UCLA
Mester

Title

No–estética: imaterialidades, oscuridades y anonimia en el arte contemporáneo

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1s47j57b

Journal

Mester, 54(0)

Author

Perez Pessoa, Diego

Publication Date

2025-12-12

DOI

10.5070/M3.61426

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

No-estética: imaterialidades, oscuridades y anonimia en el arte contemporáneo

Diego Pérez Pezoa
Universidad de Chile

En el año 1985, Jean-François Lyotard –el mismo autor de *La condición postmoderna*–, ofrece una exposición de arte titulada *Les Immatériaux* (*Los inmateriales*). La exposición se llevó a cabo en el quinto piso del Centro de arte contemporáneo Pompidou, en París. La idea de Lyotard era ofrecer una experiencia estética que desorganizara el oculocentrismo de las artes. Es decir, alterar el orden hegemónico de las artes visuales, mediante la instalación de un circuito atmosférico basado en la intensificación de la totalidad de los sentidos del espectador. Esta inmersión fue una experiencia estética novedosa para su época. Incentivó la imaginación de los espectadores más allá de la programación estética de la mirada. En el sistema del arte de fines de la década de 1980, esta instalación fue ampliamente aprobada por su exploración de lo sonoro y lo lumínico.

Sin embargo, la carga especulativa de la obra –es decir, la donación de pensamiento que la obra ofrece– no tuvo la misma recepción en el mundo de la filosofía porque *Los inmateriales* también criticaba la base epistemológica dominante de los fundamentos estéticos kantianos y las discusiones fenomenológicas. El principio de esta epistemología dominante era considerar los objetos y los materiales como susceptibles de conocimiento por parte de un sujeto trascendental. Lyotard desafió el principio dominante. A través de su experimentación de la forma y la materia, la subjetividad no podía recurrir al conocimiento como modo de acercamiento a los objetos. Por consiguiente, la instalación creó una percepción de caos y exasperación en el público visitante, porque faltaba a la trama epistemológica del arte. No tenía una estética singular para la representación y generación de sentido. *Los inmateriales* distorsionaron, de esta manera, los modos de percibir el arte y de imaginar del sujeto[1].

¿Cuál fue la herencia estética menos pensada de la instalación? En primer lugar, la deconstrucción de la estética tradicional reformuló lo sensible al modo de un encuentro azaroso con los materiales. Reconfiguró las coordenadas tradicionales del pensamiento estético como la singularidad de la obra, la genialidad del artista, etc. En segundo lugar, en términos filosóficos, *Los inmateriales* reflexionó sobre un nuevo materialismo. Se imaginó las transformaciones de la materia, y a la vez la desorganización de los sentidos por sobre el pensamiento materialista. Se desplazó la estética y el pensamiento a una zona oscura de pulsiones. Estas pulsiones buscaban des-identificar los modos de existencia de la realidad que conocemos por las capacidades cognoscitivas humanas. En otras palabras, la instalación de Lyotard invitó a la reflexión del caótico porvenir capitalista e hiperproductivo. Revalorizó los cimientos de la imaginación, la especulación, la fábula, y de la acción de filosofar. Ligó pensamiento, experimentación y economía libidinal. Fue más allá de la trama deseante y perversa del capital.

Graham Harman es el filósofo que más ha pensado la herencia 'inmaterialista'. Harman instala la incertidumbre especulativa en el arte y la filosofía al remover el centro estético que dio origen al pensamiento sobre las cosas y los objetos. Su pensamiento permite disociar realidades fijadas a maquinarias funcionales y productivistas.

Se pregunta por los objetos y las cosas a través de una estética cosmológica, más allá de la evidencia de los "objetos sensuales" *[Sensual Objects] (El objeto cuádruple* 17). Indaga en las estructuras estéticas internas de los objetos. Harman concibe que la alteración de los objetos funcionales implica el surgimiento de una realidad completamente autónoma e inexplicable (*oscura*, en palabras de Harman). Un *a priori estético* de inutilidad posibilita la contemplación del objeto más allá de la observación fenoménica, epistemológica y operativa. Este a priori estético es extrañamente no-humano. Por consiguiente, esta *rareza* nos exige re-pensar el pensamiento estético contemporáneo.

Es probable que exista una infraestructura cósmica de atracción que sostiene la filosofía occidental. Primero, lo hace en términos de un naturalismo que permite la investigación científica y la percepción y observación filosófica. En segundo lugar, lo hace

"más allá incluso de las cualidades esenciales, invocando un estilo fantasmal que habita en el mundo de una forma que no puede ser definida del todo" (Harman 143). De esta manera, las cosas mismas estarían atadas a fuerzas imperceptibles. Aunque, a la vez, los materiales firmes y detectables que percibimos cotidianamente encuentran en las serenidades de nuestros cuerpos su reencuentro ontológico con la existencia (aún) humana. Estos inmateriales sostienen lo Real y de forma sistemática u orgánica afectan las relaciones sociales, políticas y culturales. Es decir, funcionan como sostén de las relaciones sociales y políticas, en el modo de *relaciones de afectación* que sostienen la materialidad inmanente de lo Real.

