación de un “comunismo formal” (sic), dispuesta a promover “el tiempo vivido” como un “nuevo continente artístico”, cuya realidad proviene ante todo –Jean Rancière lo ha dicho bastante bien– de “su capacidad para recodificar e invertir las formas de pensamiento y las actitudes que ayer apuntaban a un cambio político o artístico radical” (Rancière, 2004: 172).

En la era de la comunicación y del capitalismo de servicio “el marketing retiene la idea de una cierta

En la era de la comunicación y del capitalismo de servicio “el marketing retiene la idea de una cierta



Convento de Santa Inés (demolido), anónima, 1920. BPPM.

relación entre el concepto y el acontecimiento”, para convertirse en el laboratorio de las “sociedades de control” (Gilles Deleuze y Félix Guattari en el prólogo de *¿Qué es la Filosofía?*); ello se enuncia como: *Esquizofrenia y consenso*.

Ese paródico retorno de *capitalismo y esquizofrenia* de otro tiempo, podría dar cuenta de la obstinada *recuperación* de Deleuze y Guattari por parte de quienes detentan una *estética relacional*: en efecto, esta recuperación participa de ese *efecto retrovisor* que hace depender la re-humanización estética de la posmodernidad, de la des-materialización y la re-simbolización espectaculares del arte como experiencia política “transversalista” de los años contestatarios. De ahí que la ruptura antes mostrada se reformule hoy en la necesidad de reconstruir “puentes entre los años 1960- 1970 y los nuestros” (Bourriaud y Sans, 2005: 12-13).

El monstruo, que podríamos llamar histórico-trascendental, representado por una micropolítica de intersubjetividad, enuncia el

cortocircuito en el que se trata de hacer volver a entrar, en una práctica intersubjetiva del actuar comunicacional “artísticamente” reconsiderada, aquella micropolítica que había minado por anticipado sus fundamentos al enfrentar “la revolución molecular” contra el “re-centramiento de las actividades económicas sobre la producción de subjetividad” (Guattari, 1992: 170).

En esto consiste la esquizofrenia de la estética relacional que, en los nuevos universales de la comunicación, pretende conferir a sus efectos *surf* una función de democratización alternativa... Lejos de liberar de su reificación económica “el intercambio interhumano” “en los intersticios de las formas sociales existentes”, (la estética relacional nunca pierde de vista la trayectoria de la nueva economía del arte que lleva de la galería a los museos-laboratorios, el *retorno acelerado* por la sucesión de las Bienales, Trienales, Documenta, Manifiesta.), ella pilotea nuevos criterios de mercantilización y de gestión participativa de la vida, los cuales están presentes

en el sesgo de esos dispositivos de exposición que ponen en escena la extensión intensiva de la “cultura de la interactividad” (la relación es, así, transacción).

Ello para la mayor felicidad de los “comisarios del arte” que adquieren ahí, con poco gasto, una función social de “proximidad” que da testimonio “de la posmoderna democracia del arte”, al haber sabido romper con el peligro vanguardista y “revolucionarista” de la transformación de formas en fuerzas (liberar las fuerzas de vida de las formas que las aprisionan para crear, sí, *novedad* de la que se dice que “ya no es un criterio”, sino una característica superada de las vanguardias). Para la mayor felicidad de los críticos (quienes aquí son los mismos), que recubren en la intersubjetividad una “teoría de la forma” en cuanto “*delegada del deseo en la imagen*”, horizonte de sentido de la imagen “que designa un mundo deseado en el que el espectador se revela entonces como susceptible de discutir, a partir de lo cual puede hacer reaparecer su propio deseo” (Bourriaud, 2001: 24).

(Se podría objetar: ¿acaso la forma no ha sido siempre la *relegación* del deseo en la imagen dirigida a un espectador que participa de la representación?<sup>4</sup>).

