2019

Arte no-correlacional, una cuestión de mediación

Oriol Fontdevila
UTOPÍA

Texto publicado en el monográfico 'Cultura, objetos, materia», Utopía. Revista de crítica cultural. n. 2. Abril-junio 2019. ISBN 0798190063577-02

El fantasma del correlacionismo planea sobre el trabajo de la mediación. De ahí que, por lo que hace al arte, los acólitos del nuevo materialismo, el realismo especulativo o incluso la performatividad acostumbren a entender su aportación al margen de impulsos anteriores como han sido los llamados *giro social*, *giro educativo*, la crítica institucional o la nueva institucionalidad. Y de ahí que, también, con la expansión de lo que hoy se resume con el epíteto *giro material*, se esté dando rienda suelta a una vuelta exacerbada del formalismo en el sentido más esteticista que este término haya podido llegar a tener nunca.

Con el presente texto se esboza un análisis materialista de la mediación en arte, así como, por lo que hace a su conclusión, se sugieren vías por las que se puede desarrollar lo que parece hoy especialmente acuciante: un sentido del arte y de la mediación genuinamente materialista y no-correlacional, el cual debería afectar de un modo diáfano a todas las agencias que interceden en el hecho artístico, a riesgo de quedar reducidos los actuales supuestos materialistas, especulativos, performativos y no-representacionales solamente a una cuestión –bien paradójicamente– de representación y de discurso.

Crítica al tercer agente

Con su obra seminal *Después de la finitud* (2006), Quentin Meillassoux definió el correlacionismo como la corriente de pensamiento que sostiene que el sujeto de conocimiento y el objeto conocido no se pueden entender como entidades aisladas. Hay entre ellos una correspondencia, una *correlación* directa, por lo que *solo podemos conocer aquello que se nos dispone a ser conocido*.

La filosofía occidental se ha acostumbrado a adoptar este supuesto desde la aportación de Immaunel Kant, que según Meillassoux es el auténtico padre de lo que llama "el círculo correlacional". El filósofo de Königsberg adujo que todo el conocimiento se debe enteramente a la capacidad de los humanos por traducir *para nosotros* los objetos de la experiencia. A la vez que hay una dimensión del objeto *en sí* que va a caer siempre fuera de los límites del aprehensible en tanto que no se corresponde con las formas de conocimiento humano.

Se formuló, de este modo, una primera idea moderna de la mediación. Pues junto con el correlacionismo surgió la necesidad de caracterizar a unos terceros agentes, que son los que, en efecto, interceden entre el objeto *en sí* y el objeto *para nosotros*, a fin de generar una simpatía fatal e inquebrantable entre aquello conocido y el sujeto conocedor.

Para Kant, estos agentes fueron primordialmente las formas de la sensibilidad y las categorías del entendimiento: nada puede existir en el conocimiento humano que no se haya filtrado según estas condiciones apriorísticas, tal y como son el sentido del espacio-tiempo o las relaciones de la causalidad. Mientras que, en contraste, lo que no se llega a *mediatizar* es lo que permanece indiferenciado en el reino del noúmeno y va a resultar incomprensible para los humanos en tanto que cosa-en-sí. El pensamiento humano es que, así, resulta como una relación viciada entre el pensamiento y lo pensado, la cual, según la crítica de Meillassoux, tiene por efecto pernicioso que acaba por negar el acceso al conocimiento de lo real por si mismo.

Según ha argumentado Karen Barad con su *Meeting the Universe Halfway* (2007), las raíces de dicho pensamiento correlacional ya se encontraban inscritas en René Descartes, cuando este filósofo estableció, por lo menos un siglo antes de Kant, que entre el sujeto que conoce y el objeto conocido se encuentran las representaciones mentales que el sujeto hace de la realidad. De acuerdo con lo que Barad va a llamar *representacionalismo*, el conocimiento se realiza por la intercesión de la facultad de generar representaciones; las cuales, asimismo, vienen a ser una suerte de mediación que encuentra su validación en la equidistancia que éstas son capaces de establecer entre la subjetividad del observador y la contingencia del mundo material. Con la promesa de hacerse perdurable, con la representación, un conocimiento objetivo e imparcial del mundo.

