

PRACTICAS ARTISTICAS CONTEMPORANEAS: PROCESOS DE LEGITIMACION Y NUEVOS PARADIGMAS ARTISTICOS

Mag. Mabel Tapia (Paris VIII - UBA)

En un texto sobre el trabajo artístico de Ruppertsberg, Allan McCollum plantea un dilema fundamental en relación a las prácticas de los artistas de principios del land art y que nos parece estar presente en toda producción que rechace o cuestione las condiciones pre-establecidas de la existencia del arte:

Un dilema ha sido magníficamente planteado por estos artistas pioneros – y claramente explicitado por los más jóvenes – y la cuestión ("naturalmente") apareció: nuestra idea de la naturaleza no es sólo otra idea más? otro concepto? otro artefacto cultural? el hecho de salir de nuestros hábitats urbanos para hacer arte hace efectivo realmente algo más allá de promover una alienación aún más grande, otra nueva ficción, otra forma de imperialismo, una nueva idea de la pureza? ¹

El comentario de McCollum pone en evidencia el riesgo, confirmado en principio por la historia, al que se confronta todo trabajo artístico que reivindique un posicionamiento crítico. Uno de los primeros problemas a los que nos confrontamos es justamente la concepción histórica de posición crítica que el arte o una parte del arte particularmente desde el siglo XX lleva como tarea aparentemente intrínseca y de manera más amplia la noción misma de crítica sobre la que se han constituido todo tipo de disidencias. Según el filósofo Jacques Rancière, "la lógica de la tradición crítica denuncia (básicamente) una capacidad a conocer y un deseo de ignorar" que se juegan dialécticamente en un círculo que en principio no nos ha llevado a algo más que reproducir de alguna manera el sistema que se critica. Alan Badiou expresa a su manera el mismo problema. Según él, la crítica constituye un tipo de ruptura con todo sistema dominante pero no es más que la primera ruptura. Sin embargo, una segunda ruptura, una ruptura con la crítica misma es necesaria como camino para favorecer otras proposiciones, otras configuraciones.

Es justamente en este sentido que el comentario de McCollum sobrepasa el simple cuestionamiento de una posible posición crítica del arte y cuestiona la facultad de toda producción artística a proponer nuevas configuraciones simbólicas y/o materiales. ¿Es posible pensar, proponerse y proponer, para las prácticas artísticas actuales, nuevas configuraciones simbólicas y/o materiales en el contexto de nuestras sociedades? Y si así fuera, ¿cómo la producción artística contemporánea se posiciona y se constituye en una suerte de juego dialéctico, entre lo que propongo identificar como reificación y tentativas de resistencia? Si hablamos de reificación es porque el análisis que muestra la constante recuperación del arte por la institución o por el sistema nos parece insuficiente para explicitar el complejo mapa de relaciones que las producciones contemporáneas entretienen con el sistema.

La noción de reificación, que tomamos en sentido marxista², necesita un análisis extenso y mucho más profundo del que haremos en el marco de esta presentación. Sin embargo nos permitiremos un primer acercamiento a partir de postulados de Georg Lukács³ en su obra *Historia y conciencia de Clase*. En este texto, Lukács intenta mostrar la diferencia cualitativa

¹ Allan McCollum, "Allen Ruppertsberg: what one loves about life are the things that fade", *Allen Ruppertsberg : Books, Inc.*, Limoges : FRAC Limousin, 1999. "A dilemme was beautifully revealed by these pioneering artists—and clearly spelled out for the younger artists—and the question ("naturally") arose: isn't our idea of nature just another idea? Another concept? Another cultural artifact? Does moving out of our urban habitats to make art really accomplish anything beyond promoting a further alienation, a further fiction, another kind of imperialism, a new imaginary idea of purity? "(NB :Salvo indicación contraria, todas las traducciones son hechas por nosotros).

