

El diseño como una obra de arte

Las políticas al borde

Hernán Pacurucu Cárdenas

“¿Cómo es posible pensar que la miseria de nuestra vida, y de la vida humana en general, puede constituir una base suficiente para la creación? ¿Cómo cabe pensar que semejante don puede remitirse al vacío de ser, en el que agitamos nuestra naturaleza creada? ¿Cómo podemos pensar la posibilidad de una actividad creativa, cuando, junto a su metafísica imposibilidad, nosotros hemos sido testigos, en el desastre reciente de nuestra revolución, de la incumbencia de la nada?” Toni Negri

¿Qué es lo que pasa cuando el pensamiento se ocupa del fenómeno artístico en interconexión con su sociedad? ¿Qué es lo que se avizora cuando intentamos reflexionar sobre la relación entre el contexto histórico-cultural de nuestros pueblos¹ y el discurso artístico producto de ellos mismos?²

La dificultad para contestar se hace evidente el momento que podamos entender que la respuesta no se encuentra únicamente en la sociología del arte, sobre todo cuando nos proyectamos a comprender las propuestas del arte contemporáneo, en cuyo afán por quitarse el peso de su legado histórico ha contraatacado en sus formas más radicales, como son el radio-arte, arte público, *art-net* o video-arte, todos ellos emergen en condiciones en que la institución cultural, así como, el mercado del arte han trastocado hasta el más puro intento de arte fuera del circuito del arte³; hace falta en este punto recordar todos los intentos de las vanguardias modernas por liberarse de la institucionalidad. Por ello, tendremos que entender que en el abandono de la institución, el arte contemporáneo, más que ningún arte, busca trazar los horizontes que permitan esa relación⁴ del discurso artístico en relación con su público. Es por tanto la invitación casi performática de repartirse el pastel, de Juan Fernando Ortega, una indagación sobre la inadecuación de estos antiguos dispositivos especializados, depositarios de una historia lineal, actualmente muy cuestionada, como son: galerías, museos, institutos, etc. De la misma manera que Retratos con Paisaje de Juan Pablo Ordóñez nos plantea una reflexión sobre sus líderes; o el proyecto de Blasco Moscoso denominado “*Pay per view* (paper view) es-cultura virtual” que reflexiona sobre los mecanismos de venta del arte –mercado del arte–.

La complejidad de un debate inconcluso, nos lleva a colocar en la mesa de diálogo las relaciones mutuas del arte con respecto a la sociedad en que éste se aloja; más aún en el instante en que ya nadie puede negar esta interdependencia. Nos cabe a nosotros por lo menos intentar desentrañar ese complejo entramado de relaciones, que aún de una forma inconciente han existido desde los comienzos de las sociedades, ya sea desde los remotos tiempos en que el misticismo mágico, encargado al arte, pretendía efectos de curación y sanción, o en las políticas propuestas por el estado mexicano, que desembocaron en el fortalecimiento del discurso

