

"Me encantaría que la crítica de arte perdiera cada vez más su función". Entrevista a Claudio Iglesias¹



Gabriela Piñero
Facultad de Arte (UNICEN)
pinero.gabriela@gmail.com

Gabriela Piñero: En 2016 Benjamin Buchloh proclamaba: "La crítica ha perdido totalmente su función. Los historiadores al menos enseñan, contribuyen a la construcción de la memoria histórica de los estudiantes. Un crítico, en cambio, está envuelto en el mercado, pero sin influencia sobre él. Puedo escribir diez artículos contra Jeff Koons y aún sería el artista mejor vendido".

Definitivamente la relación con el mercado ha hecho que la misma función de la crítica se haya alterado. Sin embargo, lejos de la posición fatalista de Buchloh, ¿cuál puede ser la función de la crítica de arte en la actualidad?

Claudio Iglesias: "Perder función" debería ser una buena noticia para todo lo que no sea una herramienta de carpintería, un empleo en vías de extinción o la pesadilla de una mente manipuladora. Me encantaría que la crítica de arte perdiera cada vez más su función, uso, propósito, hasta desnudarse como lo que es:

¹ Claudio M. Iglesias (Buenos Aires, 1982), crítico de arte radicado en Buenos Aires. Sus textos han aparecido en diarios y revistas especializadas como *Página/12* (Buenos Aires), *A*Desk* (Barcelona), *La Tempestad* (Ciudad de México), *Flash Art* (Milán - Nueva York), entre otras publicaciones. Su último libro es *Corazón y realidad* (Consonni, Bilbao, 2018).

un género literario, basado en el comentario de obras, que contribuye al esplendor de géneros mayores y que incluso en su humildad relativa ha logrado formarse sus propios clásicos, sus ritos y su columna de la infamia.

Hasta que llegue el día en el que la crítica de arte pierda sentido por completo y así se emancipe (día que ha de coincidir con un momento bíblico, o revolucionario, del futuro: hasta entonces los que no gozamos de ninguna renta deberemos seguir trabajando), deberemos de vérnoslas con textos que cumplen distintos fines, que no son las más de las veces escritos por críticos pero que sin embargo se avienen a los requisitos del comentario interpretativo de una obra. Estos son los textos típicos que vemos a diario: textos de sala, textos de presentación, textos para catálogos, gacetillas de prensa, incluso reseñas de muestras: ¿qué son, si no son crítica?

De manera que estamos ante una paradoja: si por un lado es verdad que los críticos perdieron la función o "influencia" que solían tener, por otro lado no es menos cierto que el mundo del arte está empapelado como nunca de un tipo de discurso cuya raíz final es el comentario crítico de las obras que en cada caso se presentan, sea en una revista o en las salas de un museo. Por eso habría que ver si la paradoja es tal: ¿qué ocurriría si todas computadoras personales compenetradas en este momento en la redacción de textos sobre arte se detuvieran, dejando a las instituciones sin el flujo continuo de interpretaciones, clasificaciones y comentarios que pautan hasta el más inocente roce con el concepto de arte hoy en día? ¿Qué ocurriría, pongamos por ejemplo, si el Museo Guggenheim simplemente no encuentra qué decir, o quién diga algo, sobre la primera retrospectiva de Hilma af Klint en territorio estadounidense, programada para este año? ¿Sufrirían las pinturas, que af Klint dejó programadas para ser exhibidas en público solo veinte años después de su muerte, acaecida en 1944? El público podría ver las obras colgadas, pinturas abstractas que precedieron en mucho tiempo los avances en la materia de Kandinsky, Klee, Malevich, etc., pero, en esta huelga generalizada del raciocinio crítico, no podríamos decirlo, ni podríamos medir la dimensión de esta artista tanto tiempo obliterada por sus pares hombres. Sin crítica, si realmente no existiera la crítica, la muestra carecería de la señalética mínima capaz de hacerla transitable. Sin la injerencia cotidiana y apabullante de la crítica en la intimidad de todas las estructuras discursivas del aparato institucional del arte nos quedaríamos con el mundo del arte convertido en algo parecido a la misa, donde nadie alza la voz.

