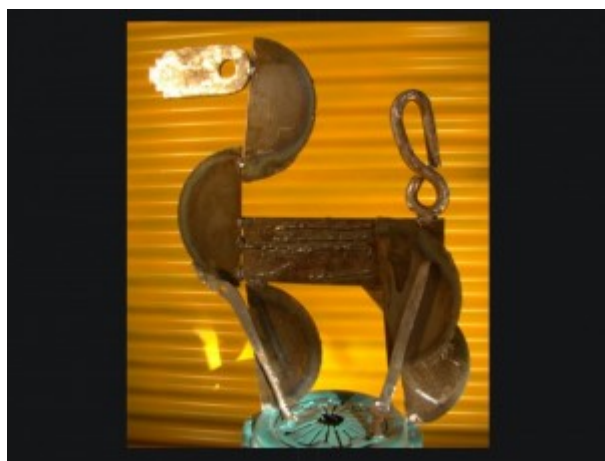


CAUSAS

La práctica de las Artes, últimamente

Las artes tienen algo en su dinámica que impide que conserven sus formas de modo estable (1). Bueno, no todas, algunas sí las conservan. La canción, por ejemplo: un artista acompañado por un instrumento entona unas estrofas. Esta forma, si bien tiene su tradición, ya sea por los cambios introducidos por los cantantes, o por el afán de hacerlo cada vez mejor, hace que las canciones sean diferentes pero también que se parezcan un poco.

Otros cambios aparecen en períodos históricos determinados, como el llamado período de las vanguardias. Sus cambios alcanzaron una dimensión universal y modificaron profundamente el modo de practicar las artes. Después de la segunda guerra mundial hubo otro cambio que retomó aquel impulso, pero ahora bajo la influencia de la recién ganada hegemonía de los EE.UU. Y desde entonces, el ritmo de los cambios fue decreciendo hasta alcanzar una meseta que llega hasta nuestros días. A pesar del revuelo que trajo el arte contemporáneo, no parece haber mucho más que modificar en la práctica de las artes, y solo queda ver cómo sacar el mejor provecho de lo aprendido desde entonces.



José Luis Tuñón

Nació en Río Gallegos en 1955, vive en Comodoro Rivadavia, donde trabaja como artista y psicoanalista. Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Como artista expone desde 1981. Hay obra suya en diversas colecciones como el MACRO, Rosario. MACBA, Bahía Blanca. Museo Juan Sánchez, General Roca. Museo Minnicelli Río Gallegos. Y las colecciones de la Provincia de Chubut y del Municipio de Comodoro Rivadavia. Ganador del Fondo Editorial Provincial 2013 con el libro Partes del Arte. Ha publicado, además, el libro Pasos Encontrados y numerosos artículos sobre cultura, psicoanálisis y arte.-

» E-mail al autor

Sergio San Martín

Escultura en metal.
www.sanmartinescultur.com.ar

La entrada del arte contemporáneo puede situarse a partir de la importación norteamericana de las vanguardias, y dio lugar a un tercer movimiento, mucho más vasto, y que no cesa. Ese movimiento respondía a lo que llamamos, por comodidad, revolución neoliberal, que se propuso llevar a cabo una traducción de todas las formas de la cultura al formato mercancía. Es en el marco de su influencia que vemos proliferar multitud de objetos ofrecidos al consumo, pero que tratan de distinguirse unos de otros, con formas capaces de ser reproducidas fielmente mediante procedimientos de diseño y protocolización, a fin de asegurar la propiedad de los mismos. Esos objetos nacen de una tecnología que amplifica las capacidades técnicas del cuerpo y su horizonte es la satisfacción completa del usuario.

Estos objetos, y el paradigma que los rige, reemplazaron las formas tradicionales de la creación. Por su imperio, la experiencia de cada quién fue reconvertida al modelo universitario del conocimiento. Desde entonces su producción y gestión están a cargo de una burocracia universitaria, que traza las distinciones de la escena del mundo. Incluida la aceptación y la protesta.

Por suerte este sueño falla continuamente. Su ideal de una gestión válida para todos, tropieza con la inercia del sujeto que, insoluble, atasca los filtros y obliga a “repensar los procesos” como solemos escuchar. El asunto está lanzado. Habrá quiebre, pero no vuelta atrás.

En el campo de las artes los efectos de semejante cambio fueron notables, y en un primer momento debo decir que me entusiasmaron, y tanto, que durante un tiempo fui como una especie de profeta que anunciaba la buena nueva. La extensión de la obra más allá del soporte, la ruptura de las fronteras entre disciplinas, la condición reflexiva de la obra fueron cambios que me entusiasmaron y aún me entusiasman.

