

LA COMPOSICIÓN COLECTIVA DE UNA CANCIÓN

DEBATES EN TORNO AL FENÓMENO ARTÍSTICO

THE COLLECTIVE COMPOSITION OF A SONG DEBATES AROUND THE ARTISTIC PHENOMENON

Gastón Chatelet / gastonchatelet@gmail.com

María Lucía Troitiño / luciacorrientes@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 14/10/2019 | Aceptado: 21/2/2020

RESUMEN

El artículo se propone el abordaje inicial de las problemáticas que se presentan al momento del análisis de producciones contemporáneas a partir de las categorías tradicionales de artista, obra y público. Las mismas se ven tensionadas con la aparición de los medios masivos de comunicación que impactan en las formas de producción tradicionales del arte, especialmente en la instancia de creación. En esta oportunidad, se toma para el análisis el caso del cantautor Jorge Drexler, quien compuso conjuntamente con su público de Facebook una canción por la conmemoración del 80.º aniversario del Guernica (1937), de Pablo Picasso.

PALABRAS CLAVE

Público; artista; obra; obra colectiva; público artista

ABSTRACT

The article proposes the initial approach of the problems that represent the analysis of contemporary art productions from the traditional categories of artist, artwork and public. They are in tension with the emergence of mass media that impact on traditional forms of art production, especially in the creative instance. On this occasion, we analyse the case of the singer-songwriter Jorge Drexler, who with his public on Facebook composed a song for the commemoration of the 80th anniversary of the Guernica (1937) of Pablo Picasso.

KEYWORDS

Public; artist; artwork; collective art work ; public artist

El siguiente trabajo busca indagar en producciones que proponen la participación activa del público en instancias creativas y ampliar las categorías de análisis con las que habitualmente se estudian a dichas producciones. Consideramos que es necesario debatir acerca de los conceptos que adoptamos al momento de analizar las producciones artísticas, más aún cuando estas presentan características que no permiten su abordaje desde un enfoque tradicional.

Los modos tradicionales de producción y de distribución del arte han construido representaciones en torno a los conceptos de artista, obra y público, y las establecieron como universales: el artista es el que produce una obra de arte, la cual luego será vivenciada por el público. Sin embargo, existen proyectos artísticos que proponen modos de producción alternativos, como por ejemplo, con la participación del público en la instancia creativa. Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué categorías nos permiten analizar aquellas propuestas en donde el público participa en la creación artística?

Por un lado, las categorías tradicionales resultan insuficientes o poco adecuadas para abordar propuestas contemporáneas que consideren al público en la instancia creativa. Por otro lado, si bien existen categorías contemporáneas que intentan ampliar los conceptos de artista, obra y público, estas siguen atribuyendo al artista la cualidad creativa y legitiman las representaciones tradicionales. Por ello, consideramos que, hasta el momento, no existe una categoría adecuada para referir a la participación del público en la instancia creativa, o bien, que no conciba al artista desde un modo tradicional.

Para llevar adelante este trabajo, se partirá del concepto de fenómeno artístico desarrollado por Manuel López Blanco (1995). Se buscará reflexionar sobre este concepto en relación con los estudios realizados por autores, como José Jiménez (2006), Luis Camnitzer (2001), Luigi Pareyson (1987) y Umberto Eco (1962). Para ello, trabajaremos partiendo del análisis de una canción cuya letra fue compuesta por diferentes personas a partir de una consigna dada por el artista uruguayo Jorge Drexler en las redes sociales. Dicho análisis consistirá en: a) la escucha y la visualización del registro audiovisual de la actuación del músico; b) el seguimiento del proceso de producción por medio de las redes sociales; c) la consulta en los medios que llevaron a cabo la propuesta; y d) la consulta de bibliografía específica.

LA NECESIDAD DE AMPLIAR LAS CATEGORÍAS

Las nociones de artista, obra y público son construcciones históricas que, desde su cristalización en el siglo XVIII, se han ido consolidando a lo largo de los años. López Blanco (1995) toma estos elementos como categorías para explicar el fenómeno artístico (FA). El autor afirma que para que haya arte es necesario que alguien haya organizado, producido, hecho, ejecutado o creado algo. Pero para que haya arte también es necesario que exista otra persona que sea impactada por esa creación. Ese organizador, productor, creador o ejecutante es conocido como artista, cuya producción es la obra de arte y la persona en quien impacta dicha obra es el público. De este modo, se puede apreciar el lugar que cada elemento posee dentro del FA: la obra de arte ubicada en el centro, como un espacio de confluencia, y en sus extremos el artista y el público, los cuales acceden y se relacionan con esta de formas y en momentos diferentes.

