

Pensar, hacer, exponer

...Mauricio Navia

Quiero intentar mostrar algunos signos sobre el pensar, hacer y exponer en el arte contemporáneo.

Quisiera empezar señalando que el arte contemporáneo ya no debe ser pensado y experimentado en un hacer y exponer desde el concepto moderno de arte tal como fue formulado en sus inicios por Kant, el romanticismo y las vanguardias. Es decir, como un arte que adquiere su fundamento en el artista genio, pues es en la subjetividad del artista donde se despliega, gracias al talento, el proceso intempestivo creado más allá del pensar. El arte moderno es arte no solo porque el artista y su vida son obra de arte fundamental, sino porque el artista expresa (y objetiva) su subjetividad en obras de arte maestras, que son nuevas y a la vez clásicas, en todo caso, trascendentes. Así, exponer, el espectador, los museos y los circuitos solo deben reconocer y recrear la fuerza expresiva de la obra hecha para habitar los sentidos ocultos de la subjetividad genial del artista y luego otorgarle su lugar en la historia. El arte moderno ha producido una legión de artistas genios, especialmente en la primera mitad del siglo, muchos de los cuales ya sólo los recordamos como eventos de un pasado lejano.

Pensar el concepto de arte de esta segunda mitad de siglo, al menos en la compleja tradición del arte postvanguardista y de la estética contemporánea, es fundamentalmente distinto. El arte ya no es más un ente en sí mismo, encerrado en las bellas artes y en la alta cultura. Ya no es más un arte fundado en un artista genio. Ya no puede ser más creación en el sentido de hacer surgir de la nada un ser absolutamente original frente al cual el espectador y el circuito deban someterse y “recrearlo” en lectura, por lo demás, siempre intraducibles.

El arte, luego de la apertura de su concepto iniciada por Joseph Beuys y Andy Warhol (aunque se puede señalar como precedente a Nietzsche, Heidegger, Duchamp o Malevitch) se moviliza por otros sentidos de lo que es el arte, el artista, el proceso creado, la obra de arte, el espectador y los espacios del arte. Me refiero —al camino iniciado por— a Fluxus, el Pop Art, el Minimal Art, a los Performances, a Support Surfaces, a la Transvanguardia Italiana, a los Nuevos Salvajes alemanes y a los arquitectos postmodernos de fines de setenta. Y por supuesto, al inmenso camino de las instalaciones, los lenguajes del cuerpo, el arte accional y el arte virtual de los ochenta y noventa.

El arte ya no es pensado como un ente en sí mismo cuyo ser es otorgado por el artista genio, sino que amplía su concepto a todas las esferas de la vida incluyendo los juegos de interpretación y deconstrucción conceptual. El artista, fugitivo del mundo de la imagen, dialoga con lo visual, ya no para hacer visible, como alguna vez dijo Paul Klee, sino para violentar y destituir el valor de la imagen y de la representación visual y hacer emerger, es decir, descubrir y desocultar (ya no crear), sentidos de ser escondidos en la inmensa masa de imágenes reproducidas y realizadas por la industria cultural y por los medios de comunicación.

La obra de arte deja de ser maestra y trascendente, deja incluso de ser obra y se desmaterializa al punto que a veces no es producida como “opus” por el artista, es decir, no tiene el valor de la maestría y originalidad y sobre todo, ya no expresa la subjetividad del artista genio. Pierde su

“aura”. Ya a veces, no es siquiera obra. *Es Concepto sin concepto que piensa el pensar del arte.* El hacer del arte es uno con el pensar y es a veces, fundamentalmente pensar.

La obra de arte más bien indica campos de pensar y de interpretación más allá de la imagen y la metáfora hacia lugares sin representaciones. La obra se convierte en un campo (en un pensar) de exploración “in situ” o en lenguajes corporales o en acciones o en realidades virtuales, sin que ella misma sea un fin (un “telos”). La obra deconstruye, disemina y multiplica sentidos descubriendo e insinuando realidades más allá de la representación, pero no para hacerlas patentes sino para mantenerlos en ese claro-oscuro donde ser y no ser, verdad y no-verdad, realidad y no-realidad se fundan y funden otorgando presencia sólo a los límites y las fronteras (Borderline).

El hacer y los procesos creadores abandonan el espacio ritual de la inspiración y la iluminación y se abren a proyecciones conceptuales que interpretan con inteligente cinismo, las fisuras donde lo visual y su reino cultural y mass mediático se quiebran. Son interpretaciones autoconcientes de que son meras interpretaciones y su reinterpretación, deconstruye la lectura representativa, desplazando el valor del arte y la cultura con irónica mordacidad a no-lugares, a horizontes de la anti-imagen, incluso cuando usan súper imágenes mediáticas, a horizontes de un pensar racional.

