



El discurso en el arte contemporáneo

Discourse in Contemporary Art

Angélica Marengla León Álvarez^{a1}

¹ Universidad Autónoma del Estado de México

Publicado: 01-12-2011

Resumen

Este texto aborda la producción de discursos alrededor del fenómeno artístico en el ámbito contemporáneo, considerando que el arte se ha expandido hacia territorios mentales y procesuales, preocupándose por acentuar tanto su movilidad como la reflexión en torno a su quehacer. Así, la necesidad de creación de discursos en el contexto actual resulta innegable, pues desde su origen el arte se ha caracterizado por la producción incesante de planteamientos discursivos que intentan significarlo; sólo que, en la actualidad, se necesita además una suerte de aglutinantes teóricos que unifiquen la diversidad de manifestaciones emergentes. Tradicionalmente, los encargados de la reflexión en torno al fenómeno artístico eran críticos, historiadores y teóricos del arte pero, a últimas fechas, también en Latinoamérica esta labor se ha extendido a curadores y artistas; de tal forma, el presente texto intenta indagar en las particularidades que implica la producción discursiva desde el ámbito curatorial, pero, sobre todo, en la reflexión del artista sobre su propio quehacer.

Palabras clave : arte contemporáneo; discurso curatorial; investigación en artes

Abstract

This text addresses the production of discourses surrounding the artistic phenomenon within the contemporary field, considering that art has expanded into mental and processual territories, striving to accentuate both its mobility and reflection on its practice. Thus, the need to create discourses in the current context is undeniable, since from its origin, art has been characterized by the incessant production of discursive approaches that attempt to give it meaning; however, today a sort of theoretical binder is also needed to unify the diversity of emerging manifestations. Traditionally, those responsible for reflecting on the artistic phenomenon were critics, art historians, and theorists, but recently, also in Latin America, this task has extended to curators and artists. Consequently, this text attempts to investigate the particularities implied by discursive production from the curatorial field, but above all, the artist's reflection on their own practice.

Keywords : contemporary art; curatorial discourse; arts research

Introducción

1

El interés de este texto se dirige hacia la producción artística contemporánea, así como a los discursos sobre los cuales se sustenta; de esta forma, habría que reflexionar acerca de los posibles desplazamientos de los que se ha valido el arte ubicándose en un espacio liminar que dificulta su identificación dentro de las categorías tradicionales, como son la pintura, la escultura y la gráfica.

El arte se ha definido tradicionalmente a partir de su propiedad matérica, reconociéndose como el dominio de un oficio; sin embargo, este criterio es insuficiente para abarcar el espectro de lo que implica su práctica actualmente.

Habría que considerar entonces que el arte en general se ha expandido hacia territorios mentales y procesuales, preocupándose por acentuar tanto su movilidad como la reflexión en torno a su quehacer, lo cual ha cobrado una fuerza inusitada en las últimas décadas.

La necesidad de creación de discursos en el contexto artístico actual resulta innegable; sin embargo, esto no es nada nuevo, puesto que desde su origen el arte se ha caracterizado por la producción incesante de planteamientos discursivos que intentan significarlo, sólo que en la escena contemporánea se necesita además una suerte de aglutinantes teóricos que unifiquen la diversidad de manifestaciones emergentes. Es así que desde 1969 surgen las exposiciones de curador, que en lugar de ofrecer ordenamientos por técnica, corriente o periodo nos insertan en lógicas de mirada bajo las cuales se organiza una diversidad de propuestas artísticas; es decir, además de tener acceso a exposiciones como "La pintura flamenca del siglo XVIII", nos encontramos con muestras del tipo: "El sin-sentido en el arte", "Apropiaciones del espacio", "Temporalidades subjetivas", etc.

De esta forma, el papel del curador ha ido ganando terreno en los campos de validación del arte, adentrándose en los bastiones que tradicionalmente ocupaban críticos e historiadores; la tendencia se concentra cada vez más en la búsqueda de discursos que logren integrar el pensamiento como parte sustantiva de la expresión artística. De esta forma, la práctica curatorial genera un interés particular, pues se asume como un dispositivo de producción de sentidos, además de que su trascendencia en el arte contemporáneo responde a la exigencia de crear actos discursivos como parte de las estrategias artísticas.