Para Harman, las cosas mismas poseen una vitalidad que las enlaza cósmicamente, similar a la de los seres humanos. Harman declara lo siguiente al respecto: "mi hipótesis es que la vida misma de las cosas, esas cosas que han venido siendo aplazadas del interés filosófico en los últimos tiempos, tiene una estructura estética" (106). Esta estructura estética de las cosas responde a un universo oscuro de potencias cosmológicas, "como el elemento que yace en silencio en la base de todo proceso de causación física, como el ingrediente responsable de la colisión de los granos de arena, de la emisión de vapor por parte de las plantas nucleares defectuosas, de nuestro luctuoso encuentro con una pintura de los zapatos de un labriego" (106). Harman modifica la base naturalista de causación física del discurso científico. En cambio, Harman desplaza la base a un *universo oscuro y cosmológico de afectación entre las cosas*. Asimismo, suspende el discurso estético de la teoría del arte moderno que sólo concebía su despliegue crítico sobre las obras y las cosas a partir de la percepción sensible puramente humana e idealista sistematizada en el mundo del arte, casi idénticamente a la percepción del observador científico.

De la no-filosofía a la No-estética.

El acercamiento más transparente con las estructuras internas de las cosas y los objetos es el reconocimiento de los trazos y dinámicas propias que se inscriben en nuevos circuitos autopoiéticos y no-humanos. Son irrepresentables para el conocimiento. Incitan la imaginación y la especulación. Esto supone –como una hipótesis a desarrollar– una *no-estética*. A partir del pensamiento de François Laruelle sobre no-filosofía, es posible concebir que la experiencia estética humana yace sobre una no-estética oculta. Esta no-estética sería aquella envoltura pulsional, un medioambiente de incitación, que opera autónomamente. Arroba al humano para que *decida estéticamente*. Es decir, para que haga arte, política, o una obra. Entonces, las exo-relaciones no-estéticas, no-visibles a lo humano preceden las decisiones estéticas y que, por ende, constituyen la serie de acontecimientos que comprendemos como la historia del arte.

¿Cuáles serían los parámetros explorar el pensamiento estético fuera de los límites de la excepción humana? ¿Cómo el predominio humano es desplazado por la inteligencia artificial, la digitalización y la razón algorítmica? ¿Sería posible identificar una noción estética que supere los límites humanos?, ¿cuál sería la piel de las cosas que nos permite pensar una 'afección sensible entre las cosas y los objetos'? ¿Existe alguna chance –por otra parte– para el arte militante, el arte político, cuyo núcleo de intervención es la noción de conciencia humana, la cual ha sido extensamente deconstruida? ¿Cómo se enfrenta el arte contemporáneo y el pensamiento filosófico actual ante las aceleraciones del capital, que buscan, precisamente, controlar las formas de experimentación vital de los individuos? Estas inquietudes emanan de los fondos oscuros donde el arte y la política tejen sus plataformas de enunciación y creación.

En *Principios de no-filosofía*, Laruelle sostiene que la autosuficiencia de la filosofía es una ilusión. Esta ilusión obvia las dimensiones oscura y pre-especulativas, que es el área donde *la filosofía aún no es*. Primero, Laruelle desmantela una fantasía. Esto es, la relación que la filosofía establece sobre lo Real. En otras palabras, esta fantasía es que la filosofía es el dispositivo fiel y transparente de un pensamiento que controla lo Real. La filosofía es una empresa especulativa que no difiere de la ciencia, en la medida que ambas prácticas desean abordar lo Real. Lo que Laruelle denomina *decisiones* (80). Una "decisión" responde a una exigencia histórica de la práctica filosófica occidental, relativa a la suficiencia de cualquier propuesta filosófica de superar ambigüedades lógicas y oscuridades conceptuales en sus propuestas de pensamiento. Entonces, una no-filosofía no tiene que ver precisamente con la revitalización del pensamiento que se agota en la pura coherencia argumental. No es lo mismo una no-filosofía y una anti-filosofía. Sí es la expansión no ilustrada del filosofar. Filosofar es entregarse a lo Real, arriesgando la *fuerza (de) pensamiento* en aquello

que no es claro. Es entregarse al pensamiento sabiendo que lo Real es una inmanencia irreductible al gobierno epistemológico de la filosofía y la ciencia. Una no-filosofía no es una nueva corriente filosófica. Expone los materiales sensibles desprendidos de lo Real. Esto es importante porque los restos de lo Real emanan del trabajo artesanal y oscuro del pensamiento. Este método de pensamiento global es ejercido particularmente por cualquiera como 'ciencia primera' (Laruelle 103). La no-filosofía es una zona oscura del pensamiento que ha acompañado toda la historia de la filosofía occidental, ya sea, como alteridad, como residuo del pensamiento *aún* no-filosófico, como Diferencia, etc.