El crítico, el exponer, el espacio del arte, el espectador y el curador son también otros. Un curador puede prefijar conceptos, espacios e incluso elementos en juego. Dialoga con el artista y participa en la realización de la obra. Es el caso de las exposiciones y los salones curatoriales. El límite del artista, el curador, el crítico, el museo y los espacios que no son del arte, se diseminan al punto que las fronteras se borran o se remarcan arbitrariamente. El artista, ya no encerrado en su ego genial, es generalmente un productor, un hacedor pensador, un realizador que no se limita a un género, ni siquiera a las bellas artes. Se desplaza entre la pintura, las acciones el videoarte, los ensamblajes, las instalaciones, poética conceptuales, el cine, los lenguajes multimedia o la fotografía y trabajos publicitarios.

El espectador está obligado entonces, a un diálogo distinto con este arte que presupone apropiarse de un concepto amplio de arte y de las inteligencias de estos lenguajes perversos que ponen en juego la imagen, lo visual y la representación desde otro concepto del pensar. Hace un tiempo intenté una lectura de los rasgos más evidentes del arte de los ochenta y los noventa. Voy a leerla porque creo que nos orienta para “pensar” un arte que ciertamente se convirtió en una ortodoxia más, en un género que no quería ser género, que continúa expandiéndose más allá de todo género.

Pero más allá de las instalaciones, y a veces a propósito de las instalaciones, se suceden lenguajes cada vez más ricos que rehuyen clasificaciones. Ciertas dimensiones del arte accional, donde secuencias de instalaciones efímeras mezcladas con performances o perversiones de body art y efectos audiovisuales, convierten la suma del lenguaje del arte actual en video clips vertiginosos donde ya ningún lenguaje es significante.

Los lenguajes del cuerpo con tatuajes, inscripciones o intervenciones que superan lo sórdido y lo perverso, rayando lo monstruoso, muestran abismos de caminos por explorarse. Ciertamente, el arte virtual no ha alcanzado los logros que se vaticinaban pero continúan participando en la exploración de universos virtuales y participativos que sintetizan muchos de los lenguajes audiovisuales. Sin embargo, casi siempre, son meros efectos y técnicas efectistas con alto costo y mucha pretensión. El discurso de los recursos multimedia e internet también cohabita con las instalaciones y los ensamblajes, focalizando a veces, las intenciones conceptuales de la obra y, a veces, totalizando los relatos con la ayuda de intervenciones de los lenguajes del videoarte.

Quiero concluir con unas breves reflexiones sobre el fenómeno de exponer, en particular sobre algunos eventos realizados durante la segunda mitad del año 2000, de los cuales fui testigo presencial, que nos pueden ofrecer pistas adicionales sobre el lugar bisagra en que está situado el arte contemporáneo. Me refiero, por ejemplo, a la exposición *Making Choices* con que cerró el año 2000 el MOMA de Nueva York. La exposición de *La Colección Grothe* dedicada a los Nuevos Salvajes (o neo expresionistas) Alemanes en el Museo de Arte Reina Sofía de Madrid y la *Colección de Arte Contemporáneo* de la Caixa de Madrid. A la reciente reapertura de la *Colección Permanente del Pompidou* que incorpora ya los lenguajes del arte de esta segunda mitad del siglo y la exposición de instalación que estuvo en el Museo de Arte Moderno de París *Voilà*. Por último, hacer una referencia al significado del Museo Guggenheim de Bilbao, obra del arquitecto Frank Gehry como espacio ya creado para el arte contemporáneo.

Es conocido por todos que los grandes eventos del arte durante los últimos veinte años estuvieron fundamentalmente dedicados al arte postvanguardista. Desde aquella Bienal de Venecia de los arquitectos postmodernos del 79, prácticamente en todas las grandes bienales, salones y muestras, dominaron los lenguajes de este concepto ampliado de arte.

Los Documenta de Kassel, la Bienal de Withney, la Bienal de Venecia, la de Sao Paulo, la de la Habana o la de Mercosur, para no hablar de los salones y bienales nacionales, todas se fueron abriendo a esta dimensión, de un arte sin límites ni territorios o cartografías prefijadas hasta convertirse en definitivos eventos de arte contemporáneo sin géneros. Ya el desdeñoso calificativo de arte no convencional no se usa más en casi todos los salones importantes.