A pesar de lo anterior, la gran mayoría de los discursos curatoriales siguen basándose en lógicas decimonónicas de validación del arte; es decir, una propuesta artística es válida a partir de que es tomada en cuenta por un curador que parte de una concepción tradicional, la cual muchas veces, en lugar de generar nuevos sentidos, se basa en los ya establecidos por otros curadores, sin tomar en cuenta que la práctica curatorial se muestra en una especie de espacio indefinido —bien porque es una actividad relativamente nueva o porque su campo de afectación abarca cosas que podrían verse como liminares—, donde la línea que divide las actividades del curador es

1. Charles Sanders Peirce, *El hombre un signo* (Barcelona: Crítica, 1988).

sumamente borrosa, volviéndose uno de esos huecos del arte que al parecer todos sabemos a qué se refiere (o cuando menos los implicados en el ámbito artístico) pero que realmente no está muy claro; asimismo, no piensa su labor a partir del lugar en el que se situará su desempeño.

De esta forma es que los procesos reflexivos en torno al quehacer artístico adquieren suma importancia, pues aun cuando la forma de ver el objeto artístico ha ido cambiando poco a poco, partiendo desde una intención de objetividad hasta una visión más relativizada, los criterios de validación del arte conservan en la mayoría de los casos la creencia de que la obra posee una cualidad intrínseca que la vuelve valiosa o no.

Si bien la creación de discursos alrededor de la obra por parte del artista se ha acrecentado desde el arte conceptual, la mayoría de ellos todavía no cuentan con un peso propiamente teórico y, cuando lo tienen, es difícil que llegue al espectador, lo cual resulta extraño pensando que el arte denominado "actual" requiere de una contextualización que le permita al espectador (si así lo desea) adentrarse en su lógica.

Sin embargo, me parece que la forma de aproximación al análisis de la obra debería situarse bajo la conciencia de que sí hay cierto carácter inefable en su haber, ya que lo cognoscible no es propiedad del objeto, sino el constructo que se forma a partir de él en nosotros; por tanto, creo en la necesidad de plantearse y replantearse su presencia, pero siendo conscientes de que lo que se diga no va a ser definitivo para la obra. En la actualidad es cada vez menos posible hablar con la intención de establecer juicios objetivos del fenómeno estético, puesto que hasta ahora su aprehensión nos es inalcanzable.

Así, el discurso reflexivo alrededor de una obra idealmente estaría conformado por criterios internos al propio discurso, puesto que los valores otorgados a la obra son en todo caso una aproximación, lo cual sería posible si ya no se observa ningún contenido, propiedad o valor intrínseco ni en la obra ni en el constructo teórico que se derive de ella, resignificando el concepto de intrínseco a partir de lo que menciona Charles S. Peirce de lo intrínseco como *signico*¹, ya que no es cualidad del objeto en sí, sino el constructo mediático entre nosotros y la realidad, convirtiéndose en cognoscible a partir de las relaciones interpretativas.

De tal forma, me parece que los criterios utilizados para validar una propuesta artística deberían cuando menos hacerse conscientes y presentarse a la par de la obra, y que esa labor no es sólo responsabilidad de críticos o curadores; si el artista quiere ser partícipe de esa práctica, debe verse a sí mismo no sólo como productor plástico, sino además como productor de sentido de su propia obra.

El arte se constituye y se mueve a partir del deseo, en tanto que éste apunta a "lo que no se pide"²; así, a diferencia de la mayoría de los ámbitos productores de objetos, la lógica artística no obedece a lo utilitario y, desde una visión estrictamente funcional, se podría decir que el arte no sirve para nada. En este sentido, lo que implica es una producción deseante, lo cual no quiere decir que logre escapar a la demanda.

1. Charles Sanders Peirce, *El hombre un signo* (Barcelona: Crítica, 1988).

2. Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 249.

Retomando el planteamiento del "objeto a" lacaniano, se podría decir que el objeto artístico es causa del deseo ³; es decir, existe porque hay deseo, y la pregunta —tanto del arte como del deseo— es la misma: ¿a qué obedece? Así, en tanto que artistas, esta pregunta nos ha llevado a una búsqueda constante, no tanto de respuestas, sino de formas de rodear al objeto artístico; "rodearlo" puesto que escapa a la significación.

Así como Lacan menciona que los escritores no pueden saber lo que hacen cuando escriben, *"...pues la escritura participa de la instancia del inconsciente, siendo ambas producciones o escrituras..."*⁴, sucede lo mismo con los artistas; desde una lógica reduccionista que quiere significarlo todo, no podemos saber lo que hacemos. Ésa es la trampa que implica la demanda de discurso en el ámbito artístico: pensar que el objeto es reductible al lenguaje. Aclaro que no estoy en contra del discurso; de hecho, reitero que me parece imprescindible dada la complejidad del arte contemporáneo; sin embargo, la producción —ahora de discursos— no debería tomarse de manera reduccionista; al contrario, habría que verla como construcción de sentido; es decir, no se trata de encontrar "el sentido" o "la razón" intrínseca a tal o cual objeto, sino de construirlo.

