

Posibilidades reproductivas y transpositivas de las obras conceptuales

María Noel CORREBO

Eje temático: Historia del arte

El emplazamiento estético de las artes procesuales en las sociedades mediatizadas señala la crisis del concepto de obra, sistematizado desde el siglo XV, dejando de definirse en el producto físico-material para constituirse como tal en los procesos formativos y conceptuales.

Los nuevos comportamientos artísticos desarrollan así nuevos modos de operar en el sistema artístico y reformulan los lugares convencionales que definen lo que es la obra de arte, y con ella el artista y el espectador. El análisis del estatuto de las obras conceptuales en relación con sus condiciones productivas y sus posibilidades de circulación, afirma el presupuesto de que no participan del par original/copia, ya que desestabilizan los modos tradicionales de inmanencia y trascendencia en el arte, en tanto su estado ideal no se modifica en la transposición.

Tanto la reflexión sobre los rasgos productivos/receptivos como el análisis de los fenómenos de circulación reproductivos y transpositivos permiten replantear el estatuto de obra de arte desde nuevas discusiones teóricas. En la era posterior al fin del arte, se expanden los campos en que se manifiesta la legitimación del discurso artístico, redefiniendo los modos de existencia y circulación de las obras y modificando su lugar en tanto previsibilidad social de reconocimiento.

La implicancia entre el arte y los medios es lo que define al estilo de época contemporáneo, en tanto el impacto de la comunicación en categorías de análisis propicia la relectura del campo del arte desde otras prácticas. Las nuevas miradas sobre los medios permiten reconocerlos no sólo como soportes artísticos sino como reconfiguradores de los tradicionales estatutos de original y copia, de obra de arte y reproducción

Los rasgos que definen a las obras conceptuales no aparentan poseer una delimitación precisa, no solo por las múltiples propuestas de los propios productores (los artistas) sino por los diferentes enfoques desde la crítica, la historia y la teoría del arte. Las referencias pueden

aparecer como “estado”, como “Arte”, como “género”, como “aspecto”, como “soporte”, como “movimiento”, entre otras.

“Lo conceptual” puede entenderse también como un rasgo constitutivo propio del arte de los años ‘60 en adelante (a nivel nacional e internacional), que forma parte de los llamados “nuevos comportamientos artísticos”, por poner en crisis no sólo el objeto artístico tradicional sino las convenciones de circulación de la obra de arte. A su vez, los propios artistas (como Joseph Kosuth, 1969) postulan que desde Duchamp “todo el arte es conceptual”, y aún hay teóricos que plantean que todo el arte fue y es conceptual, discusión que sigue abierta.

Las problemáticas sobre las posibilidades reproductivas y transpositivas de las producciones artísticas contemporáneas forman parte del nuevo estatuto de las obras conceptuales en las sociedades mediatizadas. Afirmar que no participan del par original/copia porque desestabilizan los modos instituidos de inmanencia (lo que la obra es constitutivamente) y trascendencia (lo que la obra acciona en su circulación, en su reconocimiento) en el arte, y porque su estatuto ideal y no aurático no es afectado por su reproductibilidad, implica dar cuenta de las condiciones productivas que permiten definir las como tales.

Las condiciones productivas de estas obras señalan que no existen como objeto sino como ideas o conceptos. Sus múltiples manifestaciones dan cuenta de una ausencia de orientaciones académicas y homogéneas, caracterizando a la estética conceptual no sólo como interdisciplinaria sino también como experimental y procesual en un campo diverso de investigaciones.

La reducción del objeto al acto y de éste a su concepto, implica ciertos desplazamientos: desde una descripción a una definición, desde una manifestación a un objeto de inmanencia conceptual, de un individuo a su género, que no sólo son posibles por el cambio de paradigma estético sino por el funcionamiento en parte atencional de la recepción.

La problematización sobre los modos de trascendencia de las obras conceptuales, observa sus posibilidades reproductivas y transpositivas en tanto procesos de circulación que las ponen en acción a través de una amplia variedad de manifestaciones que habilitan su idealidad. Estas obras superan la inmanencia material e ideal por constituirse desde una identidad que se comporta diferente a las de los regímenes autográfico y alográfico.

Las conceptuales son obras cuya identidad trasciende la de sus manifestaciones, lo que les permite no consistir en cada uno de sus objetos de inmanencia, sino en su totalidad, modulando así su uso y apropiación como tal.^[1] La reproducción como modo de trascendencia –plural y

parcial a la vez— reconfigura su lugar en las prácticas modernas y contemporáneas, definiendo nuevos modos de circulación de las obras.

