

Espacios apropiados, expropiados e intervenidos del arte

...Ondina Rodríguez

Este texto trata el tema del V seminario de Estética “pensar, hacer y exponer”, desde la revisión y reflexión que, del espacio institucionalizado de la cultura, se plantea como centro de atención de las últimas propuestas artísticas. Abordaremos esta “situación” a partir de tres expresiones que, a nuestro juicio, reúnen algunas estrategias que han sido implementadas por tales propuestas para considerar este *objeto* con fines distintos a otros perseguidos, por ejemplo, por la llamada vanguardia artística en un primer momento con tono subversivo y en un segundo momento como acción de resistencia. En este sentido, la idea que bosqueja una redimensión para los espacios institucionales a partir de la apropiación, la expropiación y la intervención, afirma que la práctica artística ha convertido los espacios frontera o sus marcos en el objeto de más dura crítica artística, *en el lugar de la disertación-creación*. Esto obedece al hecho de que en efecto, ha sido necesaria la transformación del campo cultural como primera condición de posibilidad para la indagación más reciente en el arte, dando cabida no sólo a la imagen de espacio plural, sino de albergar con esta imagen propuestas que hacen del artista no el participante de una minoría atenta a los mecanismos de la cultura, sino un sujeto que aboga por revertir los procesos implícitos a los ámbitos de la producción y de la recepción, asumiendo que ya no se trata de cuestiones extrínsecas al arte, y que desde la investigación, la práctica construye con todos sus objetos, el mundo como *textualidad*.

Como apunta Foster (en Wallis, 2001)¹: “*Apropiación, textualidad... estas tácticas parecen excluir los medios cuya lógica se basa en la autenticidad y la originalidad. Muchos críticos consideran que la pintura es de suyo problemática, incluso se piensa que la fotografía conserva ciertos vestigios de un aura que muchos artistas actuales amplían o eliminan (en efecto, hoy día sigue vigente un cierto tipo de aura o un cierto culto a la inautenticidad: la imagen hurtada constituye ahora la ley)*” (p.197).

Pero no se trata pues solo de la imagen hurtada, se trata del espacio en el cual el arte parecía haber alcanzado su definición como objeto cultural, como producto ideológico. Un espacio que comienza desde el museo, la galería como institución y que abarca otras instituciones creadas como la crítica. Como ejemplo de esto, sabemos que uno de los temas de la crítica en el arte de la actualidad lo constituye el mecanismo de mediación ejercido por estos espacios y, si bien es cierto que la proclama en contra de la A institucional de arte, fue uno de los legados de Duchamp, también es cierto que, numerosas acciones desde entonces que han girado alrededor del mismo fin duchaneano, han sido camufladas por la misma institución que ha sabido de alguna forma reinstituirse y replegarse sobre los propios mecanismos del arte, doblegando hasta cierto punto las acciones que han querido ser ante todo subversivas y resistentes. Lo que afronta hoy el espacio institucional al verse ya como objeto de las últimas prácticas artísticas es de hecho una situación distinta.

¹ Foster, Hal. (1982) “*Asunto Post*”. En Brian Wallis (Ed) (2001) *Arte después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

El pensar, el hacer y el exponer han pasado a ser prácticas simulatorias para sancionar positivamente la desmitificación de la cultura, sin hacer uso de resistencias que busquen por una parte el carácter emancipatorio del arte para librarlo de todo vestigio de razón y de ideología, y por otra parte, que busquen emancipar al sujeto de todos sus papeles asumidos en la historia, antes bien asumen otro orden en el cual solo impera la coexistencia, mientras se critica “lo auténtico”, lo “original”, y una ordenación que prevé la “continuidad”, la “sucesión”, el “desarrollo” y la “evolución” como ejes fundamentales.

Y es en este punto de catástrofe donde la ruptura de la continuidad —coexistente a la continuidad misma— hace posible producir esa otra figura de la historia que toma cuerpo en los espacios de la recepción artística propiciada por el arte y no determinada por las instituciones, otra historia que en primera instancia no se asume modélica, englobante, autónoma.