El arte, como muchas otras disciplinas, implica una forma de pensar al mundo. De tal manera, lo que intentamos es tratar de pensar al arte como ámbito de producción, no sólo de objetos, sino de conocimiento.

El problema principal de proponer al artista como generador de sus propios interpretantes es el siguiente: venimos arrastrando una serie de ideas que reducen la práctica artística a la mera producción de objetos; asumir, por ejemplo, que el arte habla por sí misma nos deja (como artistas) fuera del ámbito de la significación. Por supuesto, tal posición había resultado extremadamente cómoda, pues se creía que estábamos libres de la "engorrosa" tarea de pensar, como si la creación no implicara ya un pensamiento.

Por otro lado, con la tendencia inminente hacia la profesionalización del arte, los ámbitos de formación académica han sucumbido a la demanda de producir licenciados, maestros y doctores en artes (visuales, plásticas, digitales, etc.), demanda que entre otras cosas implica escribir una tesis. No está por demás mencionar que tal atrevimiento (pedirle a un "artista" que reflexione y escriba sobre su propia producción) se ha tomado en principio como una intromisión del sistema educativo que "nada sabe de arte"; aunque la afirmación anterior sea muy probable, no se puede ignorar que el resultado arrojado por tal política educativa es que la mayor parte de los artistas saben poco o nada acerca de modelos metodológicos. Esto no resulta extraño si tomamos en cuenta que, al menos en México y tal vez en varias regiones de América Latina, tal exigencia tiene apenas un par de décadas y, en los ámbitos profesionales (sobre todo en el ámbito de la educación superior), tiene incluso menos tiempo. En todo caso, se podría hablar de un proceso lento que se ha tratado de sobrellevar por medio de estrategias diversas, por ejemplo, la implementación de dinámicas emergentes de titulación de profesores de arte (hace una década aproximadamente), además de la negativa terminante de contratar profesores no titulados.

Por ejemplo, actualmente en México se "recomienda" proceder a la contratación de un profesor de asignatura si tiene al menos grado de "maestro", y para la contratación de profesores de tiempo completo se pide el grado de "doctor"; lo anterior responde a políticas educativas federales y a

3. Jacques Lacan, El seminario 6. El deseo y su interpretación (1958), consultado en línea.

4. Lacan citado por Jean-Michel Rabaté, Lacan literario. La experiencia de la letra (México, D.F.: Siglo XXI, 2007), 16.

recomendaciones de las instancias evaluadoras de programas educativos de nivel superior, ambas basadas en lógicas de pensamiento que, como menciona Pablo Fernández Christlieb, confunden la inteligencia con la productividad ⁵. Esto parte de la idea de que la calidad de los programas educativos aumenta si los profesores están mejor preparados; suena lógico, por supuesto, sin embargo al volverse normativa se deja de lado "la calidad" para concentrarse en el cumplimiento de la norma. Como resultado de ello, nos enfrentamos ahora a la proliferación de programas educativos de posgrado que ofrecen, entre otras cosas, muchas "facilidades" y, por tanto, escasa producción de conocimiento, pero que por otro lado le permiten a uno conservar la "chamba" ⁶. Esto es curioso, dado el fenómeno latinoamericano de formar personas en los ámbitos "útiles" de producción —referido a la economía—, dejando de lado aquel conocimiento que no lleva fines prácticos para el mercado.

Ante esto podríamos recurrir a la diferencia que establece Michel De Certeau entre táctica y estrategia:

La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta... llamo 'táctica' a un cálculo que no puede contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro. Lo 'propio' es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a 'coger al vuelo' las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones' ⁷.

Así, la estrategia podría verse como la intención que surge del espacio de poder al respecto de una información inserta en el espacio social; la estrategia es siempre un ejercicio de poder, y ante ella surge la táctica como reacción del individuo ante ese ejercicio. De Certeau habla de la generación de un conocimiento táctico que poco tiene que ver con estudios o tratados, pues se genera diariamente ante lo que se nos presenta como impositivo y que de alguna forma hay que sobrepasar.