Tanto Meillassoux como Barad se preguntan por las maneras de romperse con tales concepciones *tripartitas* del conocimiento, ya se trate del círculo correlacional o bien del representacionalismo; esto es, concepciones del conocimiento basadas en una mediación entre el sujeto y el objeto efectuada por terceras instancias. Pues lo que está en juego por ambos pioneros del pensamiento materialista contemporáneo es la posibilidad de obtenerse un conocimiento *no mediado* de la realidad, "un conocimiento que no proceda de una posición distante y representacional, sino que de una *implicación directa y material con el mundo*", en las palabras de Barad.

Utillaje de la inmediación

En el pensamiento kantiano –el origen del círculo correlacional según Meillassoux- ya se encontraba, sin embargo, inscrita la posibilidad de recibir una intuición del fondo nouménico y con la cual trascender las formas de la mediación humana. Según el filósofo prusiano, la estética y lo sublime son experiencias que poseen las cualidades para desbordar los límites convencionales de la mediación, facilitando, así, a los humanos obtener ni que sea una intuición pura de la realidad nouménica que transcurre por el trasfondo de la apariencia que adoptan las cosas.

Retomando uno de los ejemplos que el filósofo propone en su *Crítica al entendimiento* (1790), frente a las pirámides de Egipto es que el ser humano va a ver superada de tal manera su dimensión que, a continuación, también se van a ver rebasadas las mediaciones con que éste comprende la realidad. Por lo que, frente de la *magnitud infinita* hacia donde apuntan las pirámides, es que el sujeto va a poder reconocer la función mediatizadora que ejercen las formas de la sensibilidad y la categorías del entendimiento al respecto del conocimiento que obtiene de la realidad. De tal modo que lo que se va a suceder es, también, una intuición de la cosa-en-sí en tanto que fenómeno que se sitúa en el más allá de la mediación.

Toda la estética de Kant se encuentra, de hecho, travesada por un decrecimiento de la mediación. La misma posibilidad de realizarse un juicio estético va a requerir de la interrupción de las formas ordinarias con que se da la experiencia sensible. Y de ahí que, con este filósofo, se encuentre también una primera formulación de la idea de autonomía del arte, la cual se deduce, asimismo, de la necesidad de situar la práctica artística al margen del resto de determinaciones y mediaciones con que el mundo generalmente se articula. Con la disminución de las mediaciones con que el arte aparece enredado con la ley del otro

–la política o la religión, por ejemplo– es que, finalmente, el arte podrá encontrar la ley que le es propia, su autonomía al desnudo.

La concepción del arte en tanto que una experiencia de *inmediación* ha hecho furor en la modernidad occidental. Que el arte deba rehuir la mediación a fin de existir en tanto que arte, es algo que se encuentra frecuentemente expresado a nivel de pensamiento estético, tal y como ocurre con el juicio estético según la descripción que profirió Clement Greenberg al respecto: "Los juicios estéticos son *inmediatos*, intuitivos, no deliberativos e involuntarios" ("Complaints of an Art Critic", 1967).

Asimismo, aun más interesante va a resultar observar como el efecto de inmediación también ha cristalizado a nivel infraestructural. El Museo del Louvre, por ejemplo, estrenado apenas tres años después de la primera edición de la *Crítica al entendimiento*, se puede tomar fácilmente por una suerte de correlato material de la estética kantiana. El Louvre se figuró, en efecto, como la primera institución de la historia que permitiría reconocer el arte en su autonomía y lo resguardaría de la mediación otra.