El primer signo que percibí de que algo no andaba bien fue la detención de la obra de muchos artistas de mi generación. Recuerdo que me causó un dolor que no entendí en su momento. Es más, los culpé de pereza. Entendía que la Obra progresaba mediante el laborioso método de hacer una tras otra y reconocer en ellas la marcha. A mí, y creo que a toda una generación, nos parecía natural que así fuera, justamente, porque nos orientaba el paradigma del Autor. Del Gran Autor, incluso. Ese que, primero en silencio y a riesgo de olvido, desafiaba las reglas del gusto establecidas hasta entonces. El Gran Autor era capaz de hacernos comer estopa y beber petróleo, como dijo Bracque de Picasso cuando vio *Las Señoritas de Avignon*. Esa figura mítica hoy ha caído. Sería difícil encontrar un Charlie Parker, aunque no dejo de esperarlo como al mesías.

Para la misma época también comenzó a hablarse de circuitos de circulación de la obra. Recuerdo el fastidio de algunos artistas a los que se les comenzó a pedir el “porfolio”. Y alguno, que creía tener asegurados sus pergaminos, se negó diciendo que ya había pagado derecho de piso. Y tenía razón. Aunque no hubiera estado mal que revisara sus pergaminos. Esos circuitos eran institucionales. Fondos, Secretarías y Subsecretarías, pero también Fundaciones, ONG, museos y otras instituciones comenzaron a incluir la práctica de las artes en sus agendas. Y a disponer fondos para “proyectos” (lo encomillo porque esa palabrita, ya naturalizada hasta la náusea, es del mismo pelaje que circuitos, porfolio, protocolo, perfil y paradigma.)

La admisión en esos circuitos, el diseño de sus programas y “contenidos” (otra de ese pelaje y voy anotando) quedaron a cargo de una legión de profesionales universitarios recientemente volcados al mercado. Licenciados en artes, gestión cultural, historiadores, expertos en curadurías, coleccionismo, conservación, etc. Ellos fueron los encargados de elaborar el lenguaje que otrora esperábamos de la magnífica subjetividad del Gran Autor. Ya no más genios sobresalientes, ahora era el turno de una seria y eficiente burocracia que, además de asegurar la continuidad de la agenda institucional, se consolidaba a sí misma. No me quejo, pero tampoco naturalizo. Es más, hasta que sepa qué hacer con esto, procuro mantener una pata en esa agenda.

El problema es que las formas que se elaboran en las instituciones dedicadas al arte tienden a homogeneizar sus características. Lo que conocemos como lenguaje internacional, y pese a los esfuerzos por transformarlo, tiene una inercia difícil de superar. Digamos que se caracteriza por su despojamiento formal, su carácter efímero y fundamentalmente, por la borrada de las marcas subjetivas del autor mediante procedimientos de diseño y producción. Cuando se admite el ingreso de lo subjetivo se lo hace bajo la forma del testimonio o el relato de experiencia, ya que ambos pueden ser producidos ajustando sus salientes al canon imperante. En general se puede decir que la práctica de las artes, bajo la influencia de este canon, si bien se desplazó del objeto a la experiencia, quedó formalizada en términos universales.

Pero los procedimientos de producción y diseño, al funcionar como una especie de metalenguaje, terminan estereotipando la producción y las obras adquieren ese halo contemporáneo que hace que todas se parezcan entre sí. El resultado empieza a mostrar signos de agotamiento y *deja vu*. Se

procura remediarlo buscando compensar la falta de interés con referencias a los reclamos sociales. Así es frecuente que las obras se hagan bajo la advocación del cuidado del medio ambiente, o de los reclamos de comunidades en lucha. El resultado es que las obras, así producidas, adquieren un carácter pedagógico o moral que las empobrece más todavía.

En su artículo “Paradojas del Arte Político” J. Rancière describe, con ajustada precisión, esta circunstancia. Y muestra cómo, a pesar de que el arte parecía alejarse de las prácticas miméticas, vuelve a ellas debido a la intención moralizante o pedagógica. O sea: a dar por sentada una continuidad entre los modos en que se reelaboran las formas sensibles de los objetos comunes y los modos por los cuales, el arte remodela la percepción de las formas sensibles. De ese modo, presentar un árbol caído en el medio de una sala de museo llevaría, supuestamente, a aumentar la conciencia contra la tala de árboles (tuve, recientemente, ocasión de ver un nuevo tronco caído expuesto en la sala principal de un conocido centro cultural). Y afirmo, con Rancière, que el arte procede de manera contraria a las formas morales o pedagógicas. Lo hace rompiendo la continuidad de las formas sensibles del arte con aquellas que distinguen el mundo. En ello radica su eficacia para producir disenso. Rancière entiende que éste consiste, justamente, en suspender los modos comunes de percibir las formas sensibles. Así contribuye a mantener abierto el espacio donde se reconfiguran dichas formas y donde tienen su origen los relatos que traducen esa brecha al sentido común.

