

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

NODO «FUTUROS ESPECULATIVOS DEL ARTE»

«Speculations on Anonymous Materials»: la especulación sobre la materialidad del capitalismo artístico como respuesta crítica a la estetización de la vida cotidiana

Federica Matelli

Doctorado en Historia y Teoría del Arte

Universitat de Barcelona

Fecha de recepción: enero de 2017

Fecha de aceptación: abril de 2017

Fecha de publicación: junio de 2017

Resumen

En septiembre del 2013 y hasta febrero del 2014, tuvo lugar la exposición «Speculations on Anonymous Materials», comisariada por Susanne Pfeffer, en el Museum Fridericianum de Kassel. Tomando tal evento como punto de partida, este texto intenta abordar algunos aspectos que considero cruciales respecto al arte y los futuros especulativos. Con más de cincuenta obras realizadas por veinticinco artistas europeos y norteamericanos —en su mayoría hijos de inmigrantes de primera o de segunda generación— la exposición mostraba una nueva estética ecléctica que parece entrelazar el estilo pop con el post humanista, el post internet o el posdigital, con distintos matices que van desde lo abyecto hasta una cierta forma de futurismo contemporáneo.

La exposición exhibía un presente «futurizado» (o un futuro «presentizado»), al cual se le puede atribuir cierta reflexión acerca de la «hiper» y «trans» estetización de lo cotidiano (Lipovetsky y Serroy) de la actual sociedad consumista y posfordista, sobre todo en su forma de capitalismo artístico, ultradigitalizado. Partiendo del *materialismo/realismo especulativo* (Meillassoux; Bryant; Harman) y el *#ACCELERATE. Manifiesto para una política aceleracionista* (Alex Williams; Nick Srnicek), se intentará contextualizar teóricamente la exposición y profundizar conceptualmente en algunos de los artistas participantes, como Timur Si-Qin, Pamela Rosenkranz, Katja Novitskova, Josh Kline y Ryan Trecartin, entre otros.

Estos artistas noveles trabajan con el aspecto material de las nuevas tecnologías industriales y digitales, y de los objetos cotidianos (plásticos, imágenes digitales, productos sintéticos, etc.), en obras cuya realidad física está conformada por procesos digitales subliminales y evidencian así la hiperrealidad en la que estamos sumergidos. Sus obras nacen de una reacción a la complejidad de la sociedad capitalista contemporánea, a su paisaje cotidiano, y expresan el entorno real y virtual que las generaciones presentes y futuras se ven destinadas a habitar. Pero la exposición expresa sobre todo, desde el punto de vista estético y de teoría del arte contemporáneo, un cambio de paradigma onto epistemológico, que es un síntoma de una evolución respecto a los paradigmas vigentes hasta ahora.

Palabras clave

realismo especulativo, consumo, posdigital, materialidad sintética, producción

“Speculations on Anonymous Materials”: speculation on the materiality of artistic capitalism as a critical response to the aestheticization of everyday life

Abstract

The “Speculations on Anonymous Materials” exhibition, curated by Susanne Pfeffer and held from September 2013 to February 2014 at the Fridericianum de Kassel Museum is the starting point for this text, which aims to address some aspects that I consider to be crucial in respect of art and speculative futures. With more than 50 artworks by 25 European and North American artists – most of them first- or second-generation children of immigrants – the exhibition demonstrated a new eclectic aesthetic that seems to interweave the Pop and Post-humanist, Post-Internet or Post-Digital styles, with different nuances that go from the abject to some form of contemporary futurism.

The exhibition displayed a “futurised” present (or a “presentised” future), to which one can attribute some reflection about the “hyper” and “trans” aestheticization of the everyday life (Lipovetsky and Serroy) in the current consumerist, post-Fordist society, in particular in terms of its ultra-digitised artistic capitalism. Taking Speculative materialism and Speculative Realism (Meillassoux; Bryant; Harman) and #ACCELERATE: Manifesto for an Accelerationalist Politics (Alex Williams; Nick Srnicek) as its starting point, this article will attempt to theoretically contextualise the exhibition and examine conceptually some of the participating artists, such as Timur Si-Qin, Pamela Rosenkranz, Katja Novitskova, Josh Kline and Ryan Trecartin, among others.

These novel artists work with the material aspect of new digital and industrial technologies and of everyday objects (plastics, digital images, synthetic products, and so on) in works whose physical reality is conformed by subliminal digital processes, thereby evidencing the hyperreality in which we are submerged. Their works are born from a reaction to the complexity of contemporary capitalist society and to its everyday landscape, and they express the real and virtual environment in which the current and future generations seem destined to live. But above all the exhibition expresses, from the perspective of aesthetics and the theory of contemporary art, a change of onto-epistemological paradigm, which is a symptom of an evolution with respect to the paradigms in force until now.

Keywords

speculative realism, consumption, post-digital, synthetic materiality, production

Introducción

Este artículo se enmarca en el contexto de mi investigación doctoral, cuyo objetivo es analizar la relación entre el arte y «lo cotidiano». En esta relación, tienen un sitio fundamental el concepto y la función del consumo en la sociedad occidental moderna, como atestigua la amplia literatura sobre la sociedad de consumo producida a partir de la primera mitad del siglo XX, con las voces principales de Walter Benjamin, Henri Lefebvre, Guy Debord, Michel de Certeau, Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky y Zygmunt Bauman, entre otros. Anteriormente, en el mismo Karl Marx encontramos también reflexiones fundamentales sobre el consumo en relación con la producción que ya constituían intuiciones reveladoras sobre la sociedad futura, confirmadas *a posteriori*.