socialista cuya más directa vía de interconexión con su sociedad estaba dada por los monumentales murales –interconexión directa– y que repercuta a su vez en el surgimiento de sus más grandes representantes inscritos históricamente: Orozco, Siqueiros y Rivera. Así como las utopías de cambio pretendidas por medio del discurso artístico en el pensamiento revolucionario de los siglos XIX y XX, del que las vanguardias artísticas tanto se valieron en su intento por construir un nuevo orden –sentido de justicia– y sustituir el orden dominante en sus teorías de que al cambiar la forma de hacer arte ésta repercutiría en lo social; a más de la sociedad telemática actual en donde es innegable el papel que los mass-media juegan en la multiplicación de esos universos culturales o *weltanschauungen*⁵ (visiones del mundo). Sin embargo, esta sociedad en lugar de avanzar hacia la auto transparencia –cuyo ideal emancipador es posible estrictamente desde la técnica–, es cada vez más impensable en tanto se revela como ideal de dominio, en una sociedad contemporánea con un aparato comunicacional súper desarrollado, cuyo destino parece orientarse a una –según Váttimo– “fabulación del mundo”⁶ término que mantiene relación –y el mismo lo confirmará– con la famosa frase de Nietzsche en un capítulo de “El Crepúsculo de los Idolos” traducido al español como: “el mundo verdadero, al final, se ha convertido en fábula”⁷. Al exponer esta pluralidad de los mecanismos y estructuras internas con que se construye nuestra cultura –múltiples fabulaciones–, el verdadero éxito estaría en que se vuelvan concientes de ser tales. Es desde luego oportuno echar un vistazo a las obras “juguetes” Excadrón de súper héroes que Paulina Ramírez ostenta, el momento que deconstruye la situación del héroe y el papel que éste ocupa dentro de cualquier sociedad, entendiendo que la vinculación entre los valores heroicos y los valores sociales es fundamental para percibir la metamorfosis que se provoca en la sociedad contemporánea; tengamos presente la relación del héroe como el protagonista, modelo de conducta de una colectividad⁸. La ironía posmoderna presente en esta serie de obras florecería entonces como eje de ruptura deliberarte.

Ahora bien, el papel que ha jugado el discurso del arte contemporáneo, y aquí cabe sobre todo referirnos al papel que ha jugado el arte posmoderno; entendido éste como un grupo de obras cuyas características resultan totalmente identificables (estilo posmoderno)⁹ en la construcción de múltiples historias paralelas y la desarticulación, a su vez, del proyecto de una historia universal linealmente estructurada; con la aparición de la “apropiación artística” –potencializada sobre todo en los noventas– que consiste en un retomar del arte del pasado los clásicos de la historia, para reformularlos dentro de los discursos artísticos actuales, se ha anulado la posibilidad de un desarrollo histórico ascendente y por lo tanto, han obligado a la historiografía eurocéntrica a enfrentarse con la necesidad de un cambio profundo; sumando a esto la ironía propia de las producciones contemporáneas (ironía que se hace visible en la utilización de lencería femenina de María José Machado y la instalación Mi Poder en la Visión, resultan ser las primeras en advertirnos sobre los peligros de

seguir manteniendo un historicismo global. Indudablemente es cuando la invitación de Israel Idrovo cobra sentido en su intento por construir una historia paralela transformada en un juego que pretende la enseñanza ya no desde la escolástica, sino desde lo lúdico con un objeto –cosa– de reproducción industrial que desvanece la diferencia entre el objeto museificable y el objeto mercantil.

Se nos torna igualmente pertinente, el objeto artístico (libro de artista) de Adrián Washco, 1000 maneras de llegar a EEUU, objeto –cosa– que nos incita a recapacitar sobre las grandes contrariedades que como la migración son producto de las políticas económicas de países que, como el nuestro, antepone a los intereses del gran colectivo, los de unos pocos. Entendiendo así, los grandes comportamientos colectivos en su estrecha relación con las prácticas artísticas, parece que encuentran una forma de existencia social que se plasmaría por un lado en la obra misma entendida como “cosa”, y aquí cabe retomar la reflexión que Martín Heidegger efectúa en su ensayo sobre “El origen de la obra de arte” concibiendo como “cosa” al terreno donde “el arte se esconde”, donde propiamente habita su “enigma”, al ser comparada la “cosa” con el “instrumento” nos refiere que en cuanto que “cosa” la obra de arte convendría ser diferenciada del mero instrumento, es así que en una obra de arte lo que se plasma no es el uso instrumental de los objetos sino más bien la esencia de los mismos, entonces “en la obra de arte, en cuanto que “cosa”, los objetos quedarían purificados de su apariencia instrumental, subjetiva y devueltos a su dimensión esencial como “cosa”, reposantes en si y configuradoras de un “mundo”¹⁰.