² Tomamos aquí el término reificación en sentido marxista en tanto transformación de la existencia humana en mercancía

³ György Lukács, *Historia y conciencia de clase*, Paris, Minuit, 2004.

entre la mercancía como forma de intercambios orgánicos sociales y la mercancía como forma universal que da forma a la sociedad. Es en la abstracción del trabajo humano objetivado en mercancías (objetos tomados como formalmente iguales) que esta forma se constituye. El trabajo abstracto, igual, comparable, medible al tiempo de trabajo socialmente necesario no puede más que producir una ruptura fundamental: "la unidad del producto como mercancía no coincide con la unidad de su valor de uso". Es así que se asiste a una homogenización de necesidades, de deseos y de productos que los satisfacen. "El capitalismo ha sido el primero en producir, con su estructura económica reificada para toda la sociedad, una estructura de conciencia – formalmente – unitaria para el conjunto de la sociedad".⁴

El principio de racionalización (que podemos encontrar en las operaciones del mundo del arte y de cierta producción artística contemporánea) impuesto por el capitalismo opera una dislocación espacio-temporal del objeto en relación a la producción pero también del objeto en relación al sujeto. Es así que el sujeto deviene "espectador impotente de todo aquello que le sucede a su propia existencia, parcela aislada e integrada a un sistema extranjero".⁵ Para Axel Honneth "La reificación designa un hábito intelectual, una perspectiva petrificada por la rutina, que en cuanto es adoptada por el sujeto, le hace perder su aptitud a participar de manera interesada al mundo en el que él interviene, y lo priva a la vez de una abertura cualitativa a ese mundo".⁶

Para ciertos teóricos o críticos, es el arte mismo que reifica. Para el crítico Michael Gauthier, la ejemplificación más acabada de esta idea es la primera obra en el ámbito de las artes visuales de Marcel Broodthaers que muestra todos los ejemplares no vendidos de su libro, *Pense-Bête*, sumergidos en yeso expuestos sobre un zócalo. Nosotros pensamos que en ese caso lo que Gauthier y otros designan como "arte" como reificador, es el arte reconocido por un cierto "mundo del arte" y por una suerte de historicidad lineal del arte. Sin embargo, ¿no hay, por un lado, producciones que sin responder a la *doxa* conciernen ellas también del arte? No nos referimos aquí a un tipo de producción que respetando reglas establecidas no es aceptada por el mundo del arte; pensamos más bien en producciones o prácticas que podrían no ser percibidas como arte. Y aún en producciones artísticas identificadas dentro del mundo del arte, la reificación no se da sin tentativas de escapatoria, de resistencia, de obstrucción, de fuga más o menos conscientes. De esta manera, no es el arte que reifica pero, en el contexto de nuestra sociedad, el arte está efectivamente sometido a diferentes *operaciones de reificación*.

Buena parte de la producción artística contemporánea parece constituirse en una suerte de conjunción de "procesos". Entre ellos podríamos mencionar: la legitimación, la valorización y la visibilidad, pero no son los únicos. Estos procesos podrían resultar ser lo que proponemos llamar: *operadores de reificación del arte*.

Tomemos en primer lugar la cuestión de la legitimación. La noción de "mundo del arte" aparece históricamente en un momento donde la producción artística de la época cuestiona un estatuto tradicional de la noción de arte (tanto como el funcionamiento de la sociedad en general) y donde la noción de obra sufre cambios profundos; dicho de otro modo, esta noción aparece en respuesta a un momento de evidente desborde de estructuras, ella viene a "encuadrar", a "enmarcar" la producción artística de la época. Hoy, el "mundo del arte" continúa cumpliendo estas funciones de encuadre y de legitimación junto a una nueva, la de producción. El mundo del arte produce arte para su propio mundo. Paradójicamente es en el seno del mundo de arte que la práctica de ciertos artistas aparece como reveladora de sus códigos y formas de funcionamiento, lo que muestra cómo la producción artística se constituye como co-responsable de estas operaciones de reificación. Un ejemplo paradigmático es la práctica del artista Tino Sehgal que funciona en un modo de "existencia fáctica" y se basa en una producción no-objetal de obras. La ausencia del objeto en la producción artística contemporánea parece responder a posiciones a veces divergentes, a veces no tanto. Por un lado, podemos observar la revelación o la reflexión sobre un síntoma, el de los nuevos medios

⁴ *Ibid*, p. 128.

⁵ *Ibid*, p. 118.