En el transcurso de este estudio, he encontrado la exposición de la cual escribiré en este artículo, «Speculations on Anonymous Materials» (2013), que ha resultado particularmente importante para mi investigación en cuanto que muestra un aspecto muy actual del consumo y de la producción en relación con las nuevas tecnologías digitales, incluyendo internet, pero más allá de este. De hecho, hoy en día, las nuevas tecnologías digitales permean cualquier campo de uso y producción, desde el diseño hasta la manufactura de los objetos e imágenes, ambos producidos con la mediación de instrumentos digitales. Veremos que los artistas presentados reflexionan principalmente sobre este proceso, además de sobre la naturaleza sintética de los materiales que conforman el paisaje cotidiano.

«Speculations on Anonymous Materials»

La exposición «Speculations on Anonymous Materials» fue realizada entre el 2013 y el 2014 en el Museum Fridericianum de Kassel y fue comisariada por Susanne Pfeffer, la directora del museo. En el *brochure*, la curadora afirma que la exposición quiere mostrar y evidenciar el cambio sufrido por el papel de las imágenes y de los objetos cotidianos en un momento histórico repleto de imágenes generadas digitalmente y de materiales sintéticos. La muestra me pareció especialmente apropiada para representar el estado del arte que reflexiona sobre lo cotidiano, tal como ilustran Lipovetsky y Serroy en su último libro *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, quienes incluso hablan de una *cuarta fase de estetización del mundo*, aspecto de esta época también denominado *capitalismo artístico o transestético*, que, a su vez, es una parte del *Capitalismo posfordista o cognitivo*.

Según Pfeffer, el imperativo del arte hoy en día es especular sobre lo que son las imágenes y los objetos de nuestro entorno cotidiano, a

menudo cargados psicológicamente, y sobre todo desvelar la manera en que son producidos. La muestra hace hincapié, pues, no solo sobre su significado sociocultural, como ya hacía el arte moderno y posmoderno, sino sobre los procesos de *producción*, lo que ha marcado una nueva tendencia estética en el arte contemporáneo que permite conexiones con el *#Manifiesto Aceleracionista* de Alex Williams y Nick Srnicek y las teorías del *realismo/materialismo especulativo*, además de las *poéticas especulativas* de Armen Avanessian, quien fue moderador de un gran simposio internacional, concebido como un evento paralelo a la muestra, dedicado al *materialismo/realismo especulativo*. Escribe Pfeffer en el *brochure*:

«A lo largo de las últimas dos décadas, la relación entre imagen y texto, lenguaje y cuerpo, cuerpo y espacio, sujeto y objeto, han cambiado rápidamente. El objetivo del arte deviene entonces aportar una reflexión con un acercamiento de-subjetivizado a lo existente, a lo *stock* de objetos, imágenes y espacios. [...] La exposición “Speculation on Anonymous Materials” por primera vez junta aproximaciones en el arte internacional que interpretan los Materiales Anónimos creados por un incisivo y rápido cambio tecnológico».¹

Efectivamente, la exposición reúne obras que, en su gran mayoría, aunque no en su totalidad, tratan del consumo en la cotidianidad actual, aplican una visión objetiva, más que subjetiva, y plantean una crítica que se puede definir como antiantropocéntrica. El *objeto de consumo cotidiano* está en el centro de esta exposición, no solo por los factores funcionales, simbólicos o culturales, sino también por los factores técnico-constitutivos y técnico-productivos. La pregunta que la comisaria parece dirigir al público podría ser la siguiente: ¿que está en la base de la producción de la industria contemporánea que hace de sus bienes «obras de arte» sean más apetecibles y deseables que las obras de arte propiamente dichas? Los materiales anónimos que conforman silenciosamente nuestro medio cotidiano en realidad no son para nada quietos e inocentes, más bien son el resultado de largas investigaciones científicas y de la aplicación de las más altas tecnologías. Los artistas presentados por la comisaria se insertan en ese nivel, en el *background* de la cotidianidad de una sociedad consumista, y se apropian de esos materiales y tecnologías para intervenir en los objetos y transformarlos profundamente o crear nuevos.

Lo que destacan estas obras es que los objetos poseen una multitud de historias estratificadas y de agencias, que exceden la conciencia humana en un plano físico, marcando otra manera de relacionarse con los objetos, distinta respecto a aquella marcada por el arte moderno y posmoderno. También es en este mismo plano donde intervienen las teorías del materialismo/realismo especulati-

1. S. Pfeffer (coord.) (2013, pág. 5).

vo y del #aceleracionismo, que proporcionan un interesante marco interpretativo ontoepistemológico para la comprensión de este caso de estudio.