> 'No-filosofía' designa entonces el estado pre-especulativo o la ausencia de filosofía, la ignorancia en la que se sitúa la consciencia natural y popular; ignorancia momentánea, destinada a ser revelada o reemplazada, 'superada' en la filosofía misma que no la suprime sin no obstante dar cuenta de su propia virtud; pero también sana inocencia, no especulativa y no solamente pre-especulativa. De ahí que a veces se dé una reconciliación dialéctica de estos dos estados, la igualdad de la consciencia común y de la consciencia filosófica. En este sentido, 'no-filosofía' designa una inocencia post-filosófica o un estado sobre-filosófico, una sobrevaloración de lo no-filosófico que va de la mano con su posible desvaloración bajo otras condiciones o en otros sistemas. En todos los casos, se trata de una alteridad, de un residuo periférico o de una condición externa-interna de la actividad filosófica. (Laruelle 60)

La sabiduría de la no-filosofía es la de acompañar el objeto de su contemplación, como quien acompaña los seres u objetos queridos para cuidarlos o venerarlos. Toda composición filosófica produce su propio residuo, ejecutando una ecología que ordena y re-ordena los vasos comunicantes de sus 'decisiones' filosóficas, estéticas. La superación es la fase fantástica de todo proyecto filosófico, instalando los territorios flotantes que se deslizan sobre lo Real irreductible. Una no-filosofía no asimila, por lo mismo, una filosofía deconstructiva:

> de hecho, todo el pensamiento contemporáneo, al reemplazar el Ser por el Otro y la Identidad por la Diferencia como eje del pensamiento, acoge este concepto restringido *y esta* experiencia secundaria de lo no-filosófico que continúa girando alrededor de lo filosófico. Lo generaliza sin duda más allá de la inocencia pre-filosófica por medio del Otro y de sus efectos; lo incluye, como excluido, en lo filosófico, que así hace pasar de su estado moderno a su estado post-moderno. Sin embargo, deja lo no-filosófico en su marginalidad, de minoría, de fenómeno adyacente, confortando así el poder superior o la suficiencia de lo filosófico. Reafirma su capacidad para dominarlo y regularlo de manera definitiva. El momento de su triunfo en la escena filosófica es el momento de su enterramiento. Esto es todo lo que la filosofía puede hacer para ello: en el mejor de los casos, a veces, con la Deconstrucción, un cierto equilibro entre lo filosófico y lo no-filosófico que resiste el dominio filosófico y hace síntoma. (Laruelle 61)

Finalmente, podemos apreciar que una no-filosofía no pretende ser una nueva filosofía, pero tampoco se afirma en la pura debilidad espectral de la diferencia. En cambio, una no-filosofía se demora en lo Real. La fuerza (de) pensamiento se agota en su capacidad de generar identidad con lo Real, creando una fijación en lo Uno –o, como lo denomina Laruelle 'visión-de-lo-uno' (de lo Real). No es una realidad universal, sino lo Real como aquello que acompaña el pensamiento singular, sin ningún dejo positivista.

Si la no-filosofía es aquello que acompaña toda filosofía, que acompaña cualquier sistema filosófico, lo no-filosófico como aquella oscuridad del pensamiento, e, incluso, como aquello que acompaña el impropio movimiento de la Diferencia, que tiende a iluminar la diferencia en su *affirmativividad* –para utilizar un concepto de Werner Hamacher–, apostando por un tipo de indecisión del pensamiento, ¿qué sería aquella zona oscura donde habita todo lo pre-especulativo, todo lo pre-filosófico? Hemos nombrado lo Real, no como referencia al psicoanálisis, sino como referencia empírica, como lugar constituido por una díada entre lo trascendental y lo inmanente. Toda no-filosofía tendría como vía del pensamiento mantener la tensión de esta díada, sin la fuerza egológica y autoritaria de superación de lo Real, así entendido –ansiedades de superación que esta díada provoca. Lo Real como erótica de la tensión que afecta un pensamiento fantástico ansioso por superar la potencia empírica de las relaciones incalculables de lo tangible. Así, al parecer, lo

Real estaría constituido por lo contrario de una estética –de una claridad, de una sensibilidad exclusiva– que advierte las dinámicas relacionales de lo Real. Lo Real, en tanto, estaría constituido por una no-estética, es decir, por una oscuridad que provoca al pensamiento a iluminar eso que permanece latente en lo Real –en absoluta tensión. Tensión absoluta como no-estética, como potencia de un pensamiento cuya fuerza no está en las manos de alguna ejecución individual o creadora, sino en las relaciones que se dan más allá de la sensibilidad humana. De este modo, una no-estética es la tensión que surge de las relaciones que se dan entre las cosas y los objetos no-humanos, y que son mucho más potentes para el pensamiento de lo humano, que la propia capacidad humana de crear una suficiencia en el pensamiento. Una *no-estética* es la dosis suficiente de viralización de lo Real que logra alterar el cinturón inmunológico que la suficiencia filosófica, diseñado para transportar históricamente la especie humana hacia atmósferas de confort.

