

Concepto y circulación en el arte contemporáneo¹

Sergio Rojas

“Yo reivindico el entusiasmo
en tiempos de desánimo absoluto,
y para ello lo que propongo es situar el arte
en el centro de nuestras vidas”

Enrique Vila-Matas

En buena medida, hablar sobre arte contemporáneo en la actualidad es hablar del éxito. Por algún motivo –alguna hipótesis habremos de proponer al respecto–, la reflexión y análisis de las obras nos conducen inadvertidamente hacia la cuestión del éxito de sus autores, o de las obras mismas, tasadas en cifras millonarias en las subastas de arte contemporáneo. Como ocurre en el rock y en el fútbol, también en el arte los nombres destacados se asocian a abultadas fortunas personales. En una novela de Michel Houellebecq, un personaje reflexiona acerca de lo que mueve el universo del arte: “podría creerse que la necesidad de expresarse, de dejar huella en el mundo, es una fuerza poderosa; y, sin embargo, por lo general, no basta. Lo que mejor funciona, lo que empuja a la gente con la mayor violencia a superarse sigue siendo la pura y simple necesidad de dinero”². Pero, ¿cómo entender esta relación entre arte y dinero en la época del consumo, el individualismo y la globalización? La cuestión no tendría mayor interés para nosotros, si no fuera porque, a diferencia de lo que ocurre en el rock y en el fútbol, el arte contemporáneo se caracteriza por un sofisticado “conceptualismo”, al punto de que una característica que el gran público suele atribuirle es el hecho de que “no se entiende”. Así, el cinismo que caracteriza a la narrativa del autor francés, lo podemos encontrar también al interior del circuito del arte contemporáneo. Charles Guarino, conocido articulista y uno de los directores de la prestigiosa revista internacional de arte contemporáneo *Artforum*, señala que: “el noventa y cinco por ciento del arte contemporáneo no puede ser tomado en serio”, y luego agrega: “Soy

¹ Publicado en Revista Digital “Cuadrivio” n° 16, México, agosto 2015.

² Michel Houellebecq: *El mapa y el territorio*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 39.

como el cura ateo que entiende el efecto curativo de la religión”³. Ocurre como si la “dificultad” del arte contemporáneo fuese parte constitutiva de su puesta en valor.

La pieza teatral “Arte”, de Yasmina Reza, aborda el tema que aquí reflexionamos. Un individuo compra un cuadro de Antrios, un artista ficticio que ha llevado la pintura al extremo de su abstracción: una tela completamente blanca. Sus amigos no logran entender el sentido de esta obra, pero lo que más los sorprende es el monto millonario que su nuevo propietario ha pagado por ella. Con una ironía rigurosamente administrada, la autora examina aspectos de la subjetividad del individuo contemporáneo: la soledad, el arribismo, el consumismo, la necesidad de pertenencia.

“Sergio: El Antrios no es blanco.

Marcos: ¿este cuadro no lo ves blanco, Iván?

Iván: No, del todo no...

Marcos: Ah, ya. ¿Y de qué color lo ves?...

Iván: Veo colores... Veo amarillo, gris, unas líneas, un poco ocre...

Marcos: Y esos colores te emocionan.

Iván: Sí..., esos colores me emocionan.

Marcos: Iván, eres inconsistente. Eres un ser híbrido y flácido”⁴.

Al final de la obra, Marcos, el escéptico, reflexiona solitario frente a la pintura blanca: “Mi amigo Sergio, que es amigo mío desde hace mucho tiempo, se ha comprado un cuadro. Es una tela de aproximadamente un metro sesenta por un metro veinte. Representa un hombre que atraviesa un espacio y desaparece. TELÓN”⁵. Los personajes exhiben un viso de impostación (afectiva e intelectual) a lo largo de toda la obra. Esta especie de “inautenticidad” es el efecto de un tipo de arte que parece exigir al espectador una refinada comprensión conceptual, pero considerándose a la vez ésta como un signo de distinción social. No se trata sólo de “buen gusto”, sino de una especie de gusto inteligente, un gusto *por* lo inteligente. No es casual que el tipo de arte elegido por la autora para conducir al extremo el carácter sospechosamente “ininteligible” del arte contemporáneo haya sido una

³ Sarah Thornton: *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, p. 147.