Me animaría a decir que la proclama de Buchloh es errada, y la paradoja antes detallada no es tal, por dos razones. La primera es que nunca ha tenido la crítica tanta circulación como hoy en día, y la segunda es que esta misma multiplicación de la crítica al interior de la industria del arte es lo que impide que se forme la figura de un crítico manipulador, todopoderoso y malvado, capaz de arruinar carreras o levantarlas con sus artes nigrománticas, que es lo que Buchloh parece extrañar. Es extraño que sea desde una tradición izquierdista que tengamos que lamentar la muerte del gran crítico macho y *bully* que puede (o ya no

puede) destruir a Jeff Koons con un par de adjetivos, ganándole a todos los agentes del mercado que tratan de ensalzar a este polémico artista del siglo pasado.

El fin del *bullying* y la manipulación de la opinión pública deberían ser en todo caso una fiesta no menor que la presunta pérdida de función de la crítica, al menos si una cosa es sinónimo de la otra. Queda por ver si, junto a la metástasis institucional de la crítica, existen formas avanzadas de pensamiento y sensibilidad artística que puedan tener como piedra bruta el comentario en alguna de sus facetas. Habría que buscar puntos de apoyo en aquellas producciones textuales que no recurran ni al mito del *bully* (ese puesto del crítico autoritario vacante, al menos, desde el fin del Plan Marshall) y que se perfilen, dentro de la profusión de comentarios a través de las cuales accedemos al concepto de arte hoy en día, como textos que ofrecen futuro, ilusión y alimento.

GP: En la década de los '70 se podría decir que el proyecto latinoamericanista creó una red de crítica de arte que enunciaba a América Latina de diferentes maneras y como un contrapunto a Estados Unidos planteando una resistencia. En la actualidad esa red ya no existe y de alguna manera la crítica de arte se ha atomizado. Sin embargo parece ser que los problemas de la crítica son similares en diferentes partes: arte y mercado, la relación entre estética y política, etc. ¿Cómo cree que se puede enunciar la crítica de arte desde y de América Latina en la actualidad? Bajo esas circunstancias, ¿cómo hacer un estudio de la crítica en el presente?

CI: La explosión de la globalización como metáfora en la década de 1960 trajo el fin de la distancia y del exotismo: la generalización de las tecnologías de la información (un proceso no desvinculado totalmente de la utopía del arte correo y la profusión de los *fanzines* artísticos en el *underground* cultural latinoamericano) tuvo como premisa la idea de que, con los medios técnicos suficientes para vencer la distancia, un individuo aislado en un departamento en cualquier ciudad del mundo podía encontrarse con un igual, y no con alguien distinto. Tal vez por eso la categoría de arte latinoamericano, junto a otras similares, tiene un destino parecido al de la familia real británica: hubo un tiempo en el que amasó una multiplicidad inédita de desafíos y problemas, luego se convirtió en una jaula de oro, un objeto de deseo institucional que durante un tiempo se mostró capaz de regular los intercambios que se producían en su ámbito de injerencia, y hoy ya no se sabe para qué sirve además de los casamientos y los bautismos. Los vínculos y las similitudes de un espacio de trabajo común entre escenas muy próximas siguen esperando, sin embargo, que se produzcan relaciones emocionales y conceptuales absorbentes entre individuos divididos por la distancia pero dotados de los mismos ideales de trabajo.

GP: ¿Cómo cree que ha cambiado la crítica de arte en relación a las teorías de la imagen que empiezan a generar relevos, no sólo en la historia del arte, sino en las críticas culturales?

CI: Las teorías de la imagen y los estudios visuales tienen su lugar, junto a otros instrumentos, en la currícula académica. No entiendo que eso genere un relevo, sino más bien una contribución al perfume de época que puede tener un texto (como en otros momentos puede haber sido el perfume posestructuralista). Hablando en general el problema principal que veo en la teoría de la imagen es el que comparte con la historia del arte, y es un problema que la etnografía y la crítica cultural (en su faceta periodística) han dejado atrás hace mucho: la pretendida independencia de las agencias de observación con respecto a lo observado. Un libro como *Video Green* de Chris Kraus, a más de diez años de publicado, tiene vigencia porque no presume de un punto de vista omnisciente, y la proximidad con respecto al objeto le otorga unas ventajas que nunca podrían tener las generalizaciones parsimoniosas a las que propende un teórico al sentar a un objeto definido en un banquillo y bombardearlo con citas y marcos de análisis. Lo mismo pasa en un clásico como *Six Years* de Lucy Lippard y también en *Salir de la exposición* de Martí Manen, reeditado este año: es un libro adorable porque, aunque se trata de cómo son las exhibiciones, no se sabe a ciencia cierta de qué trata. El crítico tendría que aspirar a ser el testigo privilegiado de lo que está tratando de narrar, y para ser testigo se te hace obligatorio acercarte, contaminarte, ensuciarte un poco con algo que te está absorbiendo. La suciedad que recibe el crítico es la medida de su respeto hacia el objeto, la cifra de un trato intelectual no violento. Si no entendemos que puede haber algo muy violento en la forma pulcra de estructurar conocimiento sobre aquello de lo que queremos escribir, por más citas que tengamos, por más teorías nuevas que tengamos, no vamos a salir nunca del atolladero mental del *bully* sabelotodo.