Obras expuestas

En general, la exposición mostraba una nueva estética ecléctica que parece entrelazar el estilo pop con el posthumanista, con distintos matices que van desde lo abyecto hasta una cierta forma de futurismo contemporáneo. En relación con ello, transmiten unas ideas de un futuro altamente sintético, por medio de un lenguaje formal que se acerca a la estética de laboratorio y, por otro lado, reconecta con la estética del afrofuturismo.

Las obras estaban distribuidas en los tres pisos y diez cuartos del Museum Fridericianum. Siguiendo el orden en el recorrido, destacaré aquellas que considero más relevantes para este estudio. En la primera habitación, encontramos la videoinstalación titulada *Gratis?* (2013), de Trisha Baga y Jessie Stead, que quiere ser una reacción al exceso de imágenes digitales ofrecidas por nuestra era postinternet, reflexiona sobre nuestra modalidad de percepción de ese medio y cómo nuestro cuerpo y los objetos son transformados por su representación en los medios. Los espacios real, virtual y proyectado son superpuestos para impactar al espectador en distintos niveles perceptivos. En la habitación número dos encontramos cuatro obras de Pamela Rosenkranz instaladas juntas: *As one (Surrender)* (2010), *Inner Nature* (2012), *Purity You Can Taste (Ultra Strong Contents)* (2013) y *Purity of Vapors* (2012). Como podemos leer en el *brochure*:

«las piezas de Rosenkranz son reflexiones materiales sobre el proyecto de restaurar un equilibrio entre naturaleza y humanidad, una empresa en sí profundamente ambivalente. Sin embargo, en su trabajo no ofrece la posibilidad de recuperar una esencia desaparecida de la naturaleza humana, sino que descubre una nueva forma del cuerpo fragmentado. Sujeto y objeto están fusionados aquí hasta el punto de ser indistinguibles: una corporeidad estructurada sintéticamente que también resuena en los trabajos *Spandex* de Rosenkranz y su pieza *Surrender*, desde la serie *As One*. Aquí el sujeto humano existe solo bajo la apariencia de rastros de fluidos, una asociación serial generada desde materiales sintéticos y refractada por el reluciente espectro de colores de las marcas globales».²

En el centro de la sala se hallan cinco trabajos de Yngve Holen, titulados *Extended Operations* (2013), *Your Mothers maiden name?* (2013), *c130Hs[_t]S//YL", "Xd's&* (2013), *Has symbols such as '!"?\$?%^&*()_ -+={[]];@'#|<.>./* (2013) y *Reckon your password is safe? Think again!* (2013). En particular, *Extended operation* presenta

unas piezas de mármol cortadas en Verona basadas en un escaneo en 3D de carne de una carnicería de Berlín, y luego tratadas con agentes químicos para que parezcan trozos de carne y jugar así con nuestra percepción de estos materiales manipulados. Más adelante, Sachin Kaeley también juega con nuestra percepción, esta vez con la percepción de los ojos acostumbrados al mundo digital, en una instalación compuesta por siete piezas en las que reproduce análogamente el tratamiento de las imágenes digitales y su estratificación en *layers*, pero en pintura: «Transfiriendo la técnica y la estética de la imagen digital a una imagen 3D, Kaely lleva el hiperrealismo a un hípernivel, y no lo pone al servicio de un uso externo, sino que lo explora exclusivamente para referirse al medio mismo».³

Llegamos entonces a un artista clave de la exposición, que cierra la primera habitación con siete piezas: Josh Kline. Con las obras *Liquid Assets* (2012), *Trinken Sie ein Stück Natur* (2013), *Creative Hands* (2011), *Tastemaker's Choice* (2012), *The look, the feel, of Patagonia Nano Puff®* (2012), *Sleep is for the Weak* (2011) y *Flattery Bath 2* (2012) hace una panorámica sobre el sector productivo, su cultura material y constructos identitarios, y plantea cuestiones acerca de los límites cada vez más borrosos entre el estilo de vida marcado por la tecnología y un cuerpo humano completamente comercializado. El resultado son complejos arreglos espaciales en los cuales el impacto cotidiano del desarrollo tecnológico y la simulación virtual se hacen evidentes.

Al entrar en la tercera habitación del primer piso, encontramos cuatro piezas de Timur Si-Qin: *(everything I do) I do it for you* (2013), *Melted Yoga-Mat_ALEX_blue_1_2_3_4* (2013), *Axe effect* (2013) y *Melted Yoga-Mat_GAIAM_GREY_1_2* (2013). Por lo que podemos leer en el catálogo previo de la exposición, las obras de Timur Si-Qin crean un sistema estratificado y abierto con referencias a la naturaleza, a la cultura, a los *mass media*, a la tecnología. La obra *Melted Yoga-Mat* refiere a –y está compuesta de– la alfombrilla ergonómica de material plástico para yoga producida industrialmente, y así quiere ser un símbolo de la filosofía industrial y de la relación que esta teje entre lo genético y lo económico.