⁴ Yasmina Reza: *Arte* (versión de Josep María Flotats), Barcelona, Anagrama, 2014, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

pintura abstracta minimalista. La cínica ecuación es: “mínimo esfuerzo del artista” = “máximo esfuerzo del espectador”. El supuesto “mínimo esfuerzo” lo sería ante todo respecto al afán por hacerse entender. Entonces, ¿cómo encontrarle significado al vacío de significado? Un crítico se refiere a lo que denomina la “evangelizadora abstinencia” del arte minimalista: “La gente común y corriente detesta todo esto, ¿y quién podría culparlos? Cuando voy al supermercado, jamás esperaría celebrar la presencia de estantes vacíos”⁶. Es decir, ya establecido el hecho de que el arte para ser disfrutado ha de ser comprendido, el espectador se transformó en una especie de *consumidor* de significado, y entonces surgió un cierto tipo de arte que se propuso dar un paso adelante en esta historia, sustrayendo el núcleo de inteligibilidad a la obra: el significado. Aquí no se trata de entender la obra misma, sino que el “gesto” del que ella es portadora nos remite a la historia del arte de la cual ese gesto se desmarca. El *ensimismamiento* que es propio de la abstracción desnuda la materialidad de *la obra* como soporte del arte. Esto se expresa en la pregunta del lego: “¿es esto arte?”. Así, el *esto* del arte –el cuerpo de la obra- antecede su propia pertenencia al arte, y debido a esto da que pensar. La opción conceptual obedece a una voluntad de desmarcarse de la institución y su historia establecida.

El problema señalado ha sido abordado irónicamente en la literatura y en el cine. Por ejemplo, en la película “Sin título” (*Untitled*, Jonathan Parker, 2009). Dos hermanos se enamoran de una galerista. Adrian es músico y Josh es pintor. En la galería Adrian presenta su música, la que nadie entiende, aunque que capta la atención de un experto en informática y millonario que intenta ingresar al sofisticado mundo del arte consumiendo sus signos; por otra parte, Josh vende en ese mismo espacio sus cuadros, con gran éxito dado que lo que produce corresponde a un tipo de pintura abstracta más bien decorativa, comercial. Ya consagrada la pintura abstracta a partir de la idea de que el arte no necesariamente debe “representar la realidad”, no sería necesario el esfuerzo arriba mencionado por entender la ausencia de significado.

⁶ Christian Viveros-Fauné: “Minimalismo californiano”, en *Greatest Hits. Arte en Nueva York* (63-67), Santiago de Chile, Metales Pesados, 2012, p. 63.

Esto nos permite comprender una situación que en su momento habrá resultado insólita para quienes repararon en ella. Al término del partido de fútbol en que el seleccionado chileno ganó el torneo de la Copa América, un relator nacional, en medio de una emocionada transmisión en directo, exclamaba: “yo no vibro con la ópera, no lo niego, no vibro con la pintura ni con la música clásica, yo vibro con ustedes, con el fútbol”. En su intento por subrayar precisamente la autenticidad *vivida* de ese acontecimiento de emoción, popular y triunfalista, el relator recurre al arte para señalar, por contraste, tanto la *inmediatez* del momento como su naturaleza *colectiva*.

Algo que está internamente relacionado con este fenómeno consiste en el hecho de que hoy la discusión teórica (tanto estética como historiográfica) acerca de la posible *inscripción* de un artista y su obra, ha sido desplazada por el énfasis en la *circulación*. Las obras inscritas quedaron en el museo, no circulan... como los cuerpos escultóricos de George Segal, sentados en una banca al interior del MOMA, contemplando las pinturas – también inscritas- del Por Art. En cambio, el arte ahora acontece como si un cierto sentido común hubiese establecido que, desde hace un tiempo a esta parte, ya nada llega para quedarse en el campo de las artes. Las producciones y sus autores *circulan* –en ello consiste propiamente su éxito-, pero sin que esto nos dé necesariamente alguna idea acerca de la importancia que en el futuro tendrá esta obra.