La mediación que ha ejercido la institución mediante diferentes sistemas, reproducción, proyectos curatoriales, salones etc., es reflexionada en un conjunto de propuestas que intentan revisar la transformación que ha operado en la producción y recepción del arte, al someter a la experiencia artística a los modos más tipificados de lo que ha sido su inserción en el discurso institucional e histórico. Su crítica a estos modos los distingue de otros cuya vigencia reordena el ámbito de las metáforas a tentativas más espaciales que incluso se alejan de sus cargas semánticas que someten al objeto, la propuesta, la experiencia al distingo posicional que separa, que limita y sitúa en términos específicos.

Así, se hicieron vigentes expresiones como “desplazamientos”, territorios”, “lugares” para un estado actual de investigación artística que en ocasiones se expropia a sí mismo, al abandonar la figura del autor, al sustituir el sujeto de la enunciación por los procesos de enunciación, al desdibujar los límites que se han querido finitos en la propuesta y extenderlos al campo de la experiencia en una suerte experiencia de la historia dialógica.

Como bien lo ha señalado Martín Prada (2001) hay una confluencia en las prácticas artísticas contemporáneas: entre lo que es la práctica de la producción creativa y el análisis de la recepción. El artista se centra en los procesos de mediación en los que se inscribe la recepción de la obra, los discursos de la historia o el espacio expositivo. La crítica de la recepción implicada en estas obras refiere al inmediato efecto de ciertas prácticas que a través de la apropiación establecen el desplazamiento de la recepción tradicional hacia el ámbito político, en la medida en que indaga y deconstruye los procesos y las mitificaciones que operan desde la misma institución cultural, como la de obra histórica, la figura del autor, la noción de “obra” que a veces perviven para garantizar el valor de cambio de un objeto que sin su aval histórico, sin su paternidad garantizada, valdría solamente por su condición de arte. Se intenta una suerte de coexistencia donde la discontinuidad, la ruptura, y la desterritorialización suponen un nuevo estamento para un arte dirigido más hacia lo colectivo.

Una forma crítica tradicional de apropiarse de los espacios institucionalizados ha sido como se sabe el arte instalacionista y el arte accional, adaptados a las exigencias del espacio en sí, pero otra más reciente aboga por tratar de modificar esta institucionalidad y en efecto destilar los usos y funciones de estos espacios a través de “algo otro” que llega a producirse por una “intervención” que modifica las reglas arquitectónicas y sociales. Este tipo de intervención vendrá a establecer un recorrido receptivo de los espacios distinto al cotidiano a través de propuestas que tienden a replegarse a los usos de una forma que no interrumpe la acción, sino cambia a modo de un nuevo poner en escena la vida pública e histórica de los monumentos y espacios intervenidos.

Cuando el arte se establece en la figuración de lo urbano y forma parte de sus isotopías temáticas, históricas, sociales, lo hace para flexibilizar el rígido patrón de la identidad como status de “representación” que rige el sentido del discurso histórico tradicional y, en todo caso, también esta investigación histórica que se ha querido “englobante” activa por el contrario, un programa que se narra entonces desde un sujeto comprometido solamente en la construcción de su momento y que de vez en cuando, practica a modo de una hermenéutica artística el diálogo con sus otros textos que permiten sólo en la experiencia, reconocer algo de su historicidad.

Se comprende también porque asistimos a espacios heterogéneos, donde funcionan los préstamos, la transferencia, las citas, las reproducciones, la intervención en los textos de la historia cotidiana, la superposición, la referencia como fragmento de memoria. Se alude, se plagia, se re-escibe, y a partir de estas estrategias el pensar, el hacer y el exponer se instalan más como “procesos” que como instrumentos de una rígida práctica artística, procesos que hacen pensar que el conocimiento adquiere una nueva fisiognómica en un sistema ahora de itinerarios a la carta.

No sabemos aún si este tipo de propuestas mantiene en el fondo un sustrato anti-ideológico o acaso se trata también de una nueva fisiognómica de la ideología, no sabemos hasta que punto puede neutralizarse la axiológica artística (carácter artístico-no artístico) volcándose el espacio autónomo del arte al espacio social cuestionando el aura “institucional” tanto de uno como de otro espacio, produciendo con todo esto la alteración de un “orden” que demostró ser contemplativo más no experimentable.