Axe effect, por otro lado, se compone de una serie de esculturas realizadas con un hacha y con botes del desodorante masculino de la marca Axe, un producto para la higiene masculina que se vende como altamente desarrollado: formas, colores y olores sugieren aquí masculinidad por medio de un producto industrial que está igualmente muy cargado psicológicamente, con la intención de estimular una reflexión material que revele las contradicciones internas y las complejidades de un producto industrial como este. A continuación tenemos el vídeo de Ed Atkins, *Warm, Warm Warm Spring Mouth* (2013) y una obra de Daniel Keller, *Zion+Platform (Blue Ocean Strategy ERRC grid)* (2013): el primero investiga acerca de la materialidad y corporeidad

2. S. Pfeffer (coord.) (2013, pág. 8).

3. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 10.

en un mundo transformado por la información y la tecnología de la comunicación, y la impresión de hípermaterialidad de las imágenes de alta definición de hoy, privadas de toda forma corporal o de una realidad física, explorando sus potenciales y límites de representación. La segunda obra es una instalación que representa al *Seast – Eading Institute*, fundado en el 2008, un proyecto que pretende crear las condiciones para el establecimiento de comunidades autónomas en plataformas flotantes situadas en aguas internacionales parecidas a las plataformas petrolíferas; el objetivo es la creación de sistemas sociales autoorganizados y libertarios en partes del océano que ningún estado haya previamente reclamado, formando nuevos y diferentes mercados no basados en la competición en medio de un mundo hiperconectado.

En el segundo piso, tenemos cinco salas más. Nada más entrar, nos recibe una obra en vídeo de Ken Okiishi, *gesture/data* (2013), una «pintura abstracta en formato vídeo» y en el segundo cuarto encontramos las fotos de grandes dimensiones instaladas por Antoine Catala: *Image Families* (2013), trabajo que se compone de fotos de gran tamaño –(*Not Cat/Pizza/Ass/Car*); un dron –(*Drone*), y dos hologramas– (*Object Analysis*). El trabajo fotográfico de Catala explora la relación entre las imágenes cotidianas y los mecanismos tecnológicos involucrados en su creación. Estas imágenes tecnológicamente mejoradas de objetos o elementos cotidianos, si bien en un primer momento no parecen merecer mucha atención o reflexión, a su vez nos parecen muy familiares, puesto que son imágenes que podríamos encontrar en cualquier periódico, web o cartel publicitario.

A estas imágenes responden los hologramas instalados a su lado, que proporcionan un análisis irónico de esas imágenes, de su fisicidad y su carácter táctil: como se explica en el *brochure*, «la estética anónima de los infinitos archivos de la fotografía de *stock* es explorada con la ayuda de sus propios medios de producción»,⁴ y así se revela que también la más simple de las imágenes es el producto de una masiva y elaborada maquinaria. En lugar que intervenir desde el exterior de las imágenes, desvela su mecanismo desde el interior, desde su «fuente material», y como nota Pfeffer:

«no asigna ni al espectador, ni a sí mismo, la posición distante y elevada de un criticismo simplista. Su análisis procede de una forma mucho más sutil y así dilucida que nosotros mismos estamos, de hecho, inextricablemente ligados a los mundos de imágenes que nos rodean».⁵

En la misma línea, en esa misma sala, están las obras de Michele Abeles, las cuales se podrían posicionar en el cruce entre el *collage*, la

pintura y la fotografía. Se trata de piezas muy complejas, compuestas de distintos materiales visuales de orden cotidiano, que se obtienen como resultado de «acumulaciones poéticas que confían en distintas tecnologías digitales y analógicas, para producir muchos niveles pictóricos polifacéticos».⁶ En el segundo cuarto del segundo piso, nos reciben Aleksandra Domanović con unas instalaciones creadas a partir del dominio web de la ex Yugoslavia «yugoslavo.yu» y la proyección de un film, *Code of Honor* (2011), y tres impresiones con título *NAD* (2013), de Jon Rafman, en las cuales reflexiona acerca de la relación entre lo real y lo virtual. El recorrido de este segundo piso se completa con obras de Avery Singer y Tobias Madison (en la tercera sala).

En la cuarta habitación encontramos obras de Simon Denny, Oliver Laric, Tobías Madison, Alisa Baremboym y James Richards. Entre estas, destacan las obras de Alisa Baremboym: *Porous Solution* (2013), *Syphon Solution* (2013), *6-D* (2013), *Sterile Impression* (2013), *Travel Impression* (2013) y *Syphon Industries* (2013). Según la definición de la comisaria, las instalaciones de Baremboym son:

«Creaciones híbridas, nacidas de un mundo conformado por la tecnología y la ciencia, con el que nuestros cuerpos son confrontados a diario. Los materiales usados por la artista, como cerámicas, gel, seda o cables –materiales empleados en la producción industrial de productos de consumo–, evocan entidades que van desde la piel o la herramienta de laboratorio hasta la maquinaria industrial».⁷

Siguen dos vídeos de James Richards que cierran esta sala, para dar paso, en la habitación número cinco, al vídeo cuasipsicodélico de Ryan Trecartin con título *Items Falls* (2013), descrito como «repulsivo, anárquico, francamente repulsivo».⁸ Los protagonistas son personajes híbridos y artificiales, con vestidos y maquillajes excéntricos, con una gestualidad exagerada y voces mecánicas actuando en escenas interiores que recuerdan un raro cruce entre aulas escolares, tiendas de grandes almacenes o las casas del programa de televisión *Gran Hermano*. Estos parecen estar en competición para captar constantemente la atención, se comunican con un lenguaje que podría ser un nuevo *slang* juvenil o el lenguaje abreviado de los *chats* y pronuncian todos al mismo tiempo frases inconexas.