En cualquier caso, el planteamiento kantiano de la museología no llegaría a su eclosión hasta el 1929, cuando en Nueva York tuvo lugar la apertura del MoMA, Museum of Modern Art, el primer museo de la historia que se ha consagrado enteramente a coleccionar y a exponer el arte de su tiempo. Se estrenaba, así también, una nueva tipología museística que ha resultado completamente revolucionaria, con la cual se ha procurado garantir tanto la experiencia *inmediata* del juicio estético como reforzar, así también, tanto el efecto sublime y como el vínculo intuitivo del arte con la cosa-en-sí. Se trata del llamado *white cube* –el cubo blanco–.

La tipología del cubo blanco se ha impuesto desde entonces prácticamente por doquier; hasta el punto que incluso es difícil percibir hoy en día el cubo blanco en cuanto a tipología y no como el modo de exponer el arte moderno y contemporáneo por antonomasia. Brian O'Doherty fue, con su conocida serie de artículos publicados en *Artforum* ("Inside the White Cube", 1976), un pionero en poner al descubierto estas galerías de museo de tono emblanquecido y altos techos, bañadas con una luz homogénea y con la didáctica reducida a la mínima expresión, como el utillaje de una epifanía. En efecto, la fantasía que se ha sustentado con el cubo blanco es que el interior del museo carece absolutamente de mediación.

Inmediación correlacional

Un aspecto curioso del cubo blanco es que ésta haya sobrevivido hasta nuestros días como tipología idiosincrática para la exposición de arte moderno y contemporáneo. Vamos a detenernos un momento en esto, pues al respecto hay por lo menos un par de preguntas que son pertinentes de hacerse: ¿por qué, una vez pasado el momento álgido del idealismo estético y la ideología de la autonomía del arte, los interiores de museo no se han desprendido del dispositivo epifánico del arte? ¿Qué es lo que hace que una buena parte de los museos sigan atrapados, pues, en una lógica medial que es propia de la modernidad, aunque los mismos museos hayan procedido a incorporar en su aparato discursivo la crítica a este período histórico, o mejor, a esta epistemología?

Desde medianos de la década de 1960 han sido abundantes los análisis sobre como la apariencia no-mediada del arte ha sido la mejor coartada para encubrir los intereses económicos y políticos que circulan en torno de la práctica artística. Asimismo, el arte de corte postminimalista y conceptualista ha tendido a poner al descubierto una y otra vez la naturaleza *hipermediada* del arte. Empero, el cubo blanco ha persistido en buena parte de las ocasiones, e incluso ha quedado asentado como telón de fondo de este mismo arte que perseguía ser crítico con el efecto de la inmediación.

Meillassoux y su teoría del correlacionismo nos va a ser útil para esbozar una explicación a tal fenómeno. Con su *Después de la finitud* (2006) este filósofo distingue, de hecho, entre dos tipos de correlacionismo. Por un lado, se ha visto que está el kantiano. De acuerdo con el filósofo francés, Kant se habría figurado un modelo de correlacionismo que califica de "débil", ya que, aun el círculo vicioso que se establece entre el pensamiento y lo pensable, en toda su filosofía se supone también un trasfondo a la mediación: la existencia de una cosa-en-sí que no es mediatizable y que no es cognoscible directamente. Si bien, en última instancia, se ha visto que el fondo nouménico de las cosas resulta pensable para Kant por vía de la intuición estética.

En contraste, a lo largo del siglo XX es que, según Meillassoux, tuvo lugar un desarrollo "fuerte" del correlacionismo, el cual una parte importante de filósofos despacharon el trasfondo de la cosa-en-sí del horizonte del conocimiento. Uno de los primeros casos de radicalización que Meillassoux trae a colación es Ludwig Wittgenstein: en efecto, el círculo correlacional se vio ampliamente reforzado cuando Wittgenstein estableció con su *Tractatus* (1921) al lenguaje como mediador supremo entre los humanos: "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo", adujo el austríaco, por lo que si se da algo más allá del lenguaje –del mundo *para mi*, el mundo mediatizado– va a resultar en este caso ya del todo irrelevante.