Objetos e imaginación

Bajo estas premisas, podemos decir que una *no-estética* es todo aquello que opera como reverso de una "decisión" sobre lo sensible que compone lo humano. Por lo que, este sería un absoluto de la especie humana que por medio de su imaginación logra crear desde lo político hasta sus fantasías. Siguiendo las reflexiones de Graham Harman podríamos intuir que, a pesar de la fluidez entre pensamiento y cosas, el asunto es comprender que el propio ejercicio de pensar es un modo de convivencia afectiva con los objetos, donde el gesto que solicita un *acceso* hacia ellos no tiene significado ni importancia, a menos que instale una *forma rara*, una materia vicaria –"a deep form"– para acceder imaginariamente a los objetos. Los objetos reales y autónomos son objetos que se someten a cierto grado de alteridad infinita, exigiendo una "ontografía" (119), o bien, una "onto-cartografía" (6) –conceptos que hacen referencia a la visibilización de los modos de existencias más allá de lo humano.

De esta manera, la mejor base especulativa para comprender lo irreductible de la cosa en sí y sus relaciones oscuras constitutivas es la "*no-estética*" que posibilita infinitas experiencias imaginarias sobre los objetos. Por ejemplo, cuando visitamos un museo, o una galería de arte, apreciamos diversos objetos. Como consecuencia, los espectadores ofrecerán sus interpretaciones de los objetos apreciados. Cada espectador puede ofrecer infinitas miradas al mismo objeto. Si es que establece una conversación con alguien más, es muy probable que surjan nuevas interpretaciones, o no. Otras veces, los sujetos no prestamos atención a los objetos. Pasamos de largo. En suma, se configura una red de interpretaciones de los objetos. Esto demuestra el sometimiento de lo humano a los objetos. Por tanto, lo que hacemos cuando vemos arte intentamos desafectarnos de la afectación real de las cosas sobre nosotros mismos. Usamos discursos inmunológicos que se vuelven ellos mismos nuevos objetos (estéticos). Cuando apreciamos arte, nuestra experiencia no es más que el intento por *ser humano* y así salir de la oscuridad no-estética que nos mantiene sometidos a *otras* inteligencias no-humanas.

Harman ofrece una forma de organizar la imaginación, la realidad y los objetos, de manera que no necesitemos volver a preguntarnos sobre la interdicción de lo humano como eje articulador entre dichos elementos. Lo que caracterizaría el fin de la excepcionalidad humana en el arte es su incapacidad de generar nuevas experiencias estéticas utilitarias ante el avance del tardocapitalismo como el único productor de cosas y objetos deseantes. La indiferencia, cada vez más acentuada, entre procesos productivos arraigados a las viejas fuerzas productivas del trabajo y el cuerpo-máquina, y procesos creativos sujetos a estándares cada vez más sometidos a iniciativas de financiamiento privado o estatal –es decir, prácticas de artes cada vez más dependientes de los circuitos y lógicas del dinero–, no permite asegurar un futuro del arte que no esté contaminado con agentes no deseados para el reencuentro con las objetualidades del arte venidero. En ese punto, no es el arte el que estaría organizando su propio futuro, sino que es, en cambio, el propio capitalismo a través de su ambiente predilecto: la dimensión financiera y distópica que re-territorializan los mecanismos estéticos de la creación. Para todo esto, tanto Laruelle como Harman buscan indagar futuros ocultos mediante un pensamiento que se deslice, que *se retire* –podríamos decir–, sobre aquellos objetos en sí mismos, sobre lo Real como tensión para el pensamiento, con el fin de abrir nuevos contactos, nuevas intimidades, irreductibles a la percepción (estética) humana.

Con todo esto queremos señalar que, tanto en el arte como en la política, lo que hay es, más bien, una no-estética; una estética rara, no-idealista, que permite la dinámica identitaria entre elementos humanos y no-humanos. Esto supone que una no-estética es una manera de

comprender lo anónimo de los materiales en el arte y la política, sin la intención de crear una esfera de identificación que agote la imaginación en la materia conjunta. Una no-estética es siempre una manera de abordar lo real a partir de las inmaterialidades con las que se sostiene. Ningún llanto, ninguna afección, ninguna alegría, se puede representar mediante la exclusiva perduración de la materia. Así como ninguna lucha de clases ni alguna fase del capitalismo se puede reducir en la abstracción de lo no-material. Lo que sostiene a las cosas y el mundo es un objeto que se retira cada vez que lo deseamos aprehender, y la imaginación es lo único que tenemos para aceptar nuestra resignación ante la potencia de aquellos universos incontrolables por lo humano.

Democracia y ecología de los objetos: Samuel Ibarra y Adrián Balseca.