Parece ser –sin pretender análisis metafísicos sino más bien reflexiones estéticas– que por otro lado en este “mundo” es en donde funciona la obra de arte como “puesta en obra de verdad”¹¹, siendo la obra de arte, la que abre el espacio beligerante entre el hombre, el mundo y la tierra. Aquí cabe retomar la idea heideggeriana de “*dasein*” (el “ser-ahí”, la existencia, la “realidad humana”, “el estar”)¹², el quien del *dasein* soy “yo mismo”, pero yo soy sólo en la medida en que “soy-con”, como el “existente que se ve arrojado al mundo” y queda aprisionado en su inmediata “inautenticidad”¹³ –sin ir más allá–, lo substancial es deducir el compromiso del artista, en cuanto es el productor de la obra, esta obra por lo tanto, se corresponde a un entramado social –políticas de arte– y como tal, es la constructora de imaginarios colectivos; que por supuesto repercuten interiormente dentro del comportamiento colectivo. Comprendido de esta forma, se justifican por si solas las acciones llevadas a cabo por Juan Pablo Ordóñez y Fernando Falconí, justo el día en que la moneda ecuatoriana, cambió de sucre a dólar.

En este momento, el problema se nos torna confuso, más aún, si evidenciamos los comportamientos complejos de los grupos colectivos que conforman las sociedades, en un análisis retomado de la antropología cultural y su relación con el arte; nos damos cuenta que los comportamientos sociales son cambiantes; dentro de un campo social en donde “lo real es relacional”¹⁴, en un mundo social en donde no hay vínculos intersub-

jetivos o interconexiones, sino relaciones objetivas que además coexisten independientemente de la conciencia y la voluntad de los individuos.

Entendido así, en una sociedad el “cosmos social” está constituido por varios microcosmos autónomos, en donde cada campo obedece a una lógica distinta y como tal obedece a sus propias limitaciones; es entonces, en estas luchas de poder¹⁵ (capital simbólico, capital económico, capital jurídico, capital político, etc.), en donde se producen estos grandes desplazamientos y claro, estás grandes mutaciones de los comportamientos culturales, dentro de una determinada sociedad. Podríamos recurrir, a la performance que Paulina Sánchez nos presenta; una acción registrada y presentada como instalación Rostricidad Aparente, en donde es evidente el deslizamiento diverso hacia varios actores sociales que la autora realiza en su afán de entender el comportamiento social, es en estas estrategias del juego grupal, en donde se generan esos desplazamientos sociales, de los cuales se desprende que las sociedades contemporáneas no son estáticas; acaso se van constituyendo a si mismas indefinidamente, entonces todo individuo sea este artista, sociólogo, antropólogo, crítico o curador, debería tomar en cuenta este argumento al momento de pensar las producciones del arte enfrentadas con las problemáticas presentes dentro de un espacio social “el estar en el mundo es haber sido arrojado al mundo”¹⁶, siendo que el cuidado resulta el ser del “*dasein*”, éste, como cuidado es la idea que permite entender la temporalidad del “*dasein*”, en efecto “sólo una temporalidad finita, hace posible algo como un destino, esto es, hace posible algo como una auténtica historicidad”¹⁷.

Es entonces claro –si estamos de acuerdo con lo anteriormente dicho– que deberíamos reflexionar sobre nuestro propósito –propósito del arte–, más aún, si comprendemos al arte como “tácticas para vivir de sentido”¹⁸, nos damos cuenta que en las sociedades contemporáneas estas prácticas (de producción simbólica) orientadas a la construcción, transmisión y circulación de imaginarios ideas y pensamientos dentro de la esfera pública, son las llamadas a jugar un papel protagonista –absolutamente determinante– intrínsecamente en el gran colectivo.