De este modo, a la vez que el sujeto se siguió reconociendo enredado en un magma creciente de mediaciones –añadiéndose a las mediaciones kantianas, el lenguaje, así como el consciente, la racionalización, la ideología, la tecnología, el discurso, los *mass media*, y un largo etcétera–, con el pensamiento del siglo XX ya no se iba a suponer ninguna posibilidad de *inmediación* por vía de la que el sujeto pudiera alcanzar cierta trascendencia. Ya que, si como sucede con Kant, la experiencia del mundo según Wittgenstein sigue siendo mediatizada; éste último vetó la posibilidad de que existiera (im)mediación alguna que pudiera acarrear la intuición de un más allá que, a su vez, quedaba apuntado solamente como una presunción.

En lo que concierne al arte es que, por la misma razón, el modelo fuerte de correlacionismo tendió a identificarlo como un fenómeno que ya no apunta hacia ninguna trascendencia, a la vez que estaría tan sumido en redes de mediación como lo está cualquier otra experiencia humana. Y, en efecto, modos de arte acordes con el correlacionismo fuerte se desarrollaron a cobijo del pensamiento de algunos de sus máximos artífices (Wittgenstein, Martin Heidegger o Michel Foucault), tal y como fueron el conceptualismo y el postminimalismo.

Un problema que según Meillassoux plantea el modelo fuerte de correlacionismo es que, en cuanto que éste considera absurdo el intento de pensar la cosa-en-sí, a la vez establece que la cosa-en-sí puede ser cualquier cosa. No hay nada que decir sobre lo que puede quedar fuera de la mediación: no se puede afirmar a la vez que también sería temerario negarlo. El correlacionismo fuerte se concentra únicamente en los límites del pensamiento, por lo que todas las mediaciones humanas se van a ver, consecuentemente, abocadas a un relativismo infinito: expulsado el sustento de la cosa-en-sí, no habrá ninguna mediación en el mundo que pueda aparecer ser más verdadera que cualquier otra.

Por esta razón es que, mientras que con el postminimalismo y todo el conceptualismo, se iba a desplegar un sofisticado aparato crítico en torno a las mediaciones institucionales del arte, son menos frecuentes los casos en que se llegue a actuar de modo propositivo por lo que hace a la mediación del arte. Pues, también en relación con el arte, las posibilidades de mediación parecerán ser aceptables a la vez que cuestionables por igual. De tal modo que, aunque el cubo blanco fue un hito recurrente de su crítica, en todo el arte conceptual y su herencia apenas se encuentran argumentos firmes por erradicarse

definitivamente el cubo blanco y dar con tipologías museísticas alternativas que se pudieran entender en afirmativo y como más adecuadas.

De este modo, si con el conceptualismo el cubo blanco se desenmascaró y dejó de figurarse como una posibilidad de acceso directo al arte (e indirecto a la cosa-en-sí), el cubo blanco permaneció como forma expositiva predilecta. Incluso fosilizó en cuanto que atributo indisociable de lo que Wittgenstein llamó "una forma de vida", una determinada "formación discursiva" –en el vocabulario de Foucault– o en tanto que atributo del *habitus* del arte –según se deduciría de la sociología de Pierre Bourdieu. Es decir, el cubo blanco, de haber permitido una escena para el régimen sublime del arte, se habría pasado a considerar a la sombra del correlacionismo fuerte como un aspecto inherente de la condición del arte, un atributo más de su identidad.

Por lo que, en definitiva, si el cubo blanco permanece instalado en los museos no es ya por prefigurar el acceso a una entidad superior del conocimiento, sino que el escenario de inmediación ha devenido nada menos que un atributo correlacional del arte, un mero índice de su existencia, otro aspecto de su representación y discurso. En una palabra, el cubo blanco ha devenido la mediación más fiable del arte, pues, sin apenas vislumbrarse la posibilidad de un recambio, *cuando hay cubo blanco, es que hay arte.*