Para el ensayista Timothy Morton, "todas las cosas están abiertas" (*Todo el arte* 25). Esto quiere decir que la realidad misma de las cosas no es la que se encuentra ante el gobierno de los humanos, sino que existiría una realidad tan abierta de las cosas y los objetos, tan en retirada de la mano, que todo estaría conectado con todo en algún punto misterioso. Existiría una especie de red sensible de elementos imperceptibles que opera en un nivel cosmológico y que es susceptible de ser re-imaginada: "podremos echar alguna luz sobre el arte solo si nos animamos a considerarlo como el elemento que subyace en silencio en la base de todo proceso de causación física" (Harman 106). Subyace una estética irreductible a la política. De ahí que todos los desafíos políticos contemporáneos busquen reactivar imaginarios de mundos posibles. En términos de una OOO (Ontología Orientada a Objetos), una política debe desconcentrarse de la 'acción humana' como único elemento de trasformación social y cultural, y ampliar las posibilidades de estos deseos hacia una sobreestimulación de la imaginación, o de lo inmaterial, como base estética de cualquier transformación política. Para esto tiene que desarrollarse una política basada en objetos, en elementos no-estéticos; es decir, al igual que cuando apreciamos un objeto de arte, y reconocemos su materialidad, cuando observamos un fenómeno político, o cómo emerge un acontecimiento político, habría que suspender la actuación de los sujetos políticos, y reconocer esos fenómenos políticos a partir de objetos (106). La política no la hacen sólo los sujetos, sino, también, los objetos, las fuerzas no-estéticas. La política comprendida sobre la base de una no-estética, es aquella que se basa en la búsqueda de elementos que permitan visualizar un modo de ser que había permanecido oculto entre las cosas y los objetos, pero que, en su proceso de visualización o percepción, al mismo tiempo, se vuelve irreductible a la idea de sujeto, para así continuar imaginando las maneras extrañas de ser o estar. Así, la política ya no podría neutralizar el campo de reconocimiento identitario, el mercado de sujetos variados, sino que sólo accedería a un conjunto de apariencias transmediales cuyo mercado del signo visual se vuelve un banco de afectos acaudalado para la trama policial que domestica la carne.

Un claro ejemplo de estas intersecciones entre no-estética, arte y política, quedan desentrañadas en la obra de los artistas latinoamericanos Samuel Ibarra y Adrián Balseca. A continuación, me gustaría detenerme en algunas de sus obras, por separado, y así visualizar todo el argumento sobre no-estética.

La característica multimedial de la obra performática de Samuel Ibarra –una obra que utiliza la performance, la poesía, los desechos, el cuerpo escindido, animales, objetos digitales, residuos– nos permite acoplar las reflexiones sobre la (in)materialidad especulativa de los objetos con aquellos elementos que ejercita y compone su obra simbiótica. A partir de la poesía, la performance, los objetos residuales y la videoinstalación, las pulsiones de muerte y creación, en la obra de Samuel, se encuentran esquematizadas por aquello que Morton denomina "comunidades simbióticas" (*Humanidad* 186) de seres vivientes y no-vivientes. Así mismo, esa *convivencia democrática entre los objetos* –tal como lo señala Bryant (19)– supone una cierta afectividad intensiva entre elementos que coexisten sin la intervención creadora y estética del artista tradicional, donde éste último se convierte simbióticamente –como en el caso de Samuel Ibarra– en el chamán de un paisaje que lo acoge en su memoria milenaria. Sin embargo, la obra de Samuel Ibarra ofrece, mejor dicho, una experiencia posdemocrática de los objetos en el arte.

¿Qué es lo que debemos comprender inicialmente por democracia de los objetos? Para el filósofo Levi Bryant la convivencia entre objetos es mucho más democrática que la propia convivencia entre humanos. La coexistencia entre especies no-humanas y objetos no-humanos es prácticamente armónica, logrando configurar una comunidad afectiva. Habría desniveles respecto a sus relaciones con la naturaleza, pero precisamente esa diferencia es un asunto ontológico, y no un asunto estético.

La tradición artística que busca la genialidad y la alimentación del sistema de egos ha intervenido recurrentemente esta armonía democrática de los objetos, violentando la convivencia del paisaje democrático entre seres no-humanos y cosas. De ahí que la experiencia estética del arte egológico sea posdemocrática respecto de la convivencia simétrica que existe entre los objetos. Pero ¿qué es la posdemocracia? Para el filósofo Jacques Rancière la posdemocracia no es la época del fin de la democracia, sino que es el modelo programado y consensual de los gobiernos que eliminan el disenso para, así, fortalecer la fase negociante entre oligarquías económicas y oligarquías políticas (129). Si forzamos esta definición, podemos constatar que conlleva irremediablemente, en la palabra *consensus,* la programación de lo político a un nivel sensible, definiendo formas sensibles (perceptivas) iniciales entre los cuerpos y las cosas (Rancière 10). Una posdemocracia de los objetos supondría que existe una forma de programación que define los valores y las relaciones de lo afectivo de los objetos. Esto es lo que hace el artista. Arremete contra la disposición anónima de los materiales. Altera el afecto que los une. En resumen, se da una interacción bastante particular entre comunidades sensibles humanas y comunidades de objetos afectados entre sí. La primera está organizada policialmente, y la segunda, de manera simétrica. La democracia aparece cuando el orden policial se altera en la primera comunidad humana. Sin embargo, en la segunda comunidad cuando el artista interviene se suprime la convivencia democrática de plena disposición anárquica de los objetos.