Ahora bien, si los términos de esa reconfiguración están a cargo de una burocracia, la ruptura que puede producir el arte no se realiza, ya que, aun contando con las mejores intenciones, una burocracia institucional tiene un eje afirmativo que remarca su propio hacer.

En el pasado, la figura del autor, por el contrario, se afirmaba en una negatividad radical que buscaba cavar, en las reglas de la tradición recibida, una nueva forma de ejercer su influencia. Para decirlo en palabras de Foucault, quien contribuyó decisivamente a su muerte, “la marca del autor está en la singularidad de su ausencia”.

El lenguaje que se afirma en la práctica institucional de las artes, se trasmite a los artistas mediante clínicas o residencias de arte. Otro dispositivo que ingresó a la cultura por la misma época que procuro describir. Esos dispositivos, bajo la dirección de un crítico o un curador, reconfiguran las obras de los artistas para adecuarlos al lenguaje institucional. Entonces lo que Ives Bonnefoy llamaba la “oscura voluntad de hacer obra” quedó completamente subsumida en este proceso.

Pero hay otro cambio que me interesa destacar, porque, aunque de signo muy diferente al anterior, corre en un sentido paralelo. Se trata de la expansión del arte en sus formas horizontales. Sea bajo la forma de talleres, públicos o privados, o por la participación en eventos locales, hay un creciente número de personas participando directamente de la práctica artística. Es un fenómeno que se extiende y es muy auspicioso que así ocurra. Basta ver la actividad diaria de cualquiera de los centros culturales de la ciudad para percibir este fenómeno. La participación en dichos talleres suele dar como resultado nuevos docentes en la práctica que, a su turno, expanden su tarea con nuevos talleres. Es una expansión geométrica. Y si bien esta expansión no me causa mucho entusiasmo, entiendo que, la escala propia del arte puede traer una pacificación a nuestras convulsionadas ciudades, al permitir una reorganización a escala subjetiva de la propia experiencia.

Mi reparo lo constituye lo que tal vez no sea más que un prejuicio y entonces lo planteo como pregunta: ¿Semejante extensión del arte se sigue de un crecimiento en intensidad? ¿Hacia dónde?

Un fenómeno subsidiario de esta expansión, pero no menos interesante es el nacimiento de verdaderas comunidades de arte, donde se cuida y se ama la práctica que los reúne. Aunque estas comunidades tienen el mismo problema que han tenido siempre y es la tensión entre la intensidad del reconocimiento que se obtiene en su seno y la necesaria interlocución con el exterior de la comunidad.

Otra muestra de este fenómeno lo constituye el hecho de que las manifestaciones públicas asuman

formas cada vez más estetizadas. Murgas, *performances*, pancartas y otras formas del arte público, como el mural, se suman naturalmente a estas manifestaciones. El aporte de la música convierte las manifestaciones en una fiesta creativa y participativa.

Ahora bien, tanto en este caso como en el anterior, el arte queda como una especie de garante sensible de las formas sociales. Por su mediación se consigue una identificación a consignas que no se obtendría por la sola presentación de sus enunciados. Es que la forma sensible que produce el arte no tiene modo de ser debatida ya que su fundamento mismo es el gusto y éste carece, por principios, de argumentación. El arte extendido se convierte en sostén de los colectivos políticos, dando cohesión a sus sensibilidades. Y en un extremo termina convirtiéndose en la forma misma de la expresión política. Alguien podría ver en esto el triunfo del espíritu de las vanguardias, que buscaban una fusión entre el arte y la vida. No soy tan optimista. El presupuesto de esta fusión es, de nuevo, una continuidad entre las formas sensibles comunes, que son materia de la política, y las formas sensibles singulares que son tratadas por el arte. Hay política, cuando en el interior de un colectivo de enunciación se abre una distancia entre sus formas sensibles. Ahora bien, si esa distancia está colapsada por la identificación, lo político como actividad desaparece para ser reemplazado por una comunidad de sentimientos estéticamente configurados.

Hasta aquí he descripto unos cambios en la práctica de las artes que se caracterizan por el relevo institucional del autor y por la extensión de la práctica a segmentos cada vez mayores de la sociedad. Pero, lo que es una virtud puede también traer el daño, y a éste lo veo venir de la mano de los modos morales y pedagógicos que las formas sociales traen pegadas como la carne a la uña. Y esto no es otra cosa que la tan mentada despolitización, ahora a manos de una moral progresista.