De tal suerte que la proposición de Marcel Duchamp, según la cual *son los que miran los que hacen los cuadros* estaría muy “consensualmente” proyectada por esos agentes del deseo en el origen performativo del proceso de constitución artística del que el *ready made* sería la verdad poshistórica. Rumbo a lo peor: el juicio se convierte en el léxico de una práctica que ya no distingue el valor de uso del arte, del de un circuito turístico personalizado para el uso de los *arrendatarios de la cultura*: “la sensación depende de la simple ‘opinión’ de un espectador a quien eventualmente le corresponde ‘materializar’ o no, es decir, decidir si eso es o no es arte” (Deleuze y Guattari, 1991: 187).

A ese Duchamp *ready made* de lo “infradelgado” social, a ese Duchamp humano, demasiado humano, *customize Little Democracy* y

reciclado en la lectura “transaccional” del *Nuevo paradigma estético* desarrollado por Guattari (en la que la ontología política del deseo se encuentra inevitablemente reorientada hacia una “política de las formas”)<sup>5</sup>, uno estaría tentado a oponer la dura verdad de un *constructivismo del significante*, por el cual lo contemporáneo ha hecho fractura en el campo de la modernidad artística.

La radicalización “estratégica” que hace de Duchamp consiste, en efecto, en *reducir* la Forma-arte a los juegos de lenguaje sobre el arte, y estos a la iteración significativa que recorta al sujeto para devolver la plasticidad de la lengua contra las artes llamadas plásticas (*cosa mental, materia gris*, el arte es lo que el lenguaje realiza a su pesar); de este modo, Duchamp viene a significar únicamente la abolición de todo hacer-signo del mundo en el recorte de la expresión y de la construcción del que se apodera el significante literalizado (Phallus, Arte, vienen a ser lo mismo que lo que *Fountain* es al *Objet-*

*Dard*, que lo que la *Mariée* es a *Etant donnés*<sup>6</sup>).

El recorte de la pintura por este “color invisible”, que es el de las palabras-títulos, se negocia así con la vara de una lógica del acontecimiento que reduce el arte a la Máquina Célibe de un Significante “flotante”, del que las “expresiones” no simbolizan mas que la “tautología en actos” de la construcción “sin resonancia alguna del mundo físico”: se expone la última Realidad en la especie de su imagen fetichizada en objeto (*estando dada* la ausencia de donación sensible en el estado inestético, el arte fuera del arte es lo que realiza su imagen-significante).

Es el único lugar que tiene Duchamp en el pensamiento contemporáneo: traducir la imposibilidad del romanticismo en la ironía nihilista, que se apodera de la “presentación de lo impresentable” tradicionalmente atribuida a la estética: no ya lo Invisible de/en la Imagen, como tampoco la Inter-subjetividad de/en la Forma, sino la Imagen-Significante de/fuera el arte



Convento del Santo Ecce Homo, Villa de Leyva. Gabriel Carvajal, 1949. BPPM.



Iglesia de La Merced (detalle), Cali, Jaime Osorio, 1992. BPPM.

como fundación in-estética de la posmodernidad que, por primera vez, se de-muestra en cuanto tal (a modo de *Posible*, “lo hypofísico” de la letra “ha quemado toda estética”).

Es esta anti-estética la que habría determinado el nivel de intervención del arte conceptual en su empresa “informativa” de neutralización del plano de composición estético, “para que todo allí tome un valor de sensación reproducible al infinito” (según los principios de conversión del materialismo analítico en *Art and language* (Deleuze y Guattari, *Op. cit.*)); no menos que la radicalidad de las alternativas requeridas para hacer pasar la maqui-nación del ser que tiene nombre pos/moderno (con la barra que le conviene) en las lógicas de la sensación susceptibles de descomponer, de *afectar* el curso por su capacidad de invención de coordenadas mutantes que hacen hacer “acontecimiento”, para hacer ver, para hacer sentir diferentemente (por el montaje de las máquinas deseantes, según el vocabulario del *Anti-Edipo*).

Pensamiento débil, retraimiento de ese movimiento a doble armonía/calma en los protocolos culturales de suma cero, la estética relacional es la *marca de posproducción* de ese momento en el que “los únicos acontecimientos son las exposiciones y los únicos conceptos, los productos que se pueden vender” (*Ibid.*) –al consumidor-usuario de las formas quien habría renunciado a atacar al capital cultural para, en total amigabilidad, adaptarlas a sus deseos–.