Pero, más allá de ello, los noventa se han caracterizado por hacer arqueología del arte contemporáneo. La exposición *Le Manifeste* sobre el arte de los últimos treinta años en el Pompidou, en 1992, les obligó a presentar su colección permanente fundada sobre todo en el arte de la primera mitad del siglo. Así, el año 2000 no solo inauguró salas con artistas más importantes de los sesenta, ochenta y noventa, y de los arquitectos postmodernos, sino que reordenaron su colección de las vanguardias a la luz del arte actual; Introdujeron por ejemplo, la colección de objetos de la exposición antropológica de Breton presentada casi como una instalación. O crearon un espacio únicamente para las obras de Duchamp, debido a la importancia que se le ha otorgado en estas últimas décadas.

Del mismo modo, *Making Choices* en el MOMA consiste en un intento por deconstruir y reordenar los significados del arte de vanguardia desde la óptica de diversos curadores, a la luz del arte de los ochenta y noventa. Así no se tiene pudor en colocar juntos a una obra de Picasso una Julian Schnabel o de la Mona Hatum, o de reinterpretar el futurismo con relación a J. Beuys. Incluso en la colección de obras más destacadas en la sala principal para turistas, coexisten apacibles Mondrian con M. Paladino, Kandinsky con Anselm Kiefer, Bacon con Serra.

La exposición de *La Colección Grothe* del Reina Sofía indica algo similar. Allí ya no se exponía a Baselitz, Kiefer, Inmendorf, Lüpertz o Richter, sino al coleccionista Grothe descubierto en los setenta, antes de su éxito internacional en el 79. Lo mismo en la colección de la Caixa de Madrid, donde además de los nuevos salvajes alemanes se exponía una selección antológica del abecedario del arte de estas tres décadas. Allí las obras no eran relevantes, sino el que este uno de cada uno (exceptuando la de Bill Viola casi todas no eran significativas) de los nombres significativos.

Podríamos decir que incluso el museo Guggenheim de Bilbao, pensado y diseñado para el arte contemporáneo indica el nivel de consolidación de estos lenguajes y artistas de los setenta y ochenta. Gehry diseño una sala, la más grande del edificio, pensando en una obra de su amigo Richard Serra, una inmensa culebra de tres placas de metal oxidado penetrable. Incluso creó otra sala para introducir el Land Art en el museo. Hay un espacio para que Richard Long se reconcilie y se reincorpore con el espacio del arte. Por supuesto, hay salas para nuestros amigos neoexpresionistas transvanguardistas, especialmente una para Anselm A. Kiefer, el más cotizado en todos los mercados. No solo los Guggenheim se producen en Europa como McDonalds, sino incluso Gehry tiene ya aprobado un edificio similar (en el concepto) al de Bilbao para Nueva York, con las dimensiones de los rascacielos. Así lo vi en una exposición de Guggenheim matriz de Nueva York.

El arte contemporáneo construye ya sus propias arqueologías y domina absolutamente en los centros del arte abriéndose a todas las periferias, sin embargo se escapa a toda taxonomía, multiplicando sus lenguajes en legiones de jóvenes artistas como los que a parecen en "*Voilà*", o en un número de la revista *Beux Arts* de este año, dedicado a la catalogación del arte de los noventa o en el catálogo inglés *Millenium* que acaba de publicarse.

En América Latina, y Mérida no es la excepción, el control de la pequeña industria cultural y de la inteligencia oficial por la generación vanguardista de los sesenta, limita ciertamente la expansión de estos lenguajes. Sin embargo, ya existe una seria y compleja tradición de artistas contemporáneos e incluso una arqueología de ellos.

Por último, voy a hablar de Franco Contreras (un Pensador , Hacedor y Expositor) quien estará presente, en tres Salas del Museo de Arte Moderno de Mérida y en diversos espacios del Centro Cultural Tulio Febres Cordero, con más de cien obras o, mejor dicho, con una sola obra que es, por cierto, su Obra Primera durante el 4º Simposio Internacional de Estética.

Obra Primera no significa que es su primera obra sino que toda su obra, y, toda obra, es siempre primera, es originariamente la misma obra que se abre y des-cubre el arte en y desde la obra. Es la obra des-ocultándose como obra que emerge primeramente en y por el arte y hace siempre posible el arte. Es la obra que, como obra, hace surgir esa frontera originaria, claro-oscuro, que “es” y “no es”, que hace que la obra sea obra, y no cualquier obra, sino la obra primera que se hace arte, obra de arte, arte constantemente primero.