Su nuevo estatuto se instala en tanto previsibilidad social de reconocimiento del discurso artístico. Esto plantea la relación intertextual entre las obras y sus reproducciones como un fenómeno institucionalizado propio de un estilo de época en el que arte y medios no se constituyen como campos escindidos. Es decir, que una fotografía no funciona marcando distancia entre el original y la copia, pues el estatuto de obra conceptual y de circulación se ven modificados.

Por lo tanto, las obras conceptuales delimitan restricciones de dispositivo que le son propias, en tanto se manifiestan ilimitadamente y, aunque efectúen el paso -por ejemplo- de un objeto o acción a una reproducción fotográfica, no se ven afectadas en su inmanencia ideal. Esto confirma que el cambio de soporte no modifica la inmanencia conceptual de la obra.

Así, se abre la posibilidad de otra categoría teórica: la de la transposición, que se presenta como un tránsito —de manifestación, de materia significativa— pero sus efectos no implican una diferencia/modificación en el mismo sentido que en el de una pintura de caballete, entre —lo que en éste caso sí pueden denominarse— dispositivo de producción y dispositivo de reproducción.

En este sentido, este tránsito parece verse afectado sólo en la manifestación material de la obra —su aspecto descriptivo—, no en su constitución inmanente -su definición-. Entonces, si la transposición es el pasaje de un discurso entre diferentes soportes, medios o lenguajes, y ambas producciones se consideran obras de arte (o manifestaciones de la idea), las conceptuales no participan del fenómeno reproductivo, sino del transpositivo: original y copia se desplazan por obra y obra de una misma inmanencia conceptual de plural manifestación.

Finalmente, el desarrollo de algunas reflexiones sobre el asentamiento genérico de estas obras en el dispositivo libro pone a prueba las herramientas teóricas y metodológicas replanteando los habituales mecanismos de abordaje de las obras contemporáneas. En este caso, “Tucumán Arde” se inscribe desde las nuevas consideraciones estatutarias de la obra conceptual.

El modo de trascendencia de las inmanencias plurales, se instala en ciertos dispositivos asentados en el género; en este caso: el libro que incluye a la fotografía y al texto escrito. Esto implica reconocer a las obras conceptuales como un estado que puede no consistir en cada uno de sus objetos, sino en la totalidad, ya que se constituye en dispositivos cuyo soporte material y

funcionamiento regulan la relación entre la obra y su público (o entre la inmanencia y la trascendencia) a través de las diferentes manifestaciones en imágenes y palabras.

El análisis de los textos describe como operaciones productivas no sólo las constitutivas del proceder del artista y de la historia anterior de la obra, sino los efectos y reconocimientos posteriores a la misma, en este caso: las lecturas de la historia del arte argentino. Así, pueden señalarse las posibilidades transpositivas de “Tucumán Arde” en el pasaje del dispositivo fotográfico y textual entre el proceso de la obra del '68 y la historia del arte posterior.

El nuevo estatuto de obra se constituye a partir de la consideración artística de esas manifestaciones del concepto de “Tucumán Arde”, en tanto participan del conjunto de ejemplares que regulan la relación entre la recepción y la idea de la obra.

Pero existe una condición paradójica, propia de este estado: el esfuerzo por traducir “transparentemente” la obra (a través de la diversidad de documentos) se superpone con la emergencia de la obra como tal en medio del discurso histórico.

En el libro parecen fusionarse los comportamientos de la historia del arte, que presenta a las reproducciones como tales para que el lector la reciba desde esa distancia, y del espectador artístico, que –a partir de este nuevo estatuto– se apropia de la obra como transposición de la manifestación plural del concepto.

En este caso como en otros de obras conceptuales, el funcionamiento del par original/copia en las transposiciones no comporta desvíos, como si lo hace la reproducción fotográfica de un cuadro en los libros de historia del arte, ejemplo en el que no es posible fusionar al lector histórico con el espectador artístico.

La noción de transposición arriesga un modo de abordar este tipo de obras reconociendo que tanto los documentos fotográficos circulantes en la experiencia del '68 como los apropiados por la historia del arte funcionan como manifestaciones de la obra artística, en tanto la identidad conceptual de la misma trasciende la de cada uno de sus objetos. Dicha pluralidad da cuenta de sus posibilidades transpositivas, produciendo las equivalencias a nivel inmanente y desvíos a nivel manifestación aspectual de la idea.

De esta manera, la conceptualidad desmaterializa el objeto artístico tradicional, pero aporta nuevas materialidades posibles de ser conservadas, exhibidas, utilizadas como documento o fuente histórica, como ser los discursos del propio artista, de los medios de comunicación y de la propia historia del arte, habilitando un modo de construcción discursiva a partir de posibilidades

artísticas que sustituyen la naturaleza procesual e ideal de las obras por un nuevo estatuto de materialidad.