Lo arriba señalado implica más de una paradoja. Porque, en efecto, la puesta en circulación de las obras y sus autores ha sido valorada –especialmente en el medio chileno- como un paso dado hacia la “independencia” de las artes respecto a la academia, a los dictámenes de la teoría y a las exigencias de la estética filosófica. Sin embargo, las condiciones mismas de circulación habrían venido más bien a subrayar la necesidad que, desde mediados del siglo xx, las artes han tenido de una *conceptualización reflexiva*, esto es, de un discurso crítico que disponga su lectura por parte de los espectadores. En consecuencia, podría conjeturarse verosímelmente que el desplazamiento de énfasis desde la inscripción hacia la circulación corresponde a un desplazamiento desde la historia del arte –el otrora lugar privilegiado de comprensión de las obras- hacia la estética y la teoría filosófica que examina el *sentido del arte* en el mundo de hoy. Esto señala otro desplazamiento, también implicado en una demanda de contemporaneidad que es *vivida*

ante todo como la exigencia de propiciar en el espectador una lectura del mundo concreto. Este segundo desplazamiento iría desde la *obra* de arte –su particular y concreto soporte objetual- hacia el discurso curatorial, cuya puesta en escena consiste en la propuesta de *un tema que da la palabra al arte*. Esto es lo que señala el lugar gravitante del curador en el arte contemporáneo más reciente.

En la actualidad, y con acuerdo a lo que venimos describiendo, dos variables caracterizan la producción artística: la *circulación* y la *conceptualización*. En consecuencia, la pregunta por el lugar del curador ha de plantearse con relación a dichas características. ¿Cómo es que el *concepto* opera como una condición de *circulación* del arte contemporáneo? En primer lugar, el sentido de la circulación corresponde a una suerte de pre-comprensión de una realidad que toma cuerpo en redes de todo tipo (económicas, sociales, académicas, etcétera). Es decir, no se trata de redes que “cruzan” o cubren la realidad, sino que la realidad misma consiste en esas redes, y son estas las que exigen al tiempo que hacen posible estar en permanente desplazamiento. De acuerdo a esta pre-comprensión, no es que la realidad esté siempre “en otra parte”, sino que *sólo es real aquello que existe desplazándose entre puntos de un circuito*. ¿Dónde existe, por ejemplo, “lo internacional”? “Los artistas jóvenes –escribe Raymond Moulin- se desplazan para realizar su aprendizaje del arte, de los mundos y del mercado del arte, tratando de obtener de lugar en lugar, y de beca en beca, la calificación de artista internacional”⁷. Lo internacional sería, pues, ante todo, un calificativo para el cual se deben obtener las credenciales. La instancia “acreditadora” es el desplazamiento.

En segundo lugar, la importancia de la articulación discursivo-conceptual de las exposiciones de arte, constituyen un claro signo de lo que significa la exigencia de *contemporaneidad* en las artes. El objetivo general es hacer que las exposiciones sean una ocasión privilegiada para que el gran público pueda reflexionar acerca de los conflictos contenidos en su entorno (relacionados estos con las migraciones, la sexualidad, la contaminación, la guerra, las tecnologías, el estado policial, etcétera). No cabe duda de que los temas acerca de los cuales se espera que el arte se pronuncie vienen desde eso que

⁷ Raymond Moulin: *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, La Marca, 2012, p. 74.