Franco Contreras es, sin embargo, un artista fundamentalmente de los 90'. Y esta exposición recoge retazos de los caminos que construyeron esta Obra Primera a lo largo de esta década. Es, pues, la Obra Primera que resurge una y otra vez abriéndose en un horizonte panorámico que posibilita una nueva primera lectura para estos inicios de los 2000.

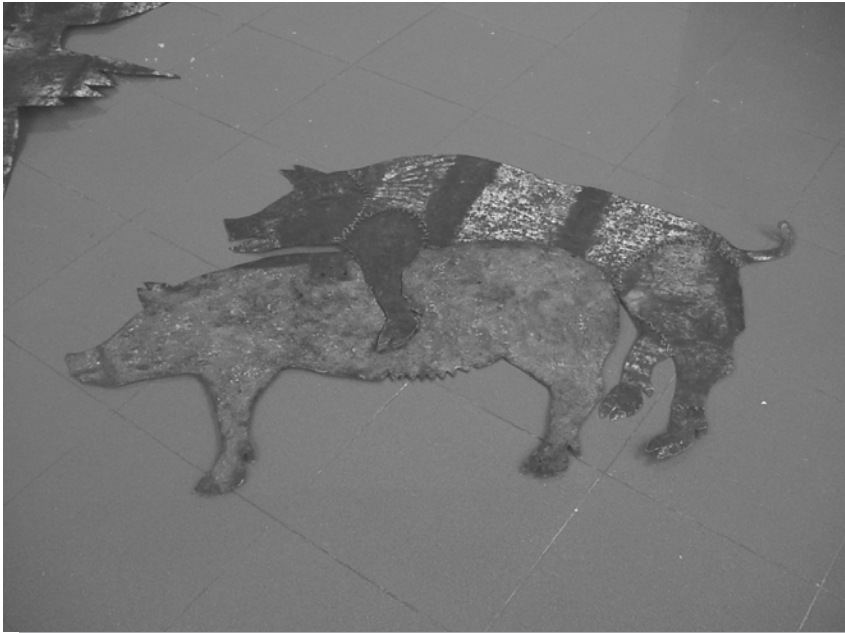
Así, el concepto inicial de la muestra no es ni el de una exposición de obras “primeras” recientes ni el de una exposición antológica de obras presentadas en las diversas exposiciones que Franco hizo o participó en los 90', ni el de una selección curatorial temática de su obra, sino que el concepto es mostrar, hacer patente, desnudar, el conjunto de la obra primera ya “construida” y la que desde allí des-construyó para la muestra, como una sola Obra Primera que se construye y des-construye en lecturas dialógicas con cuatro interlocutores cercanos: Nataly Dal'Pozzo, Lissy Moreno, quien les habla y él mismo. Sobre todo él mismo quien sintió, ante el llamado de la invitación, el imperativo del diálogo, de la muestra. La necesidad primera de salir con y por la obra, hacia la obra de los otros.

Franco es un hombre (o un artista) que ha llegado al origen no primeramente sino a través de complejas mediaciones. Primero fue Historiador de Arte, estudió un Postgrado de Filosofía y, durante largos años, fue profesor universitario en una Escuela de Arte y, a pesar, de que alguna vez se autodenominó escultor, siempre fue algo más que un artista profesional, o más bien, siempre estuvo libre de la profesión de artista. Más bien, el concepto de artista, como el de arte, que habita es, por sencillez y honestidad, un concepto mucho más amplio que el concepto de “artista-genio” o el de “arte-moderno-vanguardista”. Cercano a la fenomenología de la “vivencia originaria” (ur-erlebniss) se deslastró de los intelectualismos anti-intelectuales del arte de la irreverencia y la expresión, al punto que piensa su obra en diálogo y “sólo como diálogo” con la obra ontológica originaria del ser del hombre, acaso como Beuys la pensó (“con la rodilla – mit dem Knie”) en su propuesta de que “todo hombre es un artista”. Franco es un artista que ha alcanzado la simplicidad que olvida al artista y al arte.

En este sentido, Franco es un lugar bisagra en el movimiento artístico de Mérida, pues él ocupa el tránsito que se desplaza desde la vieja generación de artistas sesenteros que gobernaron el logos de la Escuela de Arte (UNAVID-CUDA) hacia los jóvenes artistas e investigadores de los 80' y 90' que trabajan con él en la reciente Escuela de Arte y Diseño: Carmelo Bastidas, Oscar Gutiérrez, Luis Matheus, Nataly Dal'Pozzo, Jorge Montero, Edgar Yáñez, Sandra Rivas, etc.