⁶ Axel Honneth, *La Reificación. Pequeño tratado de teoría crítica*, Paris, Gallimard, 2007, p. 44.

de producción que determinan nuevas condiciones y reglas de juego en lo que se suele llamar capitalismo post-industrial. Por otro lado, en algunos casos, vemos en esta negación a la producción objetual un claro intento, de la parte de los artistas, por resistir la reificación que se opera sobre la obra-objeto en relación a su valor de cambio. El ejemplo histórico más claro y del que se ampara Sehgal son los rituales en los que Yves Klein efectuaba las ventas de sus “zonas de sensibilidad pictorial inmaterial” donde luego de las primeras transacciones y al darse cuenta que los cheques firmados por él y que daban constancia de la venta de las zonas, terminaban enmarcados, Klein decide que en el mismo acto de la compra, los cheques serían quemados para que no quedara ningún elemento de la venta. Con Sehgal todo el sistema del mundo del arte está puesto en cuestión, no hay imágenes de las obras, ni comunicado de prensa, ni carteles en la sala de exposiciones, ni firma de las transacciones de venta. Una pieza interesante es *This is new* 2003, Tino Sehgal. En esta obra el espectador que llega a la entrada del espacio de exposición es recibido por un(a) empleado(a) de la institución. En el momento de pedirle el ticket de entrada o de darle algún *flyer*, el empleado recita un titular aparecido en el periódico del día. Si el “espectador” reacciona de alguna manera, entonces el empleado repite el titular y agrega el título de la obra, la fecha y el autor: *This is new*, 2003. Tino Sehgal. Eso es todo. Si se trata de una exposición individual, la sala de exposiciones a la que el “espectador” entra estará vacía, si es una exposición colectiva, se verán las obras de los otros artistas pero no habrá ningún tipo de referencia a la obra. Sehgal intenta, así, una descontextualización extrema de la obra para intentar reencontrar una cierta potencialidad en ella. Sin embargo no hace más que potenciar las formas de reificación que se suceden en el mundo del arte. No podemos más que compartir el comentario agudo de Slavoj Žižek sobre como a través de la actitud cínica contemporánea, “la ideología puede jugar cartas sobre la mesa, revelar el secreto de su funcionamiento y, sin embargo, continuar funcionando como lo venía haciendo”.

Si el trabajo de Tino Sehgal pone en tela de juicio varias de las concepciones y nociones del mundo del arte y de las formas en que el mundo del arte legitima la producción artística, particularmente la noción de espectador. Sin embargo las nociones de artista y de obra responden a los cánones más tradicionales contrariamente al grupo Au Travail/At Work,



1. Colectivo Au Travail/At Work

Este grupo internacional de artistas y de trabajadores (inicialmente basado en Canadá) toma sus lugares de trabajo como ámbitos de experimentación para reflexionar sobre la noción de productividad y sobre los medios de producción capitalista. Los integrantes de este grupo utilizan los medios de producción de sus respectivos trabajos de manera a intervenirlos, desviarlos, corromperlos, etc. Participan y organizan exposiciones sin ningún tipo de reivindicación singular de sus

acciones muchas de las cuales son deliberadamente difundidas por el mecanismo del rumor. En segunda instancia, podemos tomar la cuestión de la valorización. La obra de arte que puede tomar formas de rastro o huella, múltiple, producto derivado, acción o intervención, se define entre valor artístico y valor mercantil; en las condiciones de funcionamiento de nuestras sociedades, la obra se reduce a producto cultural y económico. La creciente atención a su "valor de uso" podría aparecer como tentativa de contener el valor de cambio de la obra. En el momento en que un nuevo modelo de capitalismo se instaura, nuevas reglas de juego y nuevos paradigmas artísticos se manifiestan. La artista mejicana Minerva Cuevas es la iniciadora del proyecto Mejor Vida Corp que comenzó en 1998. Con un sitio internet como plataforma, la compañía MVC se define como "una corporación sin fines de lucro" que "promueve y distribuye productos y servicios en forma gratuita a nivel mundial". Se pueden obtener sin ningún gasto tickets de metro para circular en la ciudad de México o stickers con códigos de barras que le permiten a cada usuario obtener reducciones en compras de frutas y verduras en ciertos supermercados de diferentes ciudades del mundo. Carnets de estudiantes o cartas de recomendación se obtienen por pedido directamente en el sitio internet. La estructura de la compañía está organizada en los departamentos de Productos, Servicios, Envíos, Campañas como podríamos encontrar en otras compañías comerciales; todos los productos y servicios son gratuitos para los usuarios. Minerva Cuevas concibe sus acciones como forma de "analizar ciertas problemáticas en diversos contextos socio-económicos en el seno del sistema capitalista"⁷. Mejor Vida Corp. Funciona en un doble escenario que no parece contradecirse. Cuevas piensa "la corporación como un actor político y un proyecto artístico"⁸ al mismo tiempo. Estos dos escenarios constituyen para la artista "solamente una plataforma diferente "donde el proyecto puede ser activado, "fuera del campo del arte, MVC, no está asociado a una persona o un autor singular, ella se identifica públicamente como una entidad plural", guardando la identidad de artista en el mundo del arte.