denominamos “la realidad”. Entonces, lo que habría que examinar –por cierto, sin ironías– es la realidad de esa *plataforma global* a la que arriban las artes que toman la palabra. Me refiero a que los temas mismos son portadores de una transversalidad que admite su circulación global. ¿Y qué tema no sería hoy un convocante planetario para los discursos elaborados desde el arte? Pues bien, la naturaleza de esa plataforma totalizante es la *globalización económica* del planeta: un orden de cosas que parece desplegarse en una esfera ajena al sentido (algo que la derecha exhibe retóricamente como una virtuosa “desideologización” de la economía). Así, en la medida en que las artes aspiran a ingresar en la anónima ola de la globalización, asumen la necesidad de un discurso. Uno de los agentes de esa necesidad ha sido el curador. “Desde hace dos décadas hasta ahora –escribe Viveros-Fauné–, el curador internacional se ha situado en lo más alto de la pirámide del arte, vigilando el alcance de la globalización que el neoliberalismo engendró, con casi ninguna preocupación por las consecuencias, ya sean estas artísticas u otras”⁸. Es decir, según este crítico (y curador, por cierto), la figura del curador correspondería a la de un agente de la globalización antes que del arte. Pero la expresión “vigilando el alcance de la globalización” utilizada para referirse a la tarea del curador es una metáfora que no alcanza a exponer el problema en su complejidad. En principio, aquella afirmación estaría en correspondencia con la tesis de Moulin, según la cual: “La internacionalización del comercio del arte contemporáneo no puede dissociarse de su promoción cultural: se apoya en la articulación existente entre la red internacional de galerías y la red internacional de instituciones culturales”⁹. Comportándose el orden globalizado como una especie de anfitrión absoluto, no sólo admite, sino que requiere permanentemente de la diferencia discursiva como contenido. La demanda de sentido hace funcionar las redes. Ahora bien, lo que quiero proponer –contra cierto cinismo imperante a la hora de abordar la situación del arte contemporáneo en la era de las redes– es que la puesta en circulación del sentido *no* es algo que acontezca simplemente “sin roce”. Porque la globalización ha ido generando progresivamente en los individuos un desmedido patrón de comprensión de las cosas, la conciencia de una escala de lo real que excede las posibilidades de la experiencia que cada sujeto hace en su entorno inmediato. La subjetividad presente hoy, en todo momento, un

⁸ Christian Viveros-Fauné: “Surrealismo curatorial”, en Op. Cit. (106-108), p. 107.

⁹ Moulin, Op. Cit., p. 39.

desajuste entre las inéditas magnitudes de la realidad y los conceptos entrecomillados de los que dispone en su inercial “comprensión”.

Un evento que concentra –sin necesariamente sintetizar- el fenómeno de la globalización, el mercado y el *fashion* del arte contemporáneo y también las exigencias conceptuales de este, lo constituyen las Bienales de Arte. En cierto sentido, como ha señalado un crítico y curador español, las Bienales ejercen en el plano conceptual una hegemonía que contribuiría a cancelar todo espacio alterativo o disidente. “Las bienales, el escenario predilecto del *curatorismo* y de su producto el *arte temático*, están en las antípodas de las *zonas temporalmente autónomas*, de esas ‘utopías piratas’ que el activismo reclama casi con rabia”¹⁰. Sin embargo, también podría pensarse que debido precisamente a ese efecto de hegemonía, se definen y potencian permanentemente zonas de la diferencia en la producción artística. Estas zonas serían ante todo de carácter discursivo, al menos este es su sello distintivo, sus credenciales de contemporaneidad. Contra el ironismo cínico imperante, me atrevo a conjeturar que la multiplicación de zonas de disidencia con densidad conceptual tiene el sentido de generar un tipo de pensamiento que nunca abandona la *frontera* en la que ha tenido origen. Acaso el verdadero potencial reflexivo de la condición circulante del arte contemporáneo consista en su relación las fronteras de todo tipo (sociales, económicas, tecnológicas, etcétera). Zonas de intensidad que proliferan en la era de las redes.

En la última Bienal de La Habana, quienes ingresamos a la sala de la “obra” del alemán Tino Sehgal –*Esto es intercambio*-, nos encontramos en una sala sin objeto alguno y en la que una persona encargada de la sala me ofrece a nombre del artista un dólar a cambio de conocer mi opinión acerca de la “economía de mercado”. ¿Podemos imaginar algo más *contemporáneo*? Más allá de sus exigencias e impostaciones, en el hecho mismo del arte contemporáneo hace síntoma la tarea de pensar, cuando reflexionar lo real es algo que necesariamente ha de comenzar por *no entender*.

¹⁰ Fernando Castro Flórez: *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Madrid, Akal, 2012, p. 10.