A partir de lo planteado por López Blanco (1995) inferimos dos cuestiones: 1) en el esquema planteado por el autor [Figura 1] existe un desfase en los momentos en que se presentan dichos elementos, los cuales se ven atravesados por los momentos de producción y de recepción de la obra de arte, es decir, instancias de relación con el objeto artístico que se tienen que presentar, necesariamente, en tiempos diferentes: antes de que exista el público debe existir la obra, y antes de la obra debe existir un artista; 2) en el esquema se advierte, además, el papel autónomo de cada elemento, es decir, que el artista es el único encargado de crear la obra de arte y el público solo es impactado por esta.

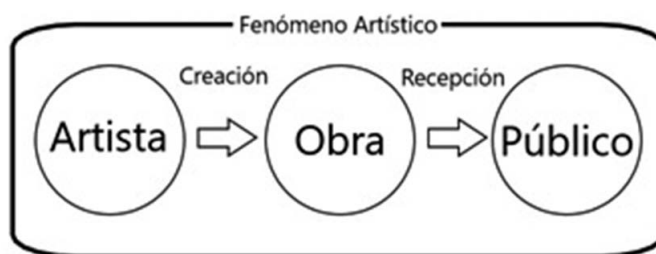


Figura 1. Esquema del Fenómeno Artístico planteado por López Blanco. Fuente: autores del artículo

Pero ¿qué sucede cuando ese público no solo es impactado por la obra sino que también se le otorga la posibilidad de tener un papel activo dentro de la instancia creativa? Este interrogante nos lleva a considerar que es necesario ampliar las categorías de artista, obra y público, y proponer otras que puedan describir de forma más adecuada nuestro objeto de estudio.

Este trabajo, por lo tanto, toma como objeto de estudio un proyecto artístico que, por sus características, presenta dificultades para ser analizado desde las categorías planteadas por López Blanco (1995).

LA PROPUESTA Y EL PROCESO DE PRODUCCIÓN

El 7 de marzo de 2017 Drexler realizó una presentación en el Museo Reina Sofía en Madrid, en el marco de un ciclo audiovisual llevado a cabo por Radio 3 de Madrid, a partir de la celebración del 80.º aniversario del cuadro *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. A través de la plataforma de contenidos audiovisuales de la radio, se publicaron distintos capítulos del programa. Los contenidos semanales fueron protagonizados por diferentes artistas que, desde lo sonoro, intervinieron el característico trazo gris de la obra del pintor. Algunos decidieron presentar su repertorio habitual; otros optaron por utilizar uno ajeno, perteneciente al contexto histórico en el que se enmarca el *Guernica*, y otros prefirieron elaborar canciones nuevas tomando al *Guernica* como punto de partida.

Este último caso fue el del artista Drexler, quien al momento de decidir las tres canciones que iba a tocar, tuvo la idea de componer una canción en conjunto con el público. Para ello, el 22 de febrero del mismo año realizó una publicación a través de su página oficial de Facebook y de Instagram en donde invitaba a sus seguidores a componer la letra de dicha canción:

[...] les propongo escribir en esta página lo que ustedes querrían decirle al *Guernica*. O lo que el *Guernica* significa para ustedes en estos tiempos. Yo después le pondré música a algunos de esos textos y los cantaré ese día. Para que la musicalización sea posible y haya un hilo conductor, les propongo que lo que escriban siga la forma en verso de la DÉCIMA ESPINELA [...].

Además de explicar el modo de la estructura compositiva, la publicación también aclara que si bien se seleccionarán solo algunas de las décimas, la obra quedará abierta, es decir que las composiciones podrán ser modificadas al momento de la presentación o posteriormente y podrán, además, ser utilizadas por otros músicos (siempre que se acredite a los autores).

Si bien *Suena Guernica* fue un ciclo y un proyecto audiovisual que contó con numerosos artistas, cuando Drexler se refiere a la canción que fue realizada para la ocasión lo hace partir del mismo nombre, *Suena Guernica*, por lo que de ahora en más vamos a denominar de esta manera a la obra particular llevada a cabo por el músico uruguayo.