Impasibilidad infraestructural

Un toque de alerta al respecto de esta situación ha venido dado recientemente desde la órbita del nuevo materialismo. En *Realism Materialism Art* (2015), Christoph Cox, Jenny Jaskey y Suhali Malik se lamentan de que, mientras que el arte se está reabasteciendo actualmente de los discursos que derivan de la nueva filosofía especulativa y de todo lo que se deriva del llamado *giro material*, éstos parece que no consiguen impactar de acuerdo con lo que se reconoce su intencionalidad genuina, a saber: *reorganizar radicalmente las categorías ontológicas y epistemológicas de la modernidad.*

En efecto, mientras que la decolonialidad, el desantroposceno, la posthumanidad o el *queer* son algunos de los discursos que han ganado una presencia inaudita en las programaciones de museo y centros de arte a lo largo de los últimos años, no por esta razón estos espacios estarían viendo alterado sus modos de funcionamiento, los procesos con que forman, conservan y gestionan las respectivas colecciones, los modos de producir y difundir la práctica artística, así como ni tan solo los procesos con que se vinculan con la esfera pública, o la manera en como se interpela a los públicos y se despliega, asimismo, la actividad educativa y comunitaria.

Según la crítica de Cox, Jaskey y Malik el problema del nuevo materialismo en el arte es que estaría encontrando una aplicación desde, una vez más, la mediación discursiva y representacional, mientras que apenas se estaría atendiendo al reto infraestructural que se plantea con esta filosofía. Por lo que el materialismo en arte incurre en el peligro de que tales proposiciones filosóficas, abiertamente anti-modernas y posthumanistas, queden tan solo *tematizadas* en paramentos institucionales que, en su funcionamiento, siguen replicando una comprensión eminentemente moderna del arte y de la cultura.

Según dichos autores, la posibilidad de que tales proposiciones no se tematicen sino que *se realicen*, implicaría socavar el espacio del discurso y de la representación, promoviéndose así un sentido renovado de interrelación del conocimiento con la corporalidad y la materia. Actuando a nivel de la infraestructura es cuando el materialismo podrá ser hábil, no solo para proveer *nuevos temas para la práctica artística, las exposiciones, la producción cultural, sino que también podrá anticipar, entonces, otros modos de hacer, percibir, pensar y distribuir*. En resumen, otros modos de mediar el arte.

La pervivencia del cubo blanco es lo que ha provocado que tal sensibilidad infraestructural e incluso no-representacional se encuentre en el arte especialmente mermada. El cubo blanco se ha absolutizado, por lo que ya no es creíble ni como *inmediación* a la vez que tampoco se percibe ni tan solo como una mediación más entre las posibles; sino que ha devenido *la* mediación por antonomasia, universal y atemporal.

Por esta razón, el debate en torno a la mediación parece reducirse a día de hoy a la cuestión sobre si visibilizar o no el sistema de intermediaciones que conforman el hecho artístico. Es decir, las prácticas artísticas, comisariales o educativas pueden optar en la actualidad entre la posibilidad de visibilizar la mediación –y dar lugar así a una escena de *hipermediación* crítica– o bien aceptarla tal cual y seguirle al juego a la *inmediación* del cubo blanco en tanto que atributo indiscutible del arte. Aunque, por ninguna de las dos vías ya no parece posible llegarse a vislumbrar hoy ningún horizonte de transformación con que poner en juego el sustrato infraestructural, no-representacional o material del arte.

Quebrar el correlacionismo con arte

Tal y como se ha visto anteriormente con la crítica de Barad y de Meillassoux, el tercer agente en donde se sustenta el correlacionismo es uno de los blancos predilectos del nuevo materialismo. Sin embargo, el pensamiento artístico contemporáneo puede aportar a este debate una historia tan singular como es la del cubo blanco, la cual muestra como una solución anterior para la inmediación puede convivir desde medianos de la década de 1960 con la crítica a la neutralidad de la mediación en una estupenda harmonía y sin apenas cambiar su apariencia. Lo cual lleva parejo preguntarse lo que sigue: ¿Se puede considerar el decrecimiento en la mediación una perspectiva eficaz como quiebra del correlacionismo? ¿La inmediación es todavía una alternativa eficaz frente al fenómeno del tercer agente?