El papel del artista como “productor”¹⁹, ya no opera en la escueta y placentera figura –elaborada en el romanticismo y potencializada en la era moderna– del artista como un ser bohemio, construcción simbólico-totémica, figura de escaparate útil a las sociedades, en cuanto representante del caos controlado –simulacro de caos–, vía de escape y desenfreno –hoy ese papel lo asumen las discotecas y centros de diversión, mas ya no el arte–²⁰. Por lo que al artista como productor le incumbe el ser partícipe en la elaboración de tales imaginarios, ¡vaya compromiso; más aún en nuestros tiempos, tiempos paralelos, tiempos periféricos, tiempos de los bordes; diferentes a los tiempos de civilización homogénea y universal que el proyecto universalista de occidente apoyado en la ciencia y la tecnología nos quieren persuadir. Tiempos de “civilización y barbarie”; concibiendo a nuestras colectividades como la “expresión en que se manifiesta la ambivalencia de nuestro tiempo,

en tanto que tiempo productor y reproductor de “civilización” y “barbarie” a la vez²¹. Los tiempos de “civilización” no preceden a los de la “barbarie”, más bien conviven, por lo que no podríamos ver en la alternativa de la “civilización” la solución a los problemas de la humanidad, sino nos veríamos obligados a ver a la “civilización” como uno de los magnánimos problemas de nuestra humanidad. (Establézcase en los vídeos de Claudio Tapia, Para Nosotros También y de Damián Zinche Juguemos, esta reflexión dentro de sus obras. Visto así, el propósito del arte –si pudiésemos hablar de un propósito en específico–²² estaría encaminado a estudiar las unidades complejas de significado de la cultura; cultura en que esta práctica artística se gesta y desarrolla, por lo que aquí no cabría hablar de cultura sino de culturas; que condensan conocimiento, proporcionando sentido a la producción artística más allá o fuera de su estética²³. Y sino miremos el minucioso proyecto de investigación sobre la cultura del graffiti y de los graffiteros que están expuestos en una instalación que Gabriela Bernal llama Sopa de Letras.

La incidencia que el productor y su producto artístico tienen en el tejido social de la comunidad en la que están inscritos, resulta ser el fundamento que nos lleva a aseverar que el compromiso del artista se encuentra en restituir su escenario:

“restablecer los poderes recombinados de pensamiento y voluntad para devolverle al hombre la convicción de que su destino –es materia indecisa, sobre la que a él propio le cabe toda responsabilidad–. Es preciso restaurar el orden de lo político, repotenciar su registro en el dominio de lo público, para incluso, y a partir de ello, repolitizar la totalidad de las esferas de la existencia, proceder a una politización radical –porque ello no significa nada más que reconocernos libres y responsables– de nuestras relaciones con todos y cada uno de los escenarios en que nuestra vida se desenvuelve”²⁴.

Para terminar, y a manera de conclusión, expondríamos que: 1) El arte, o las producciones artísticas contemporáneas –para usar términos correctos– expuestas así, resultan ser un documento “social”; social, entendido no sólo desde una perspectiva vinculada con un lineamiento ideológico (socialismo), sino más bien entendida desde los parámetros amplios que nos ofrece el término “sociedad”, lo cual nos permite comprender al arte en cuanto es pensado, exhibido y discutido por un colectivo humano –cualesquiera que éste sea–, desde el amigo al que mostramos nuestra obra, hasta el jurado (curador, crítico, galerista, etc.) especializado, que reflexionará teóricamente sobre ésta; es decir, la existencia de la obra sujeta a su coexistencia dentro del tramo social, es la que consiente la razón de ser de ésta, en tanto así el mensaje se torna capital dentro de la misma. 2) Madurado así, el mensaje desplaza de plano la estética –cualesquiera sea ésta– y valora el contenido, por lo que damos paso a un insólito proceso del arte contemporáneo, un arte de concepto, no únicamente vinculado a los procesos lingüísticos e ideáticos de los sesentas y cuyo nombre de una u otra forma coincide con esta propuesta: el conceptualismo norteamericano e inglés, sino que vamos más allá al entender que el uso del arte como concepto no es únicamente

propiedad de esta tendencia, sino la trasciende a extremos nunca antes vistos.