Podemos acordar que el primer momento de gestación de la obra fue aquel en el que se propuso al músico uruguayo que realizara una intervención sobre la pintura. Cuando se hizo la petición a través de la radio, Drexler tuvo una primera idea de cómo llevarla a cabo, de cómo intervenir: que la composición de la letra fuera en conjunto con sus seguidores en las redes sociales. Por ello, debemos acordar que la obra tuvo diferentes interpretaciones y cada uno de los participantes compuso su décima a partir de su representación personal sobre el *Guernica*. En este sentido: a) la autoría de la obra parecería no radicar en una sino en múltiples personas y; b) el artista, es decir, la persona que según las categorías del FA cumple el papel de crear la obra pareciera ser un colectivo conformado por el público. Además, cada décima es una obra individual y, por lo tanto, las leyes que la gobiernan son particulares. En este sentido, *Suena Guernica* no surge de la idea individual de Drexler, sino, más bien, de su diálogo con otras obras y su respectivo modo de hacer, aquello que Pareyson (1987) ha sabido denominar *forma formans*. Al relacionar el FA que plantea López Blanco (1995) con la teoría de la *formatividad*, desarrollada por Pareyson (1987), surge la necesidad de pensar la obra de arte desde una perspectiva productiva de dos dimensiones: como *forma formata* y *forma formans*, «tanto en el presentimiento del artista como en el producto de su trabajo» (Pareyson, 1987, p. 29), el modo de hacer la obra y su invención. El autor entiende que nadie es más libre y creador que el artista, que crea tanto la obra como la «ley que la gobierna» (Pareyson, 1987, p. 30), es decir, el único modo en el que aquella se debe y se deja hacer.

De todos modos, la *formatividad* también contempla que la obra por hacer no es otra cosa que la obra hecha, si se hace y cuando se hace, y en este sentido la obra *Suena Guernica* recién cobra autonomía en el momento en que se decide aquellas décimas que formarán parte de ella y su organización.

Terminado el proceso de formación, la obra de arte se identifica con su específica materia, en cuanto materia ya formada [...]. Pretender separar la obra de su materia es imposible [...]. El hecho es que la materia no sobreviene inesperadamente a la intuición inicial de la obra, ya que esta surge como tal en el momento en que se plasma en su materia (Pareyson, 1987, p. 59).

Aquí podemos observar cómo nuestras inferencias sobre las categorías del FA son interpeladas por la teoría de la *formatividad*. Por un lado, esta propone un modo de pensar la creación artística como un ida y vuelta constante del artista con la obra, no como un acto unidireccional. Por otro lado, la obra no siempre es autónoma dentro del FA, sino recién cuando se identifica con su materia, es decir, cuando ya está formada. Además,

en el caso de *Suena Guernica*, las categorías de *público* y *artista* también son interpeladas por el concepto de *formatividad*, puesto que el público no solo es impactado por la obra, sino que esta la crea y el artista pasa de ser un sujeto individual a ser un sujeto colectivo.

En el caso del público, al cual ahora también consideramos artista, este diálogo con la obra se da en el proceso de producción literaria: cada sujeto adopta un papel creativo y decide interpelar el cuadro *Guernica* desde su horizonte simbólico para componer una décima específica (única y autónoma al momento de cobrar materialidad). En el caso de Drexler, entendemos que este no comparte el mismo lugar artístico que el resto del público artista, ya que su función dentro del proceso de *formatividad* no es el de la composición (literaria) de las décimas sino el de la propuesta productiva y la organización de estas.

Este papel de organizador de los elementos (décimas) que se tienen a disposición es adoptado principalmente por el artista uruguayo, pero este también deja abierta la posibilidad de participar de esta modalidad al resto del público: cada cual puede tomar las décimas de otras personas y utilizarlas en composiciones propias. Esta apertura de los materiales interpela, nuevamente, la categoría de obra de arte como producto autónomo del artista. En este sentido, dicha categoría puede ser ampliada desde los lineamientos planteados por Umberto Eco en su libro *Obra Abierta*. Si bien toda obra es abierta porque es sensible de ser interpretada desde los horizontes simbólicos de cada sujeto, el autor propone pensar «una más restringida categoría de obras que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas, podríamos definir como “obras en movimiento”» (Eco, 1993, p. 84). Ahora bien, si la obra fuese considerada literaria, su forma material sería aquella que Drexler decidió al momento de seleccionar y de organizar las décimas, de forma parcial o total. Como sabemos, *Suena Guernica* no es únicamente letra, sino que es una música. Como toda música se desarrolla en el tiempo, pero, además, esta obra cobra sentido en el momento en que se presenta en vivo frente a la pintura. Ni antes, ni después, ni en un lugar diferente, ni con décimas diferentes. Lo identitario de *Suena Guernica*, entonces, no solo se reduce a los elementos musicales tradicionales (armonía, melodía, ritmo o letra), sino también al momento y el lugar en que se realizó y, por sobre todo, a los múltiples roles que presentan los sujetos que dialogan con la obra, a quienes podemos tomar como un público artista.