Esto forma parte de la actitud autorreferencial del estado conceptual pues cuestionar las regularidades materiales de las obras, implica apuntar a la idea misma de arte y obra de arte. Históricamente hay una conexión inseparable entre la obra de arte y su materialidad, valor que Masotta denomina esencial y continuo del discurso estético.[2]

Hay sin duda diferencia entre perturbar los niveles interiores a la obra y postular la posibilidad de la obra al nivel de otros substratos materiales [...]. Pero hay al mismo tiempo una semejanza, al menos al nivel del rechazo de la crítica regular. Detrás de ese rechazo, como dice Barthes, hay que buscar “eso que ha sido herido”. Y lo que ha sido herido aquí es la idea de la relación natural que debería existir entre la idea de “obra” y el número predeterminado de sus posibles vehículos materiales.[3]

A esa relación natural se refiere Masotta cuando caracteriza al arte contemporáneo desde la noción de discontinuidad, relación a partir de la cual –en este caso– se “disecan” o destruyen los estatutos materiales convencionales de las obras. En este sentido, Longoni y Mestman afirman algo que ofrece la posibilidad de replantearse:

¿Qué queda hoy de “Tucumán Arde” y de las otras acciones que componen el itinerario del 68? En gran medida, estas intervenciones vanguardistas son “textos sin texto”. Los retazos que hemos encontrado de lo que fue la materialidad de las obras (documentos internos, declaraciones, volantes, gacetillas, obleas, fotos) se entremezclan, formando un mosaico (muchas veces disonante, superpuesto) con las versiones que la historia del arte ha ido legitimando y con los recuerdos actuales de los que fueron sus protagonistas. Es –en parte- la desaparición o la dispersión de su soporte material lo que alimenta la aparición de versiones contrapuestas. Pero también la disputa, treinta años después, por definir el sentido de esa experiencia radical.[4]

La relación estética propia de las obras conceptuales se presenta así como aquella que da cuenta no sólo de la intención estética (que la define como tal) sino del campo histórico y genérico que modula su acción; acción que, a su vez, es permitida a través de objetos desmaterializados y rematerializados que circulan en el interior de los sistemas artísticos y de reproducción mediática.

Así, el nuevo estatuto de la obra conceptual incluye la redefinición de los estatutos de la materialidad, de original, de reproducción, de transposición. Estos giros teóricos son posibles por

los modos de inmanencia y trascendencia de este tipo de obras, y por su abordaje desde categorías estéticas propias de un modo de operar contemporáneo.

Pensando desde Genette, la relación estética y la función artística de las obras conceptuales se construyen a partir de síntomas que vinculan al objeto con “indicios de artisticidad atencional”, ya que nada es en sí mismo una obra de arte sino que todo se determina desde la recepción y los comportamientos genéricos.^[5] De este modo, se legitiman e institucionalizan los estatutos y sus replanteos en el caso de las conceptuales. Si una obra es artística por restricciones de su propio dispositivo, entonces se reconoce tanto por sus aspectos técnicos como por el factor atencional, ambos constitutivos de la función artística.

Los efectos transpositivos de las obras conceptuales se construyen desde sus condiciones de reconocimiento, desde la trascendencia ilimitada por pluralidad, desde el lugar de la recepción (histórica, no subjetiva) en un complejo atencional en el que toda clase de relaciones converge en una asignación artística que determina la relación estética.

[1] Genette, G. 1997.

[2] Masotta, O. Happenings. Paidós, Buenos Aires, 1970

[3] Masotta, O. Ibidem. Pag. 71-72

[4] Longoni, A. y Mestman, M.: Op. Cit, p. 266.

[5] Genette, G.: Op. Cit.

MARÍA NOEL CORREBO

Lic. en Historia de las artes visuales (FBA, UNLP). Desde 2002 en EGB 3 y Polimodal en el Bachillerato de Bellas Artes (UNLP) y en terciarios como la Escuela de Danzas Clásicas y el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi en áreas de discursos visuales y estéticas contemporáneas; desde 1999 ayudante simple en la Facultad de Bellas Artes en "Historias del arte II y III" (UNLP); desde 2003 dicta cursos de capacitación docente en la Secretaría de Extensión de FBA (UNLP). Desde 2004 en el Programa de Incentivos en el área del arte contemporáneo y la tecnología; premio del Centro Cultural España BA hasta 2006; Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA, UNLP). noelcorrebo@yahoo.com.ar