

RESEÑA/REVIEW

Fernando Domínguez. *Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020

Aarón Zau NKosi Rio

Universidad Carlos III de Madrid, España
ankosi@hum.uc3m.es

El libro que tenemos entre manos, *Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*, aunque redactado en inglés y publicado en Estados Unidos, está escrito por un antropólogo madrileño, Fernando Domínguez Rubio, quien actualmente ejerce como profesor en la Universidad de California. La obra es el resultado de ocho años de trabajo de campo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), así como de una carrera intelectual dedicada a la reflexión sobre los objetos (Domínguez, 2008; 2016). En este último sentido, en tanto que se preocupa por cuestiones ontológicas relativas a los procesos de materialización de los que los humanos son parte, podríamos situar al autor en ese giro postsocial dentro de las humanidades que han supuesto los nuevos materialismos (Coole y Frost, 2010; Tuin y Dolphijn, 2012). Dado que la apuesta por la heterogeneidad es común entre esta corriente, Domínguez Rubio trae consigo abordajes de la antropología, los estudios de ciencia y tecnología, la teoría feminista, o de nuevos campos dentro de los estudios de cultura material como, por ejemplo, los «Discard Studies». De igual modo, el libro engarza con discusiones más amplias dentro del mundo del arte, el diseño o la arquitectura.

De manera ligera, pero con avidez, *Still Life* nos permite pasear sin restricciones por todo el museo para conocer a fondo esa categoría que ha vehiculado buena parte de nuestra imaginación moderna, pero que, ahora, tras leer al profesor Domínguez, se siente algo extravagante: el «arte». Así, como si de un *tour* o visita guiada se tratase, conocemos a los distintos edificios, departamentos, pinceladas, salas, aprendizajes corporales, artistas, grietas, curadores, *performances*, laboratorios, juego de luces, conservadores, mugre o trabajadores de la limpieza, para descubrir que una institución como el MoMA no termina en sus muros: narrativas coloniales, condiciones higrotérmicas, almacenes, viajes transatlánticos, compendios legales o economías morales, entre otros engranajes, constituyen esa gran máquina estética que es el museo. Para inspeccionarla, para descubrir cómo funciona, el antropólogo utiliza herramientas que, según considera, habrían estado en desuso en la teoría social, confeccionando

lo que denomina un «enfoque ecológico»: una reflexión y observación rigurosa sobre todo aquello concerniente a los objetos y su materialidad, a los factores abióticos y a las prácticas mundanas u ordinarias. Mediante este particular acercamiento también trata de introducirse empírica, etnográficamente, en un debate que la crítica filosófica o estética ha retomado recientemente, pero que durante largo tiempo ha soslayado: la relación cosa-objeto. Cuando postula la discrepancia entre objeto y cosa, resuenan en Domínguez Rubio ideas como las de, entre otros, el antropólogo Tim Ingold, para quien tomar la cosa por objeto es verla como lo que es: forma completa y acabada (2012, p. 435), mientras que atender a su materialidad de manera ecológica significa acercarse a entidades como las obras de arte como una muestra de material en movimiento que solo en unas posiciones determinadas se constituye como objeto al que podemos atribuir una serie de valores o significados. La verdad que estaría tratando de negar el arte es que, en un mundo de materiales, no hay nada terminado, solo procesos de tomar-forma. Lo material es una sustancia deviniendo. O, como lo expresaría Donna Haraway, deviniendo-con, pues: «Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas en el mundo» (2016/2019, p. 36).

Teniendo presentes estas premisas, echamos a andar hasta encontrarnos con un texto bien nutrido de ejemplos y montado a partir de un esquema cuatripartito.