Como expresamos anteriormente, la dinámica de producción de *Suena Guernica* adoptó un carácter colectivo, esta característica *formativa* es indispensable para que exista la obra. Si pensamos este modo de

producción siguiendo los lineamientos de Jiménez (2006) en torno a cómo se relacionan los componentes del arte entre sí, la segunda inferencia que realizamos anteriormente sobre el FA (que considera que tanto el artista como el público tienen un papel autónomo) se ve interpelada. Para Jiménez (2006) existen dos modos en que el público se relaciona con el objeto artístico: desde la recepción y desde la participación. La estética de la recepción, considera al público desde su lugar receptivo, es decir, a partir de la interpretación pasiva y la inacción material. El público es determinante en la praxis artística, al punto de considerarlo parte integrante y esencial de la obra, lo que refuerza la idea que plantea López Blanco (1995) sobre la conformación triádica del FA. Pero, para esta estética, el diálogo entre el público y la obra se da siempre en el plano de lo interpretativo, en el plano de las ideas y no desde lo material. El núcleo de esta dimensión estética radica en que todo lo que produce el artista solo adquiere el carácter de obra al ser interpretada por el público, en la asignación de sentido que el receptor hace sobre la misma.

Esta idea, que refuerza la segunda inferencia del FA, también es compartida por Luis Camnitzer que entiende que «el arte no sucede en el objeto, sino en el observador. El objeto es un pasillo que determina el recorrido entre el artista y el que observa o recibe la obra» (Camnitzer, 2001, s. p.). Aquí el receptor no participa del acto de creación, su colaboración se limita a la construcción del sentido de la obra a partir de su horizonte simbólico. Por ejemplo, nuestra visión actual de la obra *Suena Guernica* puede dimensionarse dentro de una estética receptiva, en tanto que solo estamos construyendo sentido a partir de una obra que ya aconteció y a la cual accedemos a partir de un registro específico. Ahora bien, si tomamos la propuesta de Drexler y utilizamos el resto de las décimas producidas por el público, o creamos una nueva décima nosotros y la musicalizamos para una nueva reinterpretación de la obra, ¿acaso seguiríamos siendo meros receptores? Claramente nos veríamos involucrados con la experiencia desde un nuevo lugar, y es esto lo que sucedió con el público al momento de la propuesta del músico uruguayo. Esta nueva función que adopta el público en su diálogo con la obra es lo que Jiménez (2006) denomina *estética de la participación*. Esta dimensión estética considera la intervención del público como partícipe en la instancia creativa. Aquí el espectador tiene una participación práctica y material. En el caso de *Suena Guernica*, dicha participación surge de la acción creativa en la composición de las décimas. Esta estética, entonces, contempla al público no solo desde su función interpretativa-conceptual sino, también, a partir de su dimensión creativa-material. El público abandona su lugar pasivo y pone en tensión la segunda inferencia que realizamos sobre el FA de López Blanco (1995): el público ya no solo es impactado por la obra sino que esta, también, se ve impactada por el público.

Si la función que adquiere el público respecto a la producción material de la obra ahora es activo, ¿este público sigue siendo público? Si la persona que produce es el artista, ¿qué sucede con el público que forma parte de la producción?. Estos interrogantes, como vemos, ponen en crisis las nociones tradicionales que tenemos de artista, obra y público y que, como vimos, conforman el FA según López Blanco (1995).

REFLEXIONES FINALES: EL PÚBLICO ARTISTA

A partir de lo planteado hasta en torno al concepto de FA, encontramos que las inferencias que realizamos sobre este concepto son inadecuadas para analizar ciertas producciones artísticas, como es el caso de *Suena Guernica*. Dichas propuestas precisan de un abordaje más amplio que considere los elementos o componentes del arte de forma más dinámica y abierta. Por ello, reafirmamos que las construcciones históricas de los conceptos de *artista*, *obra* y *público* resultan poco útiles a la hora de referirnos a los participantes de las producciones colectivas en la estética de la participación.