2. Minerva Cuevas. *Mejor Vida Corporation*.

⁷ Minerva Cuevas, *For a human interface-Mejor Vida Corp*, 2003, article en ligne, accessible sur: <http://www.irational.org/minerva/texts.html>

⁸ Minerva Cuevas, entrevista con Hans Ulrich Obrist en el marco del proyecto "Information/Misinformation", 24th Graphic Biennial à Ljubljana, Slovenia.

Con MVC el valor de uso prevalece sobre el valor de cambio tal como sucede con muchas prácticas actuales que toman el modelo de empresa de servicios como formato de sus prácticas, inscribiéndose así en una lógica del sistema capitalista post-industrial, intentando desviar sus resultados, decimos bien, intentando. Sin embargo lo interesante en la propuesta de Minerva Cuevas es este doble estatuto ontológico que da a su trabajo.

Otro operador de reificación es la visibilidad. Estamos frente a un proceso a la vez económico, social, estético y político que conduce a la hipervisibilidad de la obra y del arte. A partir del planteo de Walter Benjamin sobre la forma en que la obra es, cada vez más, concebida para ser reproducida, nosotros podríamos observar dos pasajes que se habrían operado en el curso del siglo XX: primero, la obra de arte es cada vez más, concebida para ser expuesta; y luego, cada vez más la exposición es concebida para ser obra de arte en si-misma, reviniendo de esta manera a una suerte de "unicidad de existencia del lugar" que engendra una renovación del valor de culto. Al mismo tiempo toda exposición conlleva indudablemente una "cosificación"; la exposición no ofrece más un territorio de subjetivación a explorar, ella deviene operador de homogenización y de reificación. Por esta razón ciertas prácticas artísticas abandonan la presentación de "piezas" y el formato "exposición" en general

El grupo *Yes Men*, está formado por Andy Bichlbaum y Mike Bonanno. Como no podía ser de otra manera los nombres son pseudónimos. Entre los muchos trabajos de este grupo que funciona también con una plataforma internet y donde no hay tampoco reivindicaciones de ningún estatuto artístico de sus acciones, elegí la intervención que realizaron para la BBC de Londres. Los *Yes Men* crearon en un primer momento un sitio internet de la compañía de químicos Dow, responsable de la Fábrica Union Carbide que expuso a gases tóxicos a 500 000 personas en Bhopal el 3 de diciembre de 1984 lo que produjo la muerte de miles de personas (10.000 en el término de 72 horas y se estima en 25.000 el total). En el "falso" sitio los *Yes Men* afirmaban muy claramente que la compañía no tenía ninguna intención de hacerse cargo de los daños de la catástrofe lo que obligó a la compañía a realizar una desmentida pública sin que de todas maneras tomaran ningún tipo de medidas concretas. El 3 de diciembre de 2004, día del vigésimo aniversario del desastre, la BBC propone a la compañía Dow de realizar una entrevista televisiva sólo que la propuesta llega a partir del sitio internet y son los *Yes Men* que aceptan. Andy Bichlbaum aparece en directo bajo el nombre *Jude Finisterra*, afirmando ser un vocero de la compañía. Este vocero denuncia frente a la cámaras de la BBC y en directo que Dow había resuelto vender Union Carbide y utilizar el dinero producido de la venta para la asistencia médica a las víctimas, la limpieza del sitio y el financiamiento de investigaciones sobre los peligros de otros productos químicos de la compañía. La falsa afirmación tuvo evidentemente repercusiones en todos los medios durante dos horas hasta que fue desmentida por un comunicado de prensa de la Compañía, lo que provocó una repercusión aún más importante.



3. *Yes Men*. Entrevista en la BBC sobre Bhopal.

Los *Yes Men* como otras prácticas artísticas abandonan los modos de representación y de

“presentación” para actuar, intervenir o crear estructuras reales que producen relaciones sociales y económicas reales. De esta manera, estas prácticas buscan a desarticular las múltiples operaciones de reificación pero además, ponen en tela de juicio las nociones tradicionales que han constituido hasta el presente la gramática del arte (nociones de obra, de artista, de espectador, etc.). En este sentido, las herramientas teóricas heredadas de la modernidad no alcanzan para dar cuenta del cambio axiológico que parece marcar este comienzo de siglo.