En una primera parte, «ecologías del cuidado», el antropólogo ilumina el lugar que ocupan en el museo las tareas de reparación, restauración, conservación, mantenimiento, limpieza o enmendamiento. Esto es: la labor mimeográfica, aquellas prácticas dedicadas a producir lo mismo. Por tanto, puede que no viendo en la atención desmesurada por el gesto artístico más que un reducto de nuestro excepcionalismo humanista (Schaeffer, 2009), se posiciona más allá del interés por lo nuevo, por el genio inventivo, por la actividad neográfica. Trata, así, de desestabilizar la frontera entre lo creativo y lo reproductivo: entre arte y conservación. En realidad, según nos cuenta nuestro autor, son las labores mimeográficas las que mantienen al arte como arte, pues son ellas las que participan de la ejecutabilidad de los objetos. Cuidando de sus materiales mantienen el régimen de objetualidad a partir del cual se han configurado las categorías del dictado estético moderno: autenticidad, autoría, etc. Escanear mediante rayos X, encontrar el disolvente adecuado o utilizar bastoncillos de algodón para borrar manchas con la mayor de las delicadezas se vuelven procedimientos indispensables en el intento de separar el arte de la sujeción, lo intencional de lo inintencionado, lo legítimo de lo ilegítimo o, en última instancia, la naturaleza de la cultura. No obstante, Latour ya nos avisó de que la clave de la Constitución moderna es el ocultamiento de la tarea de traducción o mediación (Latour, 1993/2007), por lo cual, aun siendo la encargada de performar su semejanza y estabilidad, la labor mimeográfica se pretende invisible en favor de la integridad y la inmutabilidad del objeto. Por eso, Domínguez Rubio está aquí para recordarnos que borrar su presencia es obviar la fragilidad de la materialidad. Es obviar que un objeto no es algo predado, sino algo que se llega a ser. La identidad, ya sea la de un lienzo, una *performance* o la de los propios artistas, necesita ser traída una y otra vez al mundo.

En un segundo apartado, en «ecologías de contención», nos adentramos en los almacenes en los que las obras de arte yacen cuando no son expuestas. Centrada en la tríada producción-circulación-consumo, el almacenaje es para el madrileño otro de esos lugares impensados por la teoría, pero que, aquí, en el museo, funciona como una irremplazable «tecnología de contención» en clave espaciotemporal. El almacenaje es esencial a la hora de producir el tipo de tiempo del que vive el arte moderno: la eternidad. En tanto que produce una interioridad dentro del mundo que sirve para organizar nuestra relación con las cosas, almacenar museísticamente significa pausar, interrumpir, suspender, inmovilizar los procesos materiales de los objetos. Objetos que, en consecuencia, están obligados a existir de manera paradójica, a «existir en el tiempo sin ser afectados por el tiempo» (p. 157), enclaustrados en el momento exacto de su creación. De esta manera, también sirven para entendernos como situados en la historia, pues las más de las veces el régimen estético interseca con el régimen histórico. Por otro lado, en un momento en el que el consumo de masas del capitalismo avanzado, las necesidades financieras de los museos y la turistificación y espectacularización de las ciudades demandan un cada vez mayor número de exhibiciones, la eternidad ha de ponerse en movimiento, ha de tornarse global. Esto conlleva no solo mantener la semejanza del arte en el tiempo, sino también en el espacio. Por consiguiente, la lógica frenética de la economía neoliberal hace de la preservación una «tecnología espacial» crucial a la hora de determinar las marchas, las maneras y los volúmenes de los constantes intercambios entre museos a los que se ven forzados estas instituciones. Pero tanto lo eterno como lo global son formas ecológicas. De modo que, cuando se trata de encapsular el tiempo, se necesita un particular espacio, con unas condiciones específicas: «aire estético», luz tenue, sistemas de ventilación, grandes edificios, una determinada cantidad de grados centígrados, una determinada humedad relativa, regular estrictamente la cohabitación de humanos con no-humanos, etc. Cuando queremos una cápsula espacial: estrictas regulaciones burocráticas, GPS, compañías aseguradoras, logística, puertos francos, las últimas innovaciones del capitalismo de guerra o la labor mimeográfica de registradores, preparadores, transportistas, instaladores.

La tercera sección del libro es «ecologías de la imaginación», una vuelta al museo para asistir a la sala de exhibiciones, al espacio interior del arte. Es aquí donde, desde la arquitectura de sus distintos edificios hasta la sala blanca, el museo intenta proporcionar un tipo de encuentro con el arte que se pretende inmediato, transparente, neutral. En tanto que estos parecen ser los requisitos de la autenticidad —categoría central del régimen estético moderno—, la exhibición, según la entiende Domínguez Rubio, pasa por ser un acto material que pone a jugar distintas «tecnologías de la imaginación» consistentes en emplazar con precisión cuerpos y objetos, en coordinar un vacío anestésico: un lugar inodoro e insonoro, iluminado por una luz artificial y uniforme, donde el tacto se pone en suspensión. Si bien, para que esta particular forma de percibir, experimentar e imaginar el arte no fracase, es necesaria la asociación efectiva de cristales de doble vidrio, tragaluces, espacio «negativo» que estrictamente separe las obras para que sean entendidas como los productos individuales de un autor, vergüenza, el arduo trabajo del curador, la expulsión de las entidades microbianas o animales, el menú de la cafetería, una arquitectura rectangular que

permita de un solo golpe de vista entender la narrativa presentada, o «guardas estéticos» que dirijan la coreografía de cuerpos y objetos. No obstante, no basta con esto. Es necesario homogeneizar la experiencia estética, convertirla en un universal mediante la iteratividad, mediante la ausencia de variación: al igual que la obra de arte, la aprehensión que se hace de ella tiene que ser la misma siempre que uno acuda al museo.

