

IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2017.

El arte contemporáneo: ¿un arte que fisura?.

Cura, Virginia Liliana y Jaime Bacile, Eliana.

Cita:

Cura, Virginia Liliana y Jaime Bacile, Eliana (2017). *El arte contemporáneo: ¿un arte que fisura?.* IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-067/852>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRer/geg>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿UN ARTE QUE FISURA?

Cura, Virginia Liliana; Jaime Bacile, Eliana
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

RESUMEN

En este trabajo se pretende acercar, articular, ciertas producciones artísticas al concepto de montaje, entendido éste desde el punto de vista filosófico, como fisura, como corte o quiebre de un discurso o realidad establecidos. Para esto se hará una lectura de autores como Didi - Huberman, Walter Benjamín, Gerard Wajcman, entre otros, con la idea de establecer o pensar como ciertas producciones artísticas, por sus rasgos particulares, posibilitan ser leídas como construcciones que niegan la idealización o completud simbólica, pero que permiten la transmisión de lo que se resiste a la representación. Por otra parte, se dará a conocer como estas producciones artísticas permiten interrogarse a cerca de aquello que nos constituye pero que nos aparta, que nos desespera. Aquello que invita al ocultamiento y al olvido, eso que nos horroriza. Sin embargo, es mediante el arte que a veces se hace posible reunir esos trozos, esos fragmentos de lo real para hacer memoria, memoria en acto. Entonces, bajo estas coordenadas: ¿es posible aliar el arte de nuestro tiempo a estos conceptos? ¿Es el arte un instrumento que fisura, que agrieta y que permite la lectura de esos trozos de Real?

Palabras clave

Arte Contemporáneo, Fisura, Real

ABSTRACT

THE CONTEMPORARY ART: AN ART THAT IS FISURA?

In this work we intend to bring certain artistic productions closer to the concept of montage, understood from the philosophical point of view, as a fissure, as a cut or break of an established discourse or reality. For this, a reading of authors like Didi - Huberman, Walter Benjamín, Gerard Wajcman, among others, will be made with the idea of establishing or thinking how certain artistic productions, by their particular features, make possible to be read like constructions that deny the idealization or completeness symbolic, but which allow the transmission of what resists representation. On the other hand, it will be known how these artistic productions allow us to question ourselves about what constitutes us but that separates us, which despairs us. That which invites concealment and oblivion, which horrifies us. However, it is through art that sometimes it becomes possible to gather those pieces, those fragments of the real to make memory, memory in action. So, under these coordinates: is it possible to combine the art of our time with these concepts? Is art an instrument that cracks, cracks and allows the reading of those pieces of Real?

Key words

Contemporary Art, Fissure, Real

“...el flamenco es un arte errante, “puro devenir sin medida, auténtico volverse loco que nunca se detiene”. Un “arte de grietas, de chalados”, un “cante de la tierra” amasado con paradojas que mezcla alegría y angustia, violencia y dulzura, voluptuosidad y contención...” Didi Huberman

Desarrollo

El arte contemporáneo, es plausible de diferentes críticas y comentarios por sus innumerables apariciones que lo alejan de lo que tradicionalmente se entiende por producción artística. Así, a partir de ciertas manifestaciones y puestas en escena, las obras -del- arte ya no son patrimonio exclusivo de las galerías y los museos, si no que atraviesan los muros tradicionales de exposición, no solo para acompañar nuestro tiempo, interpretarlo o crear fisuras o quiebres en este, sino también para generarse y completarse a través del espectador. De este modo, el arte actual, muchas de sus producciones, no son posibles sin el otro que está allí para crear algo con el artista. Una obra -del- arte [1] que a la vez que pertenece a la época de la reproducción técnica[2], se esfuma de ella, la imposibilita, se vuelve única e irrepetible. Se vuelve anacrónica. Parafraseando a Didi- Huberman, obras que pertenecen a un tiempo que no es el tiempo de la fechas, si no de la memoria. Inclusive para este autor no hay historia del arte que no implique anacronismo. “No se puede (...) contentarse con hacer la historia de un arte bajo el ángulo de la eucronía, es decir, bajo el ángulo convencional del artista y su tiempo. Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su memoria, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un artista contra su tiempo.”(Didi Huberman, 2011, p. 43).

En ocasiones, y es el caso de ciertas *performances*, la obra es solo en la experiencia, en el instante donde el artista y el público son hacedores, ingenieros, realizadores de lo artístico. Como lo expresa Wajcman:

(...) la obra, el artista y el espectador, surgen juntos de su puro encuentro. Artista, espectador y obra se descubren el uno al otro y ellos mismos en la misma cita, son en suma tres funciones anudadas cada una a las otras dos y donde no puede quitarse ninguna de las tres sin que las otras dos también se separen.”(Wajcman, 2001 p.66)

Pero no es solo en las *performances*, donde lo artístico puede volverse una experiencia. Sucede con otras producciones, como con ciertas esculturas,- que hoy no están, no son visibles, pero que a pesar de eso, permanecen.