La obra de Samuel Ibarra se encuentra atravesada por esta convivencia y estas formas de comunidad sensible de los objetos. Sin embargo, la obra de Samuel posee la particularidad de no alterar, ni desorganizar, la plena convivencia democrática entre los objetos. ¿Cómo se hace arte sin alterar los objetos? La obra de Samuel Ibarra es una evidente expresión por tratar de convivir con la organización afectiva de los objetos creando un "régimen de atracción" (*The democracy* 193) entre la 'libertad soberana del artista' (Groys 55) y la democracia de los objetos. Su obra nos incita a pensar la intervención del artista, ya sea, en lo social, lo político y lo cultural, pero, en nuestra percepción, creo que su artisticidad encuentra los límites de su soberanía precisamente ante la soberanía de los objetos. ¿Qué ocurre con el artista cuando encuentra los límites estéticos con los que puede hacer arte? Sabido es que el artista es el ser humano experimental por antonomasia; trasciende toda la afectividad que existe entre seres no-humanos y objetos, confirmando que es la especie reinante en el planeta. A pesar de esta violencia estética invertida, la obra de Samuel confronta este límite sin transgredirlo. Busca, más bien, una forma chamánica de convivencia con los objetos; con materiales, palabras, desechos, imágenes, sonidos, coloca en un nuevo cosmos medial las singularidades de una experiencia anti-soberana de lo humano. Así queda registrado en obras como *Geografía y lengua muerta*, donde el paisaje se nutre de palabras olvidadas, balbuceos, retóricas retorcidas y materiales milenarios. Samuel adquiere la figura del chamán, para dilatar el continuum entre el artista y los objetos materiales e inmateriales que conviven en un régimen de atracción inédito.

De este modo, el chamanismo de Samuel Ibarra es una insolencia a cualquier cristianismo, aunque es su propia intervención espiritual para convocar la memoria de una tierra, de un pueblo y de un paisaje. Tal como nos recuerda Raúl Ruiz, en sus *poéticas del cine I:*

> Una película chamánica (…) se presenta más bien como un campo minado que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de esas secuencias fílmicas y permite producir ciertos acontecimientos. Del mismo modo, esas secuencias nos hacen creer que recordamos acontecimientos que nunca experimentamos, uniendo esos recuerdos fabricados con los nuestros, los recuerdos propios, que creíamos que jamás volveríamos a recordar y que ahora se levantan y avanzan hacia nosotros como los muertos vivos de una película de terror. Este mecanismo es la primera etapa de un proceso que nos permitiría pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos (98-99).

El acontecimiento performático de Samuel Ibarra explosiona en imágenes e inmaterialidades, donde el chamán trae a nosotros ese "más allá" de una comunidad simbiótica, mediante la dimensión mágica que todo objeto posee, una dimensión oscura.

La memoria es una dimensión recurrente en la obra de Samuel Ibarra. No existe ninguna obra de Samuel que no nos incite a recordar en la memoria colectiva, familiar o existencial de cada uno o cada una. Habría una memoria de las cosas (que nos trasladan a lugares fantásticos de nuestra niñez, navegando en sus

intensidades y texturas, en objetos del recuerdo, y de terror), y habría una memoria del alma (que nos reinstala en el espacio interior de nuestras intimidades; o, mejor dicho, en palabras de Jean-Luc Nancy, en nuestras extimidades). Ambas memorias se reúnen indisolublemente para generar un canal, una vía, de acceso al recuerdo no programado. El duelo ya no se vive únicamente entre humanos. Se vive con las cosas, con el paisaje que no cesa de mirarnos, con el paisaje de objetos lleno de recuerdos. El amor hacia los muertos es imagen y cosa. Esta experiencia estética del duelo posee un registro en la obra de Samuel Ibarra titulado *Patiño*. En *Los amarres*, donde la adoración, la animita portátil, es reconstruida como peso del alma, como *via crucis* periférico, donde las estaciones se esfuman en la inmensidad de un peladero, en los espacios baldíos de la vida actual, se trasluce esta experiencia del duelo y la objetualidad a la cual se encuentra subordinada.