El capítulo final, «ecologías de lo digital», suma una reflexión sobre cómo la migración de las obras de arte a lo digital es un recurso cada vez más utilizado para mantener con vida objetos frágiles como las películas, fotografías o videoinstalaciones. Sin embargo, la digitalización depende de otro nexo ecológico cuya sustentabilidad no está precisamente garantizada. La nube no es un lugar independiente del mundo: una descarga eléctrica puede desplazar a un «bit» de su posición y dar como resultado un archivo corrupto. Pero eso no es todo, el nexo ecológico digital hace que las obras de arte pasen de ser objetos estabilizados a objetos circulantes, de objetos únicos a objetos que no paran de multiplicarse, de objetos auténticos a objetos regenerados, de objetos discretos a objetos con distintas localizaciones en el tiempo, en el espacio o en regímenes de propiedad. Lo digital, por tanto, amenaza con corromper las distintas relaciones de autenticidad, autoría, originalidad o unicidad en las que se basa el arte moderno. Por su ambivalencia, el régimen de objetualidad digital es una de las peores pesadillas de la modernidad, pues sus objetos son simultáneamente pasado y presente, originales y copias, únicos y múltiples, así como privados y comunes (p. 322).

Este es el paisaje sobre el que se recorta *Still Life*. Como es típico en los escritos sobre los estudios de ciencia y tecnología, no faltan en esta obra breves excursiones narrativas o aderezos con anécdotas personales. No obstante, nuestro antropólogo muestra seriedad y compromiso cuando le toca tratar de las asimetrías que inscribe en el mundo una institución como el MoMA. La lectura ecológica de la obra de arte nos enseña que esta demanda una gran cantidad de tiempo, labor, recursos, tecnología e infraestructuras. El arte no es inocente: el cuidado constante que requieren las obras de arte conlleva numerosas implicaciones; el cuidado no es una abstracción ética, es una forma de trabajo cara e incesante que está desigualmente distribuida. Lo mismo le ocurre a la contención que, cuando se atiende a su economía política, se desvela como extremadamente costosa, determinando quién puede o no almacenar. No todo el mundo puede permitirse ser global, ni la eternidad. No todo el mundo puede permitirse generar narrativas sobre el poder, la moral, la historia, la nación o el colonialismo a partir de esos ensamblajes sociomateriales que son las salas de exhibición.

Todos estos elementos son parte de muchos de los debates contemporáneos en el seno de las ciencias sociales. Debates que este libro trae a tierra mediante un abordaje etnográfico impoluto. Hijo de su tiempo, muestra sensibilidad y preocupación hacia la crisis ambiental derivada de los límites físicos del planeta. Es por ello por lo que Domínguez Rubio termina con un alegato en favor de aceptar la materialidad, la deterioración, la fragilidad. Preservar el arte, no la modernidad. Comenzar a imaginar desde las grietas que ha dejado su paso. En España, en esta misma línea se encuentran el grupo de artistas, activistas y pensadores que componen el proyecto «Estética fósil» cuando abogan por un museo ecosocial.

Referencias

- Coole, D. y Frost, S. (2010). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Durham. London: Duke University Press.
- Domínguez, F. (2008). La cuestión del objeto como cuestión sociológica. En T. Sánchez-Criado (Ed.), *Tecnogénesis: La construcción técnica de las ecologías humanas*. Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red.
- Domínguez Rubio, F. (2016). On the discrepancy between objects and things: An ecological approach. *Journal of Material Culture*, 21(1), 59-86. <https://doi.org/10.1177/1359183515624128>
- Haraway, D. (2016/2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtluluceno*. Bilbao: Consonni.
- Ingold, T. (2012). Towards an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schaeffer, J. (2009). *El fin de la excepción humana*. Barcelona: Marbot.
- Tuin, I. y Dolphijn, R. (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press.