Meillassoux plantea dos modos con que romper el correlacionismo. El primero lo tacha de idealista, mientras que en el segundo es donde sitúa su *materialismo especulativo*. El primero consiste en el pensamiento dialéctico tal y como lo desarrolló Friedrich Hegel a principios del siglo XVIII: a diferencia de Kant y algunos de sus epígonos, la relación entre el sujeto y el objeto de conocimiento no se basa, en Hegel, en una correlación anclada por terceros agentes, sino que se va a tratar, en su caso, de una relación dinámica y de afectación mutua entre elementos distintos, los cuales progresan dialécticamente hasta fundirse utópicamente en una misma unidad. En este sentido, Hegel es, como Kant, un idealista; aunque si por el primero la inmediación se daba en el reverso del objeto y suponía un escollo para el sujeto de conocimiento, para Hegel la inmediación va a ser una utopía alcanzable para ambos –sujeto y objeto de conocimiento, *espíritu* y *naturaleza* una vez devienen la misma unidad y en tanto que resultado del proceso dialéctico.

Ahora bien, en contraste con conocimiento absoluto al que se llega con la dialéctica, Meillassoux plantea el materialismo especulativo, el cual se basa en un reconocimiento de la contingencia del mundo. Es así que el filósofo francés va a establecer como el reverso contingente de la dialéctica hegeliana la matematización de la naturaleza y el mundo: de acuerdo con Meillassoux, la ciencia matemática no puede ser una mediación más que los humanos interponemos respecto al mundo, sino

que ésta conforma una posibilidad de acceso directo en cuanto implica un reconocimiento las leyes de la naturaleza en su propia contingencia.

Con la ciencia matemática es que a Meillassoux le parece, al fin, romper el círculo correlacional de un modo realista. Pues, en este caso, ya no va a ser el conocimiento humano lo que se reconoce como parcial o relativo, sino que, con la matemática, la contingencia se va a poner de parte del objeto de estudio, descubriéndose como algo que es inherente al mundo. Sin embargo, esta visión de la matemática en tanto que inmediación contingente y realista, es la parte del pensamiento de Meillassoux que se ha considerado más problemática –o menos satisfactoria por sus colegas–, habiendo sido interpretada por críticos como Ray Brassier como una especie de salida por la tangente que no supone sino otra cosa que un retorno considerablemente injustificado al antiguo proyecto cartesiano de reducción de las leyes de la naturaleza a las matemáticas (*Nihil desencadenado*, 2007).

Por otro lado Barad, con su *Meeting the Universe Halfway* (2008) también propone la posibilidad de recuperar un acceso inmediato, a la vez que realista, al mundo. En su caso, tal posibilidad pasa por echar a los terceros agentes del supuesto *espacio intermedio* que habrían estado ocupando en el imaginario occidental. De hecho, según la pensadora, vendría a ser una entelequia la figuración de espacios intermedios que se abren entre los organismos humanos, los no-humanos, y las tecnologías; ya que, precisamente, estas agencias no existen en tanto que elementos individuales, sino que se constituyen las unas a las otras en su entrelazamiento mutuo –esto es, en *intra-acción*–. El mundo es, así, *co-constituido* en la reciprocidad de agencias de distinta naturaleza, por lo que todo devenir va a ser un *co-devenir* performativo, sin la posibilidad de que existan ni agencias individuales ni separables, así como tampoco espacios intermedios ni agencias que, en la distancia, puedan proceder a una mejor comprensión de las demás. En efecto, recurrir a la mediación para describir el mundo –y, en especial, a la mediación representacional– va a ser el último bastión, en la opinión de Barad, con que aun tropieza hoy el despliegue de una comprensión materialista y performativa del mundo.