La memoria política, en tanto, se estremece como marco regulador de las almas melancólicas. Hace un par de meses, en el año 2024, Samuel Ibarra intervino, nada más y nada menos, que en el homenaje al historiador chileno Luis Vitale. Una sala del archivo nacional, en Santiago de Chile, lleno de historiadores, se vacía apaciguada a la espera de una puesta en escena sin precedentes; espejos rotos, "!Interpretación marxista de la historia de Chile!" –como grito de consigna–, sangre, colores rojos (el color del futuro, por lo demás), fotografías de detenidos desaparecidos, trabajadores y trabajadoras, una poética que encorva al historiador hasta volverlo una pequeña larva de la memoria política marxista de Chile. La intervención se tituló, justamente, *¡la interpretación marxista de la historia de Chile!*

Nada de la obra simbiótica de Samuel Ibarra se puede concebir sin su poética oscura. ¿Cómo podríamos definir una poética oscura? Si la poética ha sido la fórmula predilecta del arte contemporáneo para interactuar con las formas resultantes de los procesos creativos, en la obra de Samuel, esta poética encuentra más bien sombras que iluminaciones. La poética no resuena como maravilla para el oído humano. Opera como un martillo. Funciona oral, visual y performáticamente. Avasalla la mirada de cualquiera. La poética oscura sería la única manera de desprogramar la mirada pedagogizada de la audiencia neoliberal, acostumbrada a los bellos versos de un romanticismo irrecuperable.

En su obra *Una poética del reflejo* la vanidad neoliberal se hace frente a la fragmentación del alma, el cuerpo y la cultura. El YO –mientras suena anónimo– se enfrasca en una lucha con el dispositivo narcisista del espejo, despedazando la carne y haciendo aflorar el color del futuro, el color de la plenitud humana y no-humana. El espejo roto es el gran dispositivo estético que representa la fragmentación de la post-identidad ejercida por el mercado identitario neoliberal.

La obra de Samuel Ibarra se puede comprender de la siguiente manera: la performance del artista es un tipo de intervención que conjuga poéticamente mundos humanos y mundos no-humanos. Su poética consiste, precisamente, es desprogramar las almas, pero a la vez, des-utilizar los objetos cotidianos que nos rodean, llevándolos, no hacia el sistema del arte, sino, trasladándolos hacia un abismo estético tanto caótico como anárquico. El compromiso del arte, aquí, se transforma en salvaguardar, justamente, la forma de vida que experimenta hasta más no poder, cansándose en el subterfugio de los paisajes de intensidad inacabable y objetos irreductibles.

Aunque con acentos en los vínculos que el arte establece críticamente con los discursos sobre ecocrítica y antropoceno, la obra del artista Adrián Balseca se ha posicionado como una reflexión estética imprescindible de considerar sobre estos temas. La serie de instalaciones fílmicas, documentales, objetuales y archivísticas ofrecidas por Adrián Balseca nos permiten conjeturar el aparataje conceptual y filosófico que tiene como trasfondo el dispositivo crítico que el artista despliega contra el extractivismo económico y cultural en Latinoamérica.

Lo que el propio artista denomina "redes de solidaridad" –es decir, la coordinación de elementos naturales que no permiten reproducir la lógica extractivista en el uso de combustibles fósiles– en su obra *medio camino*, se acopla de manera fructífera con la noción de "solidaridad" ofrecida por el filósofo Timothy Morton, donde la solidaridad es "la manifestación de lo real simbiótico" (14) de elementos no-humanos. Una solidaridad con lo no-humano, en tanto, supone que todo tipo de ecología acoge dimensiones que se retiran del campo epistemológico humano y, por tanto, del discurso tradicional que defiende el medioambiente. De este modo, no sería sencillo adjuntar la obra de Adrián Balseca con el discurso ecocrítico, que insiste en abordar los problemas medioambientales exclusivamente a partir de una crítica al capital como devastación humana mediada por la

naturaleza, instalando el decrecimiento económico de las naciones como solución al problema. Toda catástrofe medioambiental supone, a la vez, una catástrofe simbólica, que impide que las comunidades de los pueblos originarios latinoamericanos vuelvan a narrar sus vínculos arcaicos con la 'naturaleza' y su pasado pre-colonial. Es por esta razón que la obra de Adrián Balseca propone una crítica situada, que implica no sólo una solidaridad entre humanos, sino que, a la vez, desarrolla un tipo de solidaridad con los 'hiperobjetos' no-humanos que han convivido milenariamente con las comunidades ultrajadas por la lógica extractivista y colonial.

Las obras ofrecidas por el artista permiten que las localidades y situaciones con las que interactúa recuperen un modo de experiencia temporal que se pliega al ritmo profundo de la naturaleza, tal como ocurre en su obra *The skin of Labour*, expuesta en el año 2016, donde cuenta la historia del 'caucho' y su impacto en la cultura y vida amazónica. Los debates sobre antropoceno suponen el colapso entre el tiempo humano y el tiempo profundo de la geología. Adrián Balseca, mediante su obra situada, rearticula "lo real simbiótico" (Morton 14) ofreciendo lo que denomino 'tiempo simbiótico': es decir, la simbiosis de tiempos humanos con tiempos no-humanos, como discurso post-crítico (Pérez Pezoa 16) orientado a salvaguardar comunidades que conviven con seres vivientes y objetos ancestrales, y así desacelerar la maquinaria moderna extractivista y brutalista global.