Dice el manifiesto de N. Bourriaud (2003a: 33):

Los artistas practican hoy la posproducción como una operación neutra, de suma cero, allí donde los *situacionistas* tenían por meta corromper el valor de la obra apartada, es decir, atacar al capital cultural. La producción, escribe Michel de Certeau, es un capital a partir del cual los consumidores pueden realizar un conjunto de operaciones que hacen de ellos los arrendatarios de la cultura.

## Citas

- 1 Entre “descriptivo y prescriptivo”, porque hay que notar desde el comienzo del juego, para no volver más sobre ello, que esta forma-función relacional determina la selección de los artistas que se suponen representativos de esta tendencia (“la más viva”) al *reducir* las obras seleccionadas a su única estructura de “obra abierta” por la participación –*pars pro toto* dice Hans Ulrich Obrist– del público. Siguiendo los desarrollos de Nicolás Bourriaud, parece que Rirkrit Tiravanija, quien abre en *Esthétique relationnelle* la serie de ejemplos artísticos y encabeza el artículo consagrado a “El arte de los años 90” (bajo el título “Participación y Transitividad”), sea la figura paradigmática de un “arte relacional”. Lo cual no impide pensar que sus instalaciones, y aún más las obras de otros artistas referenciados por el curador-crítico (por ejemplo, Felix González-Torres, Santiago Sierra, Gabriel Orozco o Patrice Hybert), son de *todas maneras* complejas de otro modo y problematizantes en relación con los modos de socialidad implicados. Esto para precisar, si fuese necesario, que nosotros nos rehusamos a inscribir el arte de los años 90, *como tal*, bajo el monótono registro de la *estética relacional*.
- 2 En su respuesta al artículo de Claire Bishop (2004) titulado “Antagonism and Relational Aesthetics”, Liam Gillick (2006) no teme escribir: “*Relational Aesthetics* fue el resultado de un argumento informal y de un desacuerdo entre



Convento de San Francisco en Villa de Leyva, antes de ser remodelado como hotel de turismo. Germán Téllez, Villegas Editores, 1995.

Bourriaud y algunos de los artistas a los que se refiere el texto [...]. El libro contiene contradicciones serias y problemas de incompatibilidad en relación con los artistas que en repetidas ocasiones son puestos juntos como ejemplos de determinadas tendencias”

- 3 Ver la entrevista con Michel Maffesoli en el catálogo de la Bienal de Lyon 2005, cuyo comisariado estaba a cargo de Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans.
- 4 Lo que, junto a Jean-Claude Bonne he llamado *la Pensée Matisse* (2005) libera la verdad alternativa a esta relegación del deseo en la forma de la imagen.
- 5 En la última parte de su libro, Nicolas Bourriaud (2001: 90-108) se libra a una apropiación del “Nuevo paradigma estético” de Guattari (es el título del penúltimo capítulo de *Chaosmose*). “Félix Guattari y el arte” se inscribe bajo el intitulado “Hacia una política de las formas”.
- 6 Nota del traductor: estos binomios hacen referencia a las dos esculturas de Duchamp y al juego de palabras que ellas evocan.

## Bibliografía

- ALLIEZ, Eric y Jean-Claude Bonne, 2005, *La Pensée Matisse*, París, du Passage.
- BOURRIAUD, Nicolas, 2005, *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon.
- \_\_\_\_\_, 2003a, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel.
- \_\_\_\_\_, 2003b, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, París, Denoël.
- \_\_\_\_\_, 2001, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas y Jérôme Sans, 2005, “Expérience de la durée (histoire d'une exposition)”, Biennale de Lyon, París, Musées, pp. 12-3.
- BISHOP, Claire, 2004, “Antagonism and Relational Aesthetics”, en: *October*, No. 110, otoño.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit.
- GILLICK, Liam, 2006, “Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's 'Antagonism and Relational Aesthetics'”, en: *October*, No. 115, invierno.
- MAFFESOLI, Michel, en el catálogo de la Bienal de Lyon 2005 cuyo comisariado estaba a cargo de Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans.
- RANCIERE, Jean, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée.
- GUATTARI, Félix, 1992, *Chaosmose*, París, Galilée.