La práctica actual del arte nos sumerge en su proceso y continúa con el cuestionamiento de “lo objetual” del arte; el sentido de la autoría pasa a ser completamente reflexionado, cuestionado, revisado hasta en el mismo litigio de los derechos de autor. Un caso interesante en el año 2001, nos deja la exposición *Viaje al fondo de la tierra* de Nadin Ospina. Toda la discusión generada puede leerse en la red en torno a un artículo titulado “*Voluntad artística, concepto y ejecución*” publicado por José Ignacio Roca¹ reproducido en “*Columna de arena, reflexiones críticas desde Colombia No. 12*”, así como también la *Huelga de arte 2000-2002* que en España atacaba la creación artística enajenada por el mercado (En www.abaforum.es/merzmail). De esto se trata lo que se ha querido llamar la post-historia del arte, proyectos comunes, individuales, volcados a contextos íntimos y sociales, que destituyen las construcciones teóricas que intentan adherirse a postulados críticos que sólo tienen vigencia en y con las propuestas. Quedan así también los espacios institucionales de la historia del arte y de la crítica, redimensionados, excluidos del saber enciclopédico y de apropiación intelectual marcando su nuevo status fuera de las directrices que definieron la modernidad, constituyéndose en parte de los procesos poéticos del arte y en parte, proyectos reflexivos sin aires de determinación.

Decimos que el arte se apropia de los espacios institucionales, sociales, éticos no solamente en sus condiciones físicas sino en sus tradiciones semánticas, en sus maneras de uso, de los ritos sociales de lo cotidiano y de lo global. Se apropia de las dimensiones creadas por la institución que determinaban la existencia de la obra en programas dirigidos a establecer el consumo de la obra como sentido de la cultura, Hace de la producción y de la recepción procesos que están incluidos en cada propuesta asistiéndose a una suerte de experiencia inmediata del objeto en condiciones distintas a las establecidas por un sistema de mercado.

“La pureza se convierte en un objetivo y el decoro en un efecto; el historicismo es el modo de intervención y el museo su contexto; el artista ha de ser original y la obra de arte única. Estos son los elementos que la modernidad privilegia y a los que se enfrenta la posmodernidad. Según los posmodernos, son piezas que forman parte de una práctica agotada, cuyo convencionalismo ya no puede recibir nuevas inflexiones. La apuesta por la pureza ha concluido en una cosificación de los medios— el arte posmoderno se da entre, a través, o al margen de los medios, o bien emplea materiales nuevos o abandonados (como el vídeo o la fotografía); tanto la historificación que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico— de ahí que el arte posmoderno se dé en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras. Al igual que se re-forma el lugar del arte, también el papel del artista se transforma, los valores que hasta ahora autentificaban el arte se ponen en entredicho. En pocas palabras, el campo cultural se transforma, la significación estética se despliega” (p. 191)

Otros espacios son asumidos y aún no han podido institucionalizarse; se trata como dijimos, del arte en la red como lo define García Torres (2000), es un arte *“Nacido en una época en la que el arte no-objetual, el arte sin registro de autor y basado en la intención de la incidencia en el contexto toma un fuerte peso en el discurso contemporáneo”*, así, *“el net.art se desarrolla de muy diversas maneras y en sentidos contrarios que parece que nunca seguirán un mismo rumbo”*, es al decir del autor, *“un campo de acción no resuelto en su totalidad”* y que muestra cada vez más su distinción y amplio campo de acción al considerar que *“en Internet los valores racionales y convencionales de nuestro entorno físico no funcionan de la misma manera.”* (p. 70), de forma que un entorno digital, temporal, espacial y circunstancial forman parte de estas propuestas, como en una maraña hipertextual la obra se asume otro texto cuya legitimación será conseguida gracias a una visita de un internauta.

Es el caso del último trabajo presentado por la fundación Dánzate titulado *“Mérida en los ´50”*.



Jesús León
 Imágenes de un espacio borrado
 DE-COLECCION
 GOB

¹ Curador y crítico colombiano con formación en Arquitectura y Museología. Ha publicado numerosos artículos en catálogos y revistas especializadas. Para el año 2001 se desempeñaba como Jefe de Artes Plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, y como Profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

² www.universes-in-universe.de/columna/col12/col12.htm



Argelia Bravo
Di - di arriba a abajo, 2002
DE-COLECCION
GOB



Takashi Murakami
"Hiropon", 1997