El que Franco habite un concepto ampliado de arte y artista hace que su obra se muestre en un

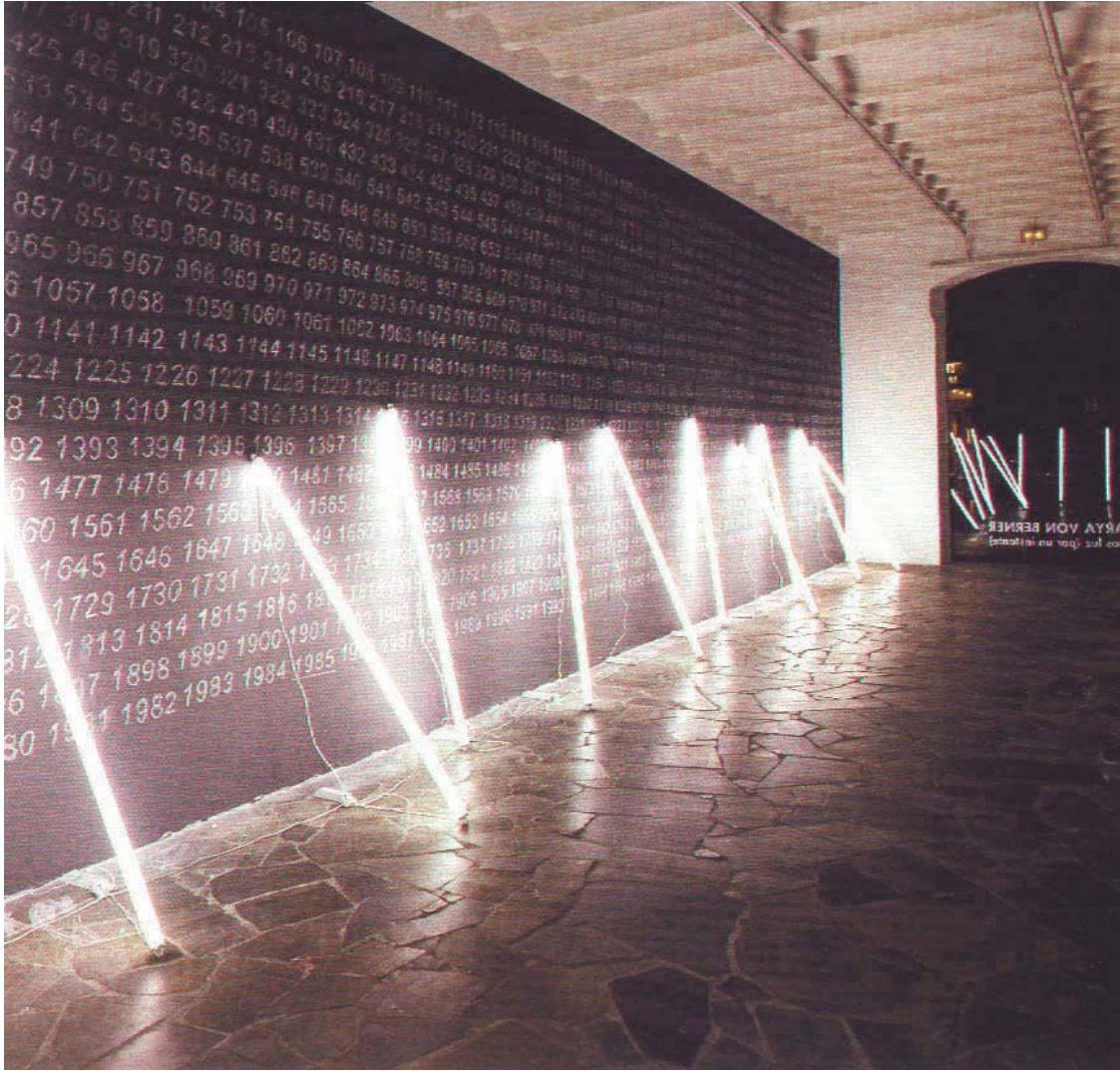
calidoscopio de posibilidades de clasificación pero, sin lugar a dudas, no es un escultor ni un grabador, ni un pintor, ni siquiera es tan sólo un instalador o un ensamblador, aunque este último término sea el que más se le acerque a su obra. Franco es todo eso pero es sobre todo un des-artista auténtico, sencillo y primario, con una inteligencia inocente hasta la crueldad y una obra desmaterializada de toda pretensión de obra de arte. Es sólo obra primera.



Franco Contreras
“Obra Primera” 2001
MAMJAA
IV Simposio Internacional de Estética



Takashi Murakami
"Forest of Dob" 1994



Darya von Berner
“Años Luz (Por un ainstante)” 1994