Estos personajes casi posthumanos, que parecen disociados totalmente de la realidad, representan la experiencia comunicativa cotidiana de hoy en día en los *chats* y en las redes sociales, y satirizan y parodian la construcción de la identidad y la interacción en el mundo virtual de todos nosotros, sobre todo –y en modo especialmente exasperado– de los adolescentes. Según Pfeffer son una

4. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 18.

5. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 18.

6. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 19.

7. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 27.

8. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 29.

«representación exagerada de la profundidad psicótica de la identidad digital construida en la cultura pop de los formatos de los *media* contemporáneos». No menos interesantes son las cuatro instalaciones que siguen de Katja Novitskova: *Approximation V Chameleon* (2013), *Branching II* (2013), *Branching III* (2013) y *Shapeshifters 4-10* (2013).

Novitskova reflexiona sobre el enorme aparato tecnológico de internet y la complejidad de la producción visual digital y su relación con la materia. Se trata de imágenes de animales u otras figuras buscadas en Google, impresas en aluminio a tamaño natural y luego dispuestas en la instalación; igualmente, encontramos cuchillos realizados con microchips quebrados, arcilla de *epoxy*, silicona y otros materiales sintéticos usados en la producción de bienes comunes. Novitskova, mediante el gesto de dar un soporte material (impresión sobre aluminio) a imágenes comunes de internet, lo que intenta es revelar y llamar la atención sobre el «enorme aparato cultural y tecnológico» que sujeta y se esconde detrás de las imágenes que pululan en internet y nos acompañan continuamente en ordenadores o móviles. Estos objetos, creados a partir de material reciclado producido por la nueva industria tecnológica:

«evocan el significado último de los recursos materiales hasta para aquellas tecnologías que (se) definen a sí mismas convencionalmente a través de su supuesta inmaterialidad y la superación de los lazos con la localidad. Aquellas tecnologías no solo hacen uso de recursos materiales, sino que en el proceso cambian la geografía natural y social irrevocablemente».⁹

Para terminar, en la habitación número seis, en un espacio con forma semicircular, encontramos al colectivo GCC con la instalación *Achievements in Figures* (2013), compuesta por tres imágenes: *Amalgamend City* (Figura A, 2013), *Micro Council* (Figura B, 2013) y *Kassel Congratulant* (Figura C, 2013). El colectivo GCC se compone de un grupo de artistas que proporciona una panorámica cultural y política de una nueva generación de artistas que trabaja en la tradicionalista sociedad del golfo Pérsico, con la intención de crear una narrativa multidimensional. De hecho, la sigla GCC se refiere a Gulf Cooperation Council, la organización compuesta por seis estados del golfo Pérsico que se ocupa de la cooperación económica y de la política de seguridad entre estos países, y que también es uno de los *partners* comerciales más importantes de la Unión Europea.

La serie presentada para la exposición en Kassel se componía de tres elementos, que constituyen, según explican los artistas, «tres diferentes variantes de la cultura festiva autocongratulatoria».¹⁰ La

figura A, *Amalgamed city*, es un *skyline* que presenta rascacielos inventados y reales típicos de las seis ciudades del Golfo, pero combinados como si fueran una única gran metrópolis. La figura B, *Micro Council*, presenta una mesa de reuniones y conferencias con seis puestos en miniatura, y quiere expresar «la absurda grandiosidad asociada a los asuntos diplomáticos y burocráticos».¹¹ Y para acabar, la figura C, *Kassel Congratulant*, es un trofeo realizado en cristal que refiere a los premios que a menudo son otorgados de forma prematura. En su conjunto:

«GCC muestra la disfunción de una cultura de las promesas que está siendo cada vez más cuestionada por la población de los estados del Golfo. Es la promesa, instrumentalizada políticamente, de modernidad que construye sus rascacielos en ambientes estériles o celebra las campañas políticas con fuegos artificiales, y sus aspiraciones a lo “más alto, más rápido, más lejos” solo crea reliquias brillantes que reproducen el salto entre la promesa simbólica y el material de realización siempre más ostentoso».¹²

La exposición se cierra en el tercer piso, con las perturbadoras instalaciones de Kerstin Brätsch & Debo Eilers, a las cuales se dedica una entera habitación semicircular del museo. Según la descripción aportada de la práctica artística de Kerstin Brätsch:

«sus obras derivan de un continuo proceso de desplazamiento, variación y reproducción de su propio trabajo, pero sobre todo de la apropiación de los efectos digitales para la imagen y de estilos artísticos históricos. Sobre todo, estratégicamente se basa en la producción económica y en los procesos de distribución de nuestro mundo profundamente mercantilizado».¹³

Desde el punto de vista curatorial, podemos considerar esta instalación puesta al final del recorrido como un resumen de los pilares conceptuales de la muestra. Los trabajos multidisciplinares propuestos en Kassel, que han sido realizados junto a Debo Eilers, mezclan distintos medios y presentan una estética de difícil definición, en la que parece cruzarse el pop, el *graffiti art* con el arte abyecto, con resultados cercanos a un sentimiento de repulsión mezclado con atracción. Las obras llevan los títulos: *S is for Stress Position (bodybag backzip)* (2013), *S is for shopping (bodybag backzip)* (2013), *S is for sound (bodybag dicknose)* (2013), *S is for Sissy (bodybag meo)* (2013) y *S is for Spanking (bodybag dicknose)* (2013), y los vídeos en *loop KAYA burial* (2013) y *KAYA Untitled* (2012).

9. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 30.

10. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 31.

11. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 31.

12. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 31.

13. S. Pfeffer, *op. cit.*, pág. 33.

La crítica

El planteamiento de la exposición no fue entendido en un primer momento por una parte de la crítica de arte internacional no familiarizada con los discursos neomaterialistas, la cual reaccionó perpleja a la propuesta y en alguna ocasión aportó críticas negativas y agresivas resumibles en siete puntos: reducción plana de varias posiciones artísticas, fetichismo de lo nuevo, ser una exposición «sintomática», aportar una ilustración literal de las ideas, amnesia de la historia del arte, falta de autorreflexividad del mercado y, sobre todo, para rematar, malinterpretación de la filosofía del realismo/materialismo especulativo, propuesta como marco teórico de la muestra.

Es el caso de Pablo Larios, en el número trece de *Frieze* (marzo-abril de 2014), o de la reseña de Enzo Camacho y Amy Lien salida en *Flash Art Online*, número 295 (marzo-abril de 2014). Por el contrario, Noemi Smolik, en una reseña en el *Artforum* de mayo de 2014, no ve tan problemática la relación entre arte y realismo/materialismo especulativo tejida en la exposición de Kassel, más bien la ve como algo natural en nuestra época, y por lo que respecta a las numerosas referencias al cuerpo humano y a sus fragmentos en la exposición, sobre todo manos, como por ejemplo en la obra de Josh Kline vista anteriormente, lejos de verlas como un sinsentido y una contradicción en relación con la crítica antiantropocéntrica que la exposición quería llevar a cabo, ve en ellas una clara metáfora y expresión de la *Object-oriented ontology* (OOO) de Harman, porque, dice, representan el hecho de que «la relación del sujeto humano con el objeto no es más que una entre muchas».¹⁴

Pero la crítica más documentada, explicativa, positiva y enriquecedora de la exposición nos viene de Kerstin Stakemeier, con título *Prosthetic production. The art of digital bodie. On Speculations on Anonymous Materials at Fridericianum, Kassel*, publicada en el número 93 de la revista *Texte Zur Kunst* (marzo de 2014). De hecho, la autora da un giro a la interpretación de la muestra e indica que las críticas que ha recibido se deben en gran parte a un malentendido de los supuestos estéticos y teóricos que justifican sea las obras singulares, sea la exposición en su conjunto. Propone encuadrar las obras, no tanto bajo la etiqueta de *Post-Internet Art*, como se hizo en un primer momento, sino bajo la nomenclatura de *Post-Digital Art*, lo cual permite realizar conexiones con la actual era transestética del capitalismo y con el papel fundamental de los medios y tecnologías digitales en esta. Alejándose de las interpretaciones posmodernas «ortodoxas», posiciona tales tecnologías no tanto en relación con la reorganización del imaginario o de los paradigmas de representación, sino con la realidad física de los trabajos y su producción, y plantea un nuevo tipo de relación objeto-sujeto que ya no se basa simplemente en el papel mediador de las imágenes.

14. N. Smolik (2014, mayo). Traducido por la autora.

15. El diseño industrial, los *media*, la producción y el consumo.

Esta interpretación de la muestra explicaría su punto de partida, que reside en las teorías del realismo/materialismo especulativo, en particular la OOO de Graham Harman, su propuesta de de-subjetivación y re-objetivación del saber, el antiantropocentrismo y una mirada renovada hacia lo material, como ha explicitado en el simposio realizado de forma paralela. Como destaca también Matteo Pasquinelli en «Gli algoritmi del capitale» (2014) (Los algoritmos del capital), hoy en día la producción va hacia una creciente deshumanización, y tal deshumanización está determinada por el uso de aquellas meta máquinas abstractas que son los algoritmos, las cuales median cada sector de la producción y consumo contemporáneos a partir del diseño de los objetos,¹⁵ mientras transforman nuestra actividad cotidiana en una continua cadena de montaje material e inmaterial.

Con tal deshumanización, se debilita el concepto de «producción de la subjetividad» con el que en los últimos años se ha intentado explicar el régimen del capitalismo. El humano resulta hoy cosificado, las cosas hablan con las cosas y desarrollan una plasticidad como reacción a los cambios del ambiente. Por otro lado, el parque de los objetos que constituye nuestra realidad cotidiana se encuentra radicalmente transformado debido a los progresos en el campo de las tecnologías de los materiales, que difuminan los confines entre lo «natural» y lo «sintético». En tal sentido, en esta exposición emerge una concretización del peso de estas interrelaciones en términos tanto artísticos como filosóficos. Aparece entonces una *política material*.