Aquí tendría que considerar el modo en que el arte progresa en intensión, pero es ahí donde aparecen mis dudas, porque no veo que así ocurra. Al menos en las artes visuales. En otras, como el teatro, veo un regreso sobre los propios recursos para ponerlos a prueba con los tiempos que nos tocan. Esa maniobra sencilla puede tener efectos incalculables. Por otro lado el reencuentro con los públicos que crecen en la extensión pueden ofrecer condiciones para que, un evento cualquiera, pueda convertirse en un verdadero acontecimiento. Suelen llegarme comentarios de gente que, al visitar una muestra, declare que nunca había visto una obra presentada de ese modo. Recuerdo un chiste que orbita en *facebook*: un niño ve a un adulto escribir en una vieja máquina de escribir y, maravillado dice: “¡qué loco, imprime mientras escribe!” Tal vez ese efecto de reescritura sea una salida a lo que entiendo es una encrucijada. El lugar del receptor en los viejos dispositivos artísticos conserva aún toda su potencia. Pero claro, son todos ejemplos tomados de otras prácticas, no de las artes visuales. A estas no sé si les resultará tan sencillo volver sobre lo hecho. Una pintura de cincuenta por setenta centímetros tiene pocas chances de interesar a un espectador que ve gigantografías del tamaño de una calle. Y el mundo mismo de las imágenes carga con ese cansancio. Pero es el desafío que nos toca.

No se trata de restaurar las condiciones auráticas de la obra de arte tradicional, que están perdidas para siempre, aunque algunas aún destellen en los museos que saben cómo guardarlas. La obra de arte contemporánea aporta otras ventajas: su distancia del objeto en favor de la experiencia, su constitución discursiva que le permite apostar a la recepción, su conciencia de las condiciones temporales incluida la renuncia a la duración.

Esas condiciones permitirían hacer del defecto virtud, volcando las condiciones particulares de esta época a favor de mantener activa la potencia propia del arte. Cito a Ticio Escobar quien lo dice con una precisión que yo no podría mejorar:

La obra se ha vuelto contingente; debe ganar el título de arte en cada situación: es no sólo obra de sitio específico, sino de tiempo específico, de discurso específico. Esta situación azarosa produce incertidumbre, pero en compensación garantiza la posibilidad de que el arte rompa los lugares definitivos de su puesta en obra y cuestione en cada caso particular lo absoluto de las disyunciones que atormentan su historia (arte/vida, forma/contenido, forma/materia, etc.).

Queda pendiente el modo de vérselas con las instituciones y sus agendas autoportantes. Es una tarea por hacer que las mismas instituciones agradecerán, puesto que ya que empiezan a mostrar preocupación por el vaciamiento de un arte gestionado según su canon. Las instituciones pueden ser un eficaz mediador entre el artista y las nuevas sociedades a las que hay que alcanzar. Especialmente en el modo en que tratan específicamente al público. Pero hay que mantener claridad respecto de que la misma institución es un lenguaje que tiende a estereotipar las obras que propicia.

También mencioné la extensión creciente de las prácticas y el nacimiento de verdaderas comunidades de arte donde la escala, más cercana al sujeto, permite un resguardo al empuje uniformante. Tal vez en esas comunidades se pueda cuidar el misterio que aporta el arte, que sigue siendo un buen obstáculo a la claridad o la inocencia.

En otro tiempo el arte buceaba en las profundidades del gusto. Allí, en un enfrentamiento directo con el vacío y con el solo auxilio de los mitos constituyentes, encontraba el fondo oscuro e insensato de las cosas. En nuestra región, donde la conquista es una herida abierta, no pierdo la esperanza de encontrar la acción de los viejos dioses de la tierra, que seguramente siguen por ahí y que tal vez alguien me enseñe a reconocer lo que aún le hacen a la lengua.

Notas:

(1)- Este texto sirvió de base a la participación en las "I Jornadas Binacionales de Estudios de Culturas y Literaturas de la Patagonia", viernes 7 y sábado 8 de noviembre de 2014. Comodoro Rivadavia UNPSJB.

Bibliografía:

- Entrevista a Ticio Escobar: <http://blog.caroinc.net/>
- Rancière J.: *El inconsciente estético*. Ed. Del Estante ISBN 978-987-219-540-3
- Rancière J.: *El espectador emancipado*. Ed. Manantial. ISBN 978-84-96720-92-3
- Huyssen, A.: *Después de la Gran División: Modernismo, Cultura de masas, Posmodernismo*. Ed. Adriana Hidalgo, 2002. ISBN 9789879396773