Quizás sea necesario asumir cambios de estructuras conceptuales que de manera dialéctica, permitan a la vez una comprensión más vasta de ciertas proposiciones artísticas contemporáneas y la concepción sensible e intelectual de otros universos posibles. Sistemas conceptuales que se organicen en sistemas abiertos sin definiciones ontológicas o al menos identitarias definidas para que el arte (como otros ámbitos) pueda suscitar formas de conocimiento, de deseo y de energías dirigidas no solamente hacia procesos de emancipación sino también hacia procesos de re-configuraciones tanto simbólicos como materiales.

Bibliografía

- ALBERRO, Alexander: “Mel Bochner: Thought Made Visible, 1966-1973”, en *Artforum*, Feb, 1996.
- BACKSTEIN, Joseph et BIMBAUM, Daniel, (sous la direction de): “Thinking worlds”. *The Moscow conference on Philosophy, Politics and Art*, Moscow, Sternberg Press, 2008
- BECKER, Howard: *Les Mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BENJAMIN, Walter: *L'auteur comme Producteur*, Œuvres, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Œuvres. Paris, Gallimard, 2000.
- BEY, Hakim: *TAZ, Zone autonome temporaire* (1991), Paris, L'éclat, 1997.
- BOLTANSKI, Luc et CHAPIELLO: *La Transfiguration du Banal*, Paris, Seuil. 1990.
- BOLTANSKI, Luc et CHAPIELLO: *Éve: Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2000.
- BOOGAARD, Oscar van den. “Entrevista con Ian Wilson”, en *Newspaper 32* (periódico de la galerie Jan Mott), Bruselas, Mayo-Junio 2002.
- BUCHLOCH, Benjamin: “Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Open letters, Industrial Poems”, en *MIT Press October* n° 42, Cambridge, Mass, , 1988, p. 67-100.
- COBURN, Tyler: “Entrevista con Tino Sehgal en el Institute of Contemporary Art en Londres el 29 de enero del 2007”, <http://www.kultureflash.net/archive/192/priview.html>.
- DELEUZE, Gilles: “Qu'est-ce que l'acte de création?” (Conferencia en la Fundación Femis), Les cours de Gilles Deleuze, 17 mayo de 1987, <http://www.webdeleuze.com>.
- DELEUZE, Gilles et GUATARI, Felix: *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles et GUATARI, Felix: *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- EDELMAN, Bernard: *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002.
- GORZ, André: *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, Paris, Galilée. 2003.
- GROYS, Boris: “Art in the age of Biopolitics. From artwork to art documentation “ en *Art Power, Cambridge, Mass, MIT Press*, 2008., Catalogue Documenta 11, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2002.
- GROYS, Boris: *Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow 1960–1990* (21 juin – 14 septembre 2008), Frankfurt, Hatje cantz, 2008.
- HEINICH, Nathalie: *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Jaqueline Chambon, 1998.
- LADDAGA, Reinaldo: *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- LAZZARATO, Maurizio: *Les révolutions du capitalisme*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2004.
- LIPPARD, Lucy R: *Six years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley, University of California Press, 1997.
- LUKACS, George: *Historia y conciencia de clase*, Paris, Minuit, 2004.
- LYOTARD, Jean- François: *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean- François: *Le Différend*, Minuit, Paris, 1983.
MOINEAU, Jean-Claude: *Contre l'art global, pour un art sans identité*, Paris, èRe, 2007.
MOINEAU, Jean-Claude: *L'Art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001.
MOULIN, Rymonde: *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.
RANCIÈRE, Jacques: *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
RANCIÈRE, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
RANCIÈRE, Jacques: *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
ROBERTS, John: *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London, Verso, 2007.

Fuentes de consulta

Brumaria (Madrid) <http://www.brumaria.net>
Colectivo Au travail/At Work <http://www.autravailatwork.50megs.com/>
Documenta Magazines <http://magazines.documenta.de/frontend>
Ephemer <http://ephemeraweb.org>
Journal of Aesthetics and Protest (Los Angeles) <http://www.journalofaestheticsandprotest.org>
Minerva Cueva, Mejor Vida Corporation <http://www.irational.org/mvc/>
Multitudes (París) <http://multitudes.samizdat.net>
Transversal <http://eipcp.net/transversal>
Yes Men <http://theyesmen.org>