Esculturas que se separan, que difieren de los monumentos. Para ciertos autores, éstos vienen a mantener vivo algo que debe ser recordado, considerando a los monumentos por lo que su nombre

expresa. *Monumentum*,[3] que significa recuerdo, testimonio solemne. Así, el monumento posee “una capacidad de recordación intencional (...) son productos del siglo XIX y van de la mano de la ideología del nacionalsocialismo (...) En este tipo de monumentos se utilizan materiales nobles, duraderos y, por ende, visibles”. (Magaz, en Oliveras, 2013.p, 198). Sin embargo, y a pesar que las esculturas mantienen características análogas a éstos, fallan, no encajan, son incompletas, fisuradas. Es el caso de Rondín y su tan conocida obra *Balzac*, rechazada por los mismos que la encargaron, por su incompletud, su imperfección cuyo quiebre radical en su forma dificultaba que fuera apreciada como monumento. Obras que “inauguran una condición negativa[4] del monumento” (Krauss, en Oliveras 2007, p, 199).

En este sentido, y retomando la idea de experiencia, de vivencia y de visibilidad con el arte y desde el arte, las esculturas son obras-del- arte. Obras pensantes. Así, la obra de arte tiene la propiedad del acontecimiento: Algo pasa pero su pasar no se sostiene en la lengua: es lo que no es. Sin embargo, que la lengua no pueda discernirlo, decidirlo o nombrarlo, no significa que dicho punto pueda ser generado (Badiou, 2007, p. 339). No obstante, el arte a pesar del silencio de las palabras, empuja, insiste. Tal como sostiene Wajcman (2001: 33), las obras-del-arte no sólo plantean preguntas, sino que también brindan respuestas. Aquello que no se ve, lo que no se dice, eso es lo que nos interpela, lo que nos hace mirar. Encontrar más allá de la obra misma lo que quiere que veamos e implicarnos en ella, es lo que la obra persigue. Como lo expresa Paul Klee: “el arte no reproduce lo visible, vuelve visible” (Paul Klee, 2007 p.31), en el intento de bordear el vacío de la representación.

Aparecen artistas que no buscan conmemorar, representar, o adornar los trozos de real, las ruinas, los desechos que nos rodean. Más bien sus producciones agrietan, rompen, los límites establecidos. “En los años sesenta, Oldenburg llamo a sus esculturas “anti monumentos”, entendiendo por estos las representaciones de objetos triviales erigidos para celebrar el consumismo masificado y su forma efímera”. (Oliveras, 2007 p.199)

Obras que invitan a ser parte de, a pensar, a involucrarse. Arte en vivo. Arte público. Por ejemplo, la instalación- monumento negativo- que realiza Hoheisel, en Kassel. El artista, en el lugar de una fuente que fue destruida por los nazis, (su nombre respondía al apellido judío Aschrott quien la financió en 1908), crea en los años sesenta una pirámide invertida en forma de embudo, cuya agua tiene la dirección descendente. El espectador escucha el sonido del agua que desciende hasta el punto donde se percibe la pirámide que tiene 3 metros de diámetro y 12 metros hacia abajo. Cada quien hará con eso lo que quiera, lo que pueda. De esta manera, el espectador produce la obra, interrogándose, experimentándola. Esta es la manera que el artista produce- hace aparecer la ausencia- “vuelve visible”.

Wajcman lo aclara en relación a la pintura. “Cuando se contempla un cuadro, lo que hay que hallar es la pregunta que forma su horizonte. ¿A qué pregunta da este cuadro una respuesta? Al estilo del juego surrealista: tengo una respuesta, ¿quién tiene una pregunta?”(Wajcman, 2001, p. 33).

De manera diferente y más cercana a nuestro tiempo, Marina Abramovic realiza en el MoMa, en 2010, la *performance* “*The Ar-*

tist is Present”. La puesta en escena consiste en sentarse frente al *performer* y vivir ese momento con él. Esa es la obra. Empieza y termina en ese tiempo único e irreproducible. La presencia del artista, pero no sin el espectador, posibilita la producción artística. La *performance* duro 716 horas y se realizó durante once semanas de 7 a 8 horas diarias frente a mil setecientas cincuenta persona. O sea, la artista sostuvo su mirada todo ese tiempo, frente a cada espectador. M. Abramovic renueva esta proeza durante once semanas, inmóvil sobre su silla, mientras el museo estaba abierto, entre siete y diez horas diarias. En total, ella habrá sostenido la mirada de mil setecientas cincuenta personas. “Esta experiencia, esta mirada del otro ha cambiado mi vida”, dirá ella [4]. Según el testimonio de los participantes, era una experiencia muy emocionante. Algunos lloraban mirándola a los ojos. Así, permaneció sentada frente a otra silla en el atrio del museo, donde los espectadores eran invitados por turno a sentarse enfrente, a compartir la presencia de la artista, y de ese modo, crear, experimentar la obra. Aunque se repitió en varias ocasiones, su esencia, “el aura”, para citar a Benjamin, “su autenticidad”, no es reproducible.

Nuevamente y con producciones artísticas diferentes, que no responden a la cronología del tiempo. Unas con materiales convencionales, duraderos, como las esculturas que trabajamos, otras, con el cuerpo como puro material artístico, como las *performances*. El artista, el espectador...la experiencia. Una y otra permitiendo la incompletud, la respuesta subjetiva y singular, a favor de la experiencia, del enigma. Quizá, produciendo quiebres, fisuras con