“tal vez sea posible, incluso aclarar aspectos cruciales de un proyecto que se ha subestimado y cuyos objetivos no sólo se opusieron al arte mismo sino que lo trascendieron, esto es, el proyecto de nadar entre dos aguas en medio de una cultura “no-subordinada” a los cánones metropolitanos o centrales. Es pues, desde los límites cambiantes de esta utópica búsqueda que las prácticas eclécticas constituyentes del Conceptualismo en América Latina deben ser enfocadas”²⁵.

3) El propósito de estas formas de arte –que constituyen parte de las tantas miradas que a su vez proliferan, desde que el planteamiento posmoderno ha dividido al mundo en varias visiones del mundo–, entonces decimos, estaría más próximo a la responsabilidad que carga sobre sus hombros el productor artístico, al ser el constructor de imaginarios colectivos; resulta entendible, que en este traslado de pensamientos es en donde el productor artístico debe tener la suficiente madurez como para que no deba seguir reivindicando la banalidad de una sociedad del espectáculo que nos aniquila por su enorme cantidad de vacío, es entonces, responsabilidad del arte y del productor artístico viabilizar esa carga de contenido –productividad de sentido– que la obra de arte –producción artística– conlleva al interrelacionarse dentro del gran colectivo donde ésta se aloja.

4) Entender al arte contemporáneo como un fenómeno que rebasa los límites de lo que hasta este momento la institucionalidad artística ha definido como arte, lo cual a su vez permite reestructurar radicalmente tanto a la crítica como a la teoría del arte, obligando a repensar sobre los cimientos de tales estructuras, por lo tanto los difusos “bordes” que dividen al arte y a los artistas de los activistas y militantes políticos resultan, en tal punto, casi invisibles; lo cual produce a su vez, la fluidez de estos artistas que admiten generar nuevos y radicales discursos lejos de la concepción moderna del término, fluyendo hacia nuevas y desconocidas maneras que finalmente se proyectan con una carga gnoseológica hacia su sociedad para llenar ese compacto vacío ontológico del mundo.

Notas

1. Entendido como nuestros, a esa veintena de países tan diversos que en conjunto forman la América Latina.
2. Debemos tener claro por tanto que estas prácticas artísticas no serían una reproducción de las prácticas de los centros hegemónicos del arte.
3. Cfr. Holz, H-H. 1979.
4. Relación que se encuentra siempre presente en las reflexiones sobre arte contemporáneo y en la conciencia de los artistas contemporáneos que cada día tratan de incursionar (aunque muchas veces fallidamente) dentro de la mentalidad del gran público.
5. Cfr. Vattimo, G. 1990.
6. Vattimo, G. 1990: p.105.
7. Cfr. Nietzsche, F. 1973.
8. El héroe del mundo clásico o el del mundo medieval es un modelo de los valores que la colectividad entiende como positivos. En el héroe se encarnan las virtudes a las que los hombres anhelamos en cada instante de la historia.

9. Tendríamos que ubicar a este colectivo de artistas, sin embargo, ya se podría hablar de un estilo cuyas obras poseen ciertos rasgos característicos que comparten un corpus, características como: la irreverencia, la ironía, el retomar fragmentos del pasado y otras más que de alguna manera forman un estilo; aunque éste sea el estilo del no estilo (estilo posmoderno), propuesta muy discutible dentro del debate actual del arte, pero que por ahora no lo retomaremos, únicamente estaríamos aclarando mínimamente una postura.
10. Cfr. Valeriano, B. 1999: V. II.
11. Valeriano, B. 1999: V. II. p. 34
12. Ferrater Mora, J. 2001: p.778
13. Ferrater Mora, J. 2001: p.778
14. Cfr. Pierre Bourdieu. P., Wacquant, L. J. D. 1995.
15. No se debe olvidar que para Bourdieu el poder sobre el estado es el que confiere un poder sobre todos los juegos y las reglas que los rigen.
16. Ferrater Mora, J. 2001.
17. Ferrater Mora, J. 2001
18. Cfr. Ramírez, M.C. 2001
19. Cfr. Danto. A. 1991. En ésta obra se podrá encontrar un análisis muy profundo sobre la dificultad del arte contemporáneo de abarcar dentro de su terminología la palabra "artista", así como la carencia del término "obra de arte" para mencionar a las producciones actuales del arte.
20. Cfr. Foucault, M. 1978.
21. Cfr. Fornet-Betancourt, R. 1991
22. En este punto es más claro y lógico hablar de los propósitos de las prácticas artísticas
23. Obsérvese detenidamente las obras contemporáneas y se pondrá en duda el planteamiento estético del artista, obras como: las cirurgías estéticas de Orlan, las performances de Bob Flanagan, las acciones de Francis Alÿs, etc)
24. Cfr. Brea, J. L. 2006
25. Cfr. Ramírez, M.C. 2001