Posteriormente, el pesamiento de Barad también ha recibido cierta crítica, cuando Sarah Kember y Joanna Zylinska se han preguntado con su *Life after New Media* (2015) sobre si realmente la *intra-acción*, tal y como la plantea la pensadora norteamericana, se puede considerar como una forma de acceso directo al mundo que trasciende la mediación, o bien se trata sencillamente de una alternativa materialista y performativa de comprender la mediación. En efecto, Kember y Zylinska reinterpretan la *intra-acción* como un proceso de dialéctica abierto, en el cual pueden participar organismos humanos y no-humanos, tecnologías, así como también las representaciones y los discursos. En cualquier caso, según la descripción que ofrecen estas autoras, ninguna de estas tipologías tiene porque pensarse de entrada que va a asumir una función mediadora superior a la que ejercen las demás. Así como tampoco este pensamiento implica que vaya a desaparecer la función mediadora en absoluto. Tal y como Kember y Zylinska se plantean la performatividad, todas las agencias que participan del proceso de *intra-acción* median continuamente las unas con las otras en sus respectivos devenires, sin que por esta razón una sola agencia tenga que centralizar toda la mediación ni, asimismo, sin que el resultado de la dialéctica tenga que confluir en una sola agencia unitaria tal y como antaño supusieron Hegel o Marx.

En efecto, toca acabar con la mediación en tanto que tercer agente. Sin embargo, quebrar el correlacionismo –o el pensamiento representacional en el vocabulario de Barad– va a ser igualmente una cuestión de mediación; de *otro modo* de mediación acaso. Ni la matemática según Meillassoux ni la intra-acción según Barad pueden resultar creíbles hoy en tanto que nuevos accesos directo al mundo, pues cualquier entidad que se da en el mundo se deberá reconocer como el resultado de agenciamientos complejos y en los cuales conviven una multiplicidad de elementos –materiales y discursivos– en un proceso abierto, múltiple, performativo e inclausurable de dialéctica –esto es, de mediación–.

Lo mismo ocurre con el arte. Se ha visto anteriormente que la perpetuación del cubo blanco a manos del conceptualismo se debió eminentemente a una cuestión de escepticismo hacia la mediación museística –o, incluso, a vueltas de cinismo–. Con el más reciente giro material la opción de un arte que se limite al comentario crítico frente a la infraestructura o sus condiciones de posibilidad ya no parece algo practicable. Si bien, al mismo tiempo, no es difícil observar como una parte importante de artistas retoma la práctica el cubo blanco en su acepción más kantiana-greengberiana, tal cual se tratara de nuevo del espacio para presenciar la epifanía de lo material u objetual en sí mismo.

La alternativa a la hipermediación conceptualista se ha visto que condujo a una suerte de absolutización del cubo blanco en tanto que tercer agente. Ahora bien, afrentar de nuevo el cubo blanco como un acceso inmediato al arte parece hoy igualmente problemático, por todo lo que implica de olvido infraestructural y la potencial perpetuación de las condiciones de posibilidad del arte.

En realidad, la oportunidad de un arte no-correlacional se encuentra justo en la posibilidad de establecerse una suerte de tensión dialéctica entre un impulso y el otro; entre la herencia del conceptualismo y lo discursivo, el *giro social* y la crítica institucional, por un lado, y el impulso especulativo hacia la materia y la forma que se potencia nuevamente con el llamado *giro material*, por el otro. En efecto, desde una perspectiva materialista no deberá tener sentido la diferencia tajante que se impone desde las instancias más cercanas a la prescripción de tendencia, entre la *nueva* especulación material y unos *anteriores* procesos de experimentación en relación a la infraestructura y el impacto social del arte.

Pues, contrariamente, por medio de comprender de la manera más diáfana posible las distintas agencias que interceden y se afectan a la *co-constitución* del arte –tanto las agencias discursivas, como las representacionales, las materiales, las humanas así como las infraestructurales–, es que será posible anticiparse devenires más impredecibles tanto por lo que se refiere a sus *modos de hacer, percibir, pensar y distribuir.*