Si bien hasta el momento no encontramos categorías adecuadas para hacer referencia a la participación del público en la instancia creativa, no creemos que sea necesario recaer en categorías estancas o proponer categorías que intenten explicar toda expresión artística (o todo fenómeno artístico) de modo universal. Como vimos, cada experiencia artística adquiere rasgos distintivos no solo desde su materialidad, sino, también, desde sus modos de producción y desde el diálogo entre los elementos que la conforman.

En el caso de propuestas como las que fueron dirigidas por Drexler, en la que los participantes muchas veces no provienen de ámbitos artísticos o no son reconocidos como artistas (en el sentido tradicional de la palabra), encontramos que la categoría de *público artista* puede ser superadora. En este tipo de producciones, las personas que forman parte del público del artista son invitados a participar del proceso productivo, adoptando una función artística concreta y material: la creación, pero no por ello dejan de ser parte del público.

De este modo, proponemos repensar el esquema inicial planteado por López Blanco (1995) y las inferencias realizadas sobre este, en torno a propuestas como las de *Suena Guernica*. Creemos que este nuevo modo esquemático [Figura 2] puede dar cuenta de las diferentes maneras en que se relacionan los componentes que forman parte del fenómeno artístico cuando se presenta dentro de una estética de la participación, así como la aparición de un nuevo sujeto: el público artista, por solapamiento

de las funciones que derivan tanto del público como del artista. Dicho sujeto no deja de ser público pero adquiere una función artística en tanto que participa del proceso productivo.

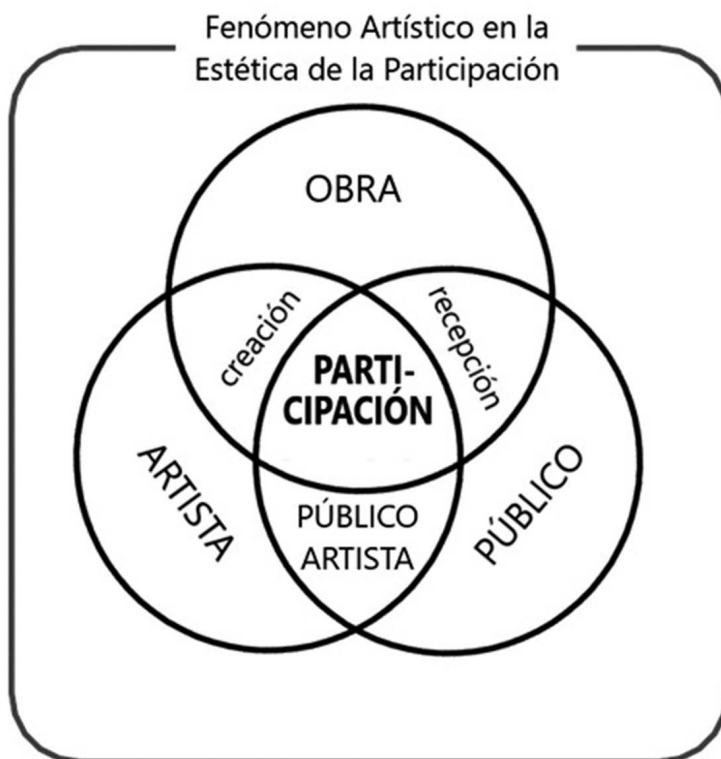


Figura 2. Nuevo esquema del Fenómeno Artístico que incluye otras relaciones (recepción, creación, participación, público artista) entre los elementos que lo conforman

REFERENCIAS

- Camnitzer, L. (2001). El arte sucede en el espectador. En AA. VV., *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (s. p.). Madrid, España: Fundación Telefónica.
- Drexler, J. (2017). *Suena Guernica* [Obra mixta]. Recuperado de <http://www.rtve.es/radio/20170614/suena-guernica-jorge-drexler/1562261.shtml>
- Eco, U. (1993). *Obra Abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- Jiménez, J. (2006). *Teoría del Arte*. Madrid, España: Tecnos.
- López Blanco, M. (1995). *Notas para una introducción a la estética*. La Plata, Argentina: Facultad de Artes.
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de Estética*. Madrid, España: Visor.