GP: Desde una perspectiva general, en los últimos diez años ha aparecido en América Latina una crítica de arte reaccionaria que está en contra del arte contemporáneo. De hecho, el giro neoconservador que han dado ciertos países ha censurado algunas exposiciones a partir de la movilización de la opinión. ¿A qué cree que se deba este fenómeno y, desde allí, cómo cree que la crítica de arte podría replantearse?

CI: Cuando empezaron a ganar temperatura los canales de 4chan nadie imaginaba la victoria electoral de Donald Trump de 2016. Pero entre una cosa y la otra, la hipocresía del *mainstream* mediático y político estadounidense (que tanto Trump como 4chan pusieron en la mira) no dejó de volverse evidente. Podríamos hacer un paralelismo, tomando como puntos de referencia uno de los primeros textos de Avelina Lésper y la censura de una muestra, muy posterior, motivada en el manejo de la opinión pública. Podríamos decir: no nos imaginábamos, cuando nos reíamos de Avelina Lésper, que alguna vez pudiera censurarse una exhibición de arte contemporáneo con el descontento del público como único motivo. Pero tampoco tomamos en cuenta la hipocresía social que irradia cada día la prensa del arte contemporáneo, con eso que César Aira ha llamado "la cháchara del sabelotodo". Judith Butler publicó un editorial apenas Donald Trump fue electo presidente que resulta sintomático. Dice ella: realmente no sabemos quién es toda esa gente que votó a Trump, no sabemos de dónde han salido. Habría que considerar un hecho adicional: en sociedades

tan desiguales como la argentina (y me animo a decir que no es muy distinto el caso de la sociedad mexicana), el arte contemporáneo se ha vuelto un ámbito de trabajo socialmente restrictivo, prácticamente inalcanzable para las clases trabajadoras en cualquiera de sus segmentos profesionales. Al ser tan extremadamente poco rentables, y tan inseguras profesionalmente, carreras como la de artista, curador independiente, etc., necesitan de la seguridad de una renta familiar, un colegio bilingüe, una linda maestría en Europa o Estados Unidos, etc. Cuesta entender por qué la familia real británica recibe tanto menos odio que las ferias de arte contemporáneo cuando aparecen en la prensa, pero algo deben hacer mejor que las ferias de arte en términos de relaciones públicas, para sostener el beneplácito. Lo que parece indudable es que la celebración (y la naturalización) de la exclusión social genera malhumor. Convendría tenerlo claro, aunque sea para que el apocalipsis zombie no nos tome de sorpresa. (Lo peor, cuando los zombies ya están golpeándonos a la puerta, es preguntarse de dónde han salido.)

Tal vez sea mejor entonces sospechar que los estereotipados deplorables que votaron a Trump y los lectores de Judith Butler se necesitan mutuamente, lo mismo que la industria del arte necesita tanto de sus saboteadores naturales como de sus detractores inofensivos. La crítica de arte reaccionaria es la compañera de ruta del entusiasmo que genera el arte contemporáneo en sus propios espacios de realización textual. Me sentiría mejor si encontráramos una solución menos maniquea para el asunto: si toda crítica al arte contemporáneo como sistema queda irremediabilmente asociada con los picos neoconservadores de la opinión pública actual, cuyo dominio más cabal es el foro de Internet o el comentario de Facebook, los espacios para inventar ideas y sentimientos nuevos respecto del arte se reducen. A veces hay que reconocer que estamos simplemente ante dos malas opciones y que no hay que optar por ninguna. Y además, es buena la ocasión para volver a la proclama de Buchloh del comienzo: si tanto nos molesta Avelina Lésper, ¿por qué anhelamos entonces el regreso del crítico "influyente", capaz de manipularnos a gusto?