Referencias

- Bourdieu, P.; Wacquant, L.J.D. (1995) *Respuestas por una Antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo.
- Danto, A. (1991). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós
- Ferrater Mora, J. (2001) *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel. Cuatro Tomos.
- Fornet-Betancourt, R. *Supuestos filosóficos del diálogo intercultural*.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Ed La Piqueta
- Holz, H-H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nietzsche, F. (1973). *El Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid: Editorial Alianza.
- Ramírez, M.C. (12/XII/00 – 27/II/01) *Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, catálogo de la muestra.
- Valeriano, B. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa, 2da edición, Volumen II.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Editorial Paidós.

Comunicación y culturas

Un examen del concepto de comunidad

Dante Augusto Palma (UNSAM/UBA/UP)

1. Introducción

El auge que el concepto de comunidad viene manifestando en las últimas décadas en detrimento del individualismo metodológico del discurso liberal y el fenómeno de la globalización, abre una serie de interrogantes en el ámbito de la comunicación tanto intra como interculturalmente.

Puntualmente, y frente a la amenaza que significaría la globalización en tanto eliminadora de las diferencias identitarias y culturales, muchos teóricos de la comunidad de manera más o menos explícita reivindican una idea de comunidad cerrada, esto es, una entidad con valores que en tanto propios son buenos en sí y que, bajo esta misma lógica, rechaza todo tipo de contacto foráneo en tanto amenaza de imperialismo cultural.

En este contexto este trabajo muestra, por un lado, de qué forma el modo en que conciben la comunidad estas teorías se encuentra estrechamente vinculado a un particular enfoque de la (in)comunicación, como lo es la afirmación de la inconmensurabilidad, y, por otro lado, ofrece un enfoque alternativo del concepto de comunidad que pueda servir de guía a la hora de pensar los conflictos actuales.

2. La comunidad como límite

La mayoría de las teorías que reivindican el valor de las culturas en sí hacen, en mayor o menor medida referencia a la teoría de Herder. Nacido en 1744 y muerto en 1803, este alemán es uno de los representantes más conspicuos de la revuelta romántica frente al iluminismo del siglo XVIII. A los contractualistas y enciclopedistas franceses como Voltaire y Diderot quienes depositaban su confianza en una razón universal que carecía de fronteras y que era garante del progreso ilimitado de la humanidad, Herder oponía la reacción particularista de quien veía en aquella actitud el intento de imposición de una serie de valores foráneos.

Según Berlin (2000), el pensamiento político herderiano puede caracterizarse de la siguiente manera: se trata, en primer lugar, de un pensamiento populista, entendiendo por tal la creencia en el valor de la pertenencia de un individuo a un grupo o cultura; en segundo lugar se puede entrever en Herder el expresionismo propio de los románticos, esto es, la doctrina que afirma que la actividad humana (especialmente la artística) de un pueblo o un individuo expresan la personalidad de aquel/los que la realizan. Por último y en tercer lugar, se encuentra su pluralismo entendido no sólo como el *factum* de la pluralidad de comunidades o valores sino la apuesta por una inconmensurabilidad de los mismos. Quisiera centrarme, entonces, por ahora, en el concepto de comunidad que está estrechamente ligado al de