Es decir, en las obras expuestas lo humano y lo industrial se funden, tanto en las imágenes inmateriales como en los cuerpos acondicionados por los objetos que los rodean (ambos producidos digitalmente). Esta última observación clarifica las conexiones entre las obras expuestas, el realismo/materialismo especulativo y el *Manifiesto Aceleracionista*. Más allá del debate acerca del Manifiesto, su valor político, utilidad o exactitud, aquello que aquí nos interesa es el significado central que se atribuye al desarrollo tecnológico y a la digitalización en el capitalismo contemporáneo desde 1980 hasta la crisis del 2008, que permite reconducir la mirada crítica y la lucha política, desde la centralidad de la «representación» y la producción de nuevas subjetividades de los discursos posmodernos hasta la centralidad de los aspectos materiales y los procesos de «producción» y automatización algorítmica (es decir, «el trabajo»).

Contextualización histórica: una nueva generación de artistas

El catálogo de la exposición presenta distintos textos de artistas y teóricos del arte. Entre estos, resulta muy interesante el del artista

Josh Kline, titulado *Sharks and Dolphins*, que nos explica las conexiones entre las temáticas tratadas en las obras, los materiales, la cuestión formal y los orígenes y entornos de los artistas creadores, y proporciona una interpretación histórica de la muestra y los artistas participantes.

Los artistas expuestos trabajan durante el final de dos décadas (1990-2010), periodo en que el arte y la cultura no miran al futuro, sino que se limitan a analizar el presente y el pasado, a partir de lo heredado y sin pretender crear nada nuevo. Para entender históricamente estos trabajos, Kline nos invita a observar el momento contra el que reaccionan sus contenidos, marcados por tres fenómenos que determinaron la situación de la década del 2000:

1. El atentado a las Torres Gemelas en New York el once de septiembre de 2001 y las consecuencias militares en Afganistán, Irak, etc.
2. Las políticas económicas promovidas en Estados Unidos y en la Unión Europea que apoyaban las guerras de Bush.
3. El ascenso de internet como medio de comunicación de masas de nuestros tiempos.

Pero sobre todo el colapso de Lehman Brothers y la crisis financiera y económica mundial que empieza con el *crash* del 2008 cambiaron irrevocablemente las cosas. A partir de esta fecha, se abre un periodo definido por una inestabilidad socioeconómica mundial y, al mismo tiempo, por un cambio tecnológico rápido y espectacular, así que, según el mismo autor, grupos de artistas que viven en New York, Berlín o Londres intentan describir genuinamente las nuevas condiciones de vida: es decir el *shock* del presente y mostrar su mirada o perspectiva al futuro.

Otro dato interesante es el hecho de que muchos de los artistas seleccionados para esta exposición conforman lo que Kline define como *multinational natives post immigration*¹⁶ de la segunda mitad del siglo xx, es decir, hijos de los emigrantes del siglo pasado provenientes de países clientes de Estados Unidos, como Corea del Sur, Filipinas y Kuwait o desde distintas partes de la extinta Unión Soviética, u otros emigrantes de otros lugares del globo venidos a Occidente para buscar fortuna, que encontraron lo familiar, lo cotidiano, lo común en los bienes de consumo globales, en las marcas multinacionales, en la gastronomía internacional, en los servicios y en otras cosas que van más allá de las diferencias geográficas y culturales de cada uno.

Y mientras internet contribuye a crear un lenguaje universal, como por ejemplo los *hashtags*, que ayudan a «unir» comunidades que no necesariamente han entrado en contacto en el mundo real o virtual, *los programas y los ordenadores devienen instrumentos imprescindibles*

de la cotidianidad contemporánea. Entonces, como apunta Kline, es natural que artistas que viven en el ciberespacio y que comparten esta condición hayan empezado a sacar provecho y reflexionar sobre las herramientas tecnológicas, además de tener un interés común en materiales comerciales no artísticos y no convencionales, tomados de la cocina, las farmacias, los trasteros de casa, etc.

Conclusiones

El caso de estudio aportado es paradigmático en relación con la sociedad de consumo actual y el momento histórico que estamos viviendo. Como ha recordado Kline en su contextualización histórica de la muestra, los jóvenes artistas invitados a participar representan la generación más reciente de creadores nacidos después de los grandes cambios históricos de finales del siglo pasado y, de alguna manera, las generaciones y las estéticas por venir. Sus obras nacen de una reacción a la complejidad de la sociedad capitalista contemporánea, a su paisaje cotidiano, y expresan el entorno real y virtual en el que las generaciones presentes y futuras se ven destinadas a habitar. Pero sobre todo la exposición expresa, desde el punto de vista estético y de teoría del arte contemporáneo, un cambio de paradigma ontoepistemológico, que es un síntoma de una evolución respecto a los paradigmas vigentes hasta ahora.

Las nuevas teorías filosóficas realistas/materialistas especulativas, el *Manifiesto Aceleracionista* y, más allá de aquellas, el contexto más amplio del nuevo materialismo centran su atención en los aspectos materiales de la cultura, de la economía y de la política actuales, y reconducen la mirada hacia la producción, el trabajo y las infraestructuras, en una óptica que recuerda a las interpretaciones de la tendencia más economicista del marxismo, centrada más bien en los medios de producción (las tecnologías de producción) y en los aspectos productivos (y su papel de mediación entre lo humano y la naturaleza). De esta manera, minan la hegemonía y quitan protagonismo a las cuestiones superestructurales, lingüísticas (crítica de la representación) o de producción de subjetividades, tan centrales en la tendencia sociologista del marxismo y en las problemáticas posmodernas.