Ahora bien, ¿qué tipo de textos reflexivos en torno al fenómeno artístico se generan en este contexto de tácticas que en principio reaccionaron ante las estructuras de poder gubernamentales, pero que con el tiempo se han estabilizado volviéndose estrategias tan arraigadas en el ámbito académico (del arte al menos) que pareciera que tienen siglos y no un par de décadas? Por supuesto hay producciones discursivas muy interesantes, pero la problemática que me parece necesario plantear es la siguiente: los modelos metodológicos utilizados para la investigación en artes parten de nociones básicas heredadas de otros ámbitos del conocimiento. Con esto no quiero decir que el arte no deba nutrirse de informaciones externas; al contrario, sin la referencia a terrenos distintos de los propios no tendría (ahora sí) ningún sentido; sin embargo, me parece que por su carácter particular resulta innegable la necesidad de generar modelos metodológicos que respondan a las problemáticas propias del ámbito artístico contemporáneo,

5. Pablo Fernández Christlieb, *Lo que se siente pensar o La cultura como psicología* (México, D.F.: Taurus, 2011), 197.

6. Nota de la autora en el texto original.

7. Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1 *Artes de hacer* (México, D.F.: Universidad Iberoamericana / ITESO, 2000), XLIX-L.

en lugar de responder a lógicas de medición o comprobación que estrictamente nada tienen que ver con el arte. Es lo mismo si pensamos en aquellas estructuras metodológicas tradicionales a partir del pensamiento de fuera, sin generar el diálogo desde nuestro territorio.

Lamentablemente el llamado "eficientismo" se ha colado por todos los resquicios del conocimiento, produciendo una urgencia por medirlo todo con la finalidad de arrojar datos fidedignos y comprobables; como muestra de ello se encuentra una buena cantidad de tesis que intentan medir las reacciones del espectador (quien desde esta lógica puede considerarse como "cliente"). Claro que intenciones de este tipo generan resultados altamente contradictorios; por ejemplo, si se realiza una encuesta a los asistentes de una muestra de arte contemporáneo, lo más probable es que se obtengan opiniones del tipo "no entendí qué quiso decir el autor". ¿Qué hacer ante tal resultado? La conclusión lógica devendría en la necesidad de realizar producciones más claras, algo que transmita fielmente las intenciones del autor; sin embargo, eso ya no sería hacer arte, sino diseño. Por supuesto el problema no está en el resultado, sino en el planteamiento mismo, porque ¿cómo se puede medir la sensación? O, para ir más lejos, ¿es necesario medir la sensación?

Partiendo de Gérard Wajcman: *"Las obras de arte... hacen preguntas. Lo que no les impide ser también respuestas. Es decir que ellas mismas son respuestas a preguntas... Cuando se contempla un cuadro, lo que hay que hallar es la pregunta que forma su horizonte"*⁸. En este sentido, y siguiendo con la lógica eficientista, ¿habría que preguntarle ahora al espectador qué preguntas le generó tal obra? Me parece que ese cuestionamiento se lo debe hacer, antes que nadie, el artista. Creo que la investigación en artes no puede ir de lo general a lo particular ni viceversa; en todo caso habría que seguir lógicas abductivas; es decir, lo que genera la producción artística son casos tan extraños como particulares. Así, la premisa sería: *"...no interpretar obras sino <poner en obra>, en ejercicio su propio poder de interpretar"*⁹, lo cual implicaría el desarrollo de discursos que partieran de las problemáticas generadas por el arte mismo, pasando así *"...de la reflexión al acto no ya de ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada, hacerla-ver"*¹⁰.

Conclusión

La generación de discursos reflexivos en torno al fenómeno artístico es una labor que atañe no sólo a teóricos, críticos y curadores, sino a los creadores mismos; ahora bien, este tipo de reflexión requiere metodologías particulares que contemplen las características del objeto de estudio que, en el caso del arte, se comporta de formas diversas e incluso contradictorias, resistiéndose en todo momento a ser agotado por medio de definiciones claras; por tanto, resulta imprescindible partir de lógicas de construcción de conocimiento acordes a tal resistencia. Es de este modo que Latinoamérica ha caído también en esta lógica eficientista, que tiene que ver con nuestro modelo educativo, pero sobre todo con las exigencias del mercado; habría que buscar el reverso, de modo que exista una generación del discurso reflexivo en torno al arte, pero partiendo de nuestras necesidades y no a partir del aparato tradicional eficientista.

8. Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 33.

9. Wajcman, *El objeto del siglo*, 25.

10. Wajcman, *El objeto del siglo*, 35.

Referencias

- De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano. Vol. 1 Artes de hacer. México, D.F.: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Fernández Christlieb, Pablo. Lo que se siente pensar o La cultura como psicología. México, D.F.: Taurus, 2011.
- Lacan, Jacques. El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis. 1959-1960. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Lacan, Jacques. El seminario 6. el deseo y su interpretación, 1958.
<http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/12090/Seminario-6-El-deseo-y-su-interpretacion.htm>.
- Peirce, Charles Sanders. El hombre un signo. Barcelona: Crítica, 1988.
- Rabaté, Jean-Michel. Lacan literario. La experiencia de la letra. México, D.F.: Siglo XXI, 2007.
- Wajcman, Gérard. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.