Estos presupuestos teóricos se encuentran presente en toda la obra de Adrián Balseca. No obstante, cada obra refleja estas reflexiones post-críticas de manera singular y situada, develando e indagando mediante estas posturas teóricas los rastros, acercamientos y diferencias que el propio artista desarrolla con los objetos, documentos y etnografías situadas. La singularidad de cada obra abrirá un espectro de elementos estéticos que escapan tanto a las tradicionales corrientes de pensamiento crítico como a los paradigmas estéticos tradicionales. Existen tres momentos conceptuales en su obra –aunque estos tres momentos no necesariamente se corresponden cronológicamente con sus tiempos y modos de producción: primero, un momento etnográfico de registro *site specific*, donde el artista desarrolla su obra filmando y registrando una red de elementos antropológicos que permiten producir una intervención simbólica entre los habitantes de las comunidades ancestrales amazónicas y de la sierra ecuatoriana. Esta práctica situacionista podemos apreciarla en obras, tales como: *Medio camino*, *The skin of labour* y *suspensión I.* Un segundo momento, se enfoca en reflexionar en torno al tratamiento objetual que el artista desarrollo sobre cosas y objetos tradicionales en la historia colonial y ancestral de las comunidades que acompaña, desarrollando una transfiguración simbólica entre objetos, narraciones y memoria. Estas intervenciones llevan por título: *Grabador fantasma y Estela blanca*, ambas realizadas entre los años 2018 y 2019. Podemos apreciarlo en *The skin of labour*, cuando el artista interviene el paisaje amazónico colgando un guante de caucho en los sitios de extracción petroleros. Este tratamiento objetual y simbólico, que lo podemos advertir en el resto de las obras por igual, altera el orden simbólico que naturaliza la lógica extractivista que ha violentado por siglos a las comunidades ancestrales del ecuador y las amazonas –primero, con la extracción del caucho natural, y posteriormente con la extracción del petróleo. Finalmente, un tercer momento nos permite reconocer en la obra de Adrián Balseca, donde el mismo artista lo denomina como "*exploración íntima de la materia*". Este aspecto se podría comprender como una extensión de la transfiguración simbólica de los objetos, ahora comprendido directamente como un tratamiento objetual que abandona la dimensión etnográfica y situada de sus intervenciones, para dar paso a una exploración del objeto como testimonio del fenómeno del antropoceno. En sus obras *Badyear*, aparecidas en 2021, podemos evidenciar estas características ulteriores en la mutación del tratamiento sobre la materia, por parte del artista.

Conclusiones

El presente artículo tuvo como finalidad ofrecer un dispositivo teórico denominado no-estética, con la intención, a su vez, de interceptar en los cruces tanto de una Ontología Orientada a Objetos como de una no-filosofía un modo de comprensión general para la singularidad de las prácticas artísticas contemporáneas. No-estética no designaría una forma negativa de la estética ni una manera posthistórica del pensamiento estético, sino, en cambio, considera el pensamiento estético tradicional como un efecto filosófico que surge de la relación que lo humano mantiene ontológicamente con lo no-humano (es decir, con las cosas, los objetos, los seres no-vivientes, objetos digitales, etc.) De esta manera, el estatuto de la imaginación, las fantasías, los deseos, el pensamiento, tradicionalmente descartados de la materialidad humana, son los inmateriales con los que se

forja una manera de hacer arte que rema a contracorriente de las prácticas artísticas indexadas en la lógica mercantilizada de los objetos de arte y las imágenes creadoras de los y las artistas. Mediante las obras de los artistas Samuel Ibarra y Adrián Balseca pretendí exponer ejemplificaciones de una no-estética, especialmente por sus singularidades en el tratamiento de los materiales y los objetos, y cómo, finalmente, ambos traducen el ejercicio de hacer arte como un modo específico de tratar los materiales y sus restos inmateriales, dando paso a experimentaciones que responderían al orden de un realismo especulativo ejecutándose en el espacio del arte.

Notas Finales

[1] Leer entrevista de Blistene a Lyotard a propósito de Les Immatériaux: https://www.e-flux.com/criticism/235949/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene

Obras citadas

Bryant, Levi R. Onto-Cartography. An ontology of machines and media. Edinburgh University Press, 2014.

—.The Democracy of Objects. Open Humanities Press, Ann Arbor, University of Michigan, 2011.

Groys, Boris. Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja Negra, 2014.

Harman, Graman. Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything. A pelican book, 2018.

—. El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger. Anthropos Editorial, 2016.

—. Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias. Caja Negra, 2015.

Laruelle, François. Principios de la No-filosofía. Materia Oscura editorial, 2020.

Morton, Timothy. Humanidad. Solidaridad con los no-humanos. Adriana Hidalgo editora, 2019.

—. Todo el arte es ecológico. Editorial GG, 2023.

—. Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo. Adriana Hidalgo editora, 2018.

Pérez Pezoa, Diego. El cansancio de la crítica. Ensayos sobre poscrítica I. Qual Quelle ediciones, 2022.

Rancière, Jacques. El desacuerdo. Política y filosofía. Nueva Visión, 2010.

—. El reparto de lo sensible. Estética y política. LOM ediciones, 2009.

Ruiz, Raúl. Poéticas del cine. Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2013.