Esta modificación interior a la cultura se podría explicar mediante su relación con el periodo de profunda y prolongada crisis que el capitalismo posfordista está registrando, que ha tenido su pico máximo en la crisis financiera del 2008, acompañada por la crisis ecológica, la imposibilidad de que la «política» y los Estados nacionales continúen funcionando como instancias reguladoras de la economía y de la sociedad, y la crisis de la relación entre los sexos. Y, sobre todo, la principal consecuencia de estas circunstancias —el

16. J. Kline (2017, en prensa, pág. 137).

desempleo desbordante— vuelve a poner sobre la mesa problemas como el trabajo, la organización del trabajo, su relación con los medios de producción y el consumo.

Estas problemáticas han estado latentes, pero han sido sistemáticamente olvidadas en los últimos treinta años por la teoría crítica, que individualizaba el problema central del capitalismo en la manipulación de las subjetividades con el fin de crear sujetos dóciles destinados al trabajo. En realidad, como ya había intuido Anselm Jappe en las conclusiones acerca del pasado y el futuro de la teoría crítica en su magistral libro sobre Guy Debord y la Internacional Situacionista (1993): «La verdad es que hoy en día el problema central para el capital es que no sabe qué hacer con la inmensa mayoría de la humanidad a la que no necesita ya como trabajo vivo, dado el grado de automatización de la producción».¹⁷

Bibliografía

- AVANESSIAN, A.; MACKAY, R. (2014). *#Accelerate#The accelerationist reader*. Falmouth: Ed. Urbanomic.
- BRYANT, L. R. (2011). *The Democracy of Objects* [en línea]. Ann Arbor: Ed. Michigan Library. <<https://doi.org/10.3998/ohp.9750134.0001.001>>
- BRYANT, L. R.; SRNICEK, N.; HARMAN, G. (2011). *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Repress.
- CAMACHO, E.; LIEN, A. (2014). «Speculation on Anonymous Materials». *Flash Art*. N.º 295, marzo-abril.
- HARMAN, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra.
- JAPPE, A. (1998). *Guy Debord*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- KLINE, J. (2017, en prensa). «Sharks and Dolphins». En: Susanne PFEFFER (coord.). *Speculations on Anonymous Materials*. Londres: Koenig Books, pág. 137.
- LARIOS, P. (2014). «Speculation on Anonymous Materials». *Frize*. N.º 13, marzo-abril.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- MEILLASSOUX, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Ed. Caja Negra.
- PASQUINELLI, M. (2014). *Algoritmi del capitale. Accelerazionismo, macchina della conoscenza e autonomia comune*. Verona: Ed. Ombre Corte.
- PFEFFER, S. (coord) (2013). «Speculation on Anonymous Material». Kassel: ed. Fridericianum. (Booklet de la exposición)
- PFEFFER, S. (coord.) (2017, en prensa). *Speculations on Anonymous Materials*. Londres: Koenig Books.
- SMOLIK, N. (2014). «Speculation on Anonymous Materials». *Artforum*. Mayo.
- SRNICEK, N.; WILLIAMS, A. (2013). «Manifiesto for an Accelerationist Politics». En: J. JOHNSON (ed.). *Dark Trajectories: politics of the Outside*. Miami: Ediciones Name,
- STAKEMEIER, K. (2014). «Prosthetic production. The art of digital bodies. On Speculations on Anonymous Materials at Fridericianum, Kassel». *Texte Zur Kunst*. N.º 93.

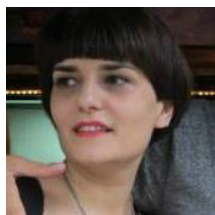
Cita recomendada

MATELLI, Federica (2017). «“Speculations on Anonymous Materials”: la especulación sobre la materialidad del capitalismo artístico como respuesta crítica a la estetización de la vida cotidiana». En: Vanina HOFMAN y Pau ALSINA (coords.). «Futuros especulativos del arte». *Artnodes*. N.º 19, págs. 1-10. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i19.3106>>



Este artículo está sujeto —si no se indica lo contrario— a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

17. A. Jappe (1998, pág. 168).

CV**Federica Matelli**

Doctorado en Historia y Teoría del Arte

Universidad de Barcelona

fmatelli@liminalb.org

C/ Ferlandina, 57, 4.º-3.ª
08001, Barcelona

Licenciada en Filosofía por la Universidad de Pisa, con una tesis sobre la filosofía del cuerpo del filósofo francés Jean Luc Nancy y sus relaciones con la *Performance* y la *Cyberperformance*. Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Artes y Nuevos Medios, de Mecad. Beca de colaboración con ZKM. Pronto empieza a trabajar como curadora e investigadora independiente. Actualmente está cursando el doctorado en Historia y Teoría del Arte contemporáneo de la Universidad de Barcelona y forma parte de los investigadores de los grupos de estudio *Global Art Archive* (GAA) y *Art Globalization Interculturality* (AGI), dirigidos por la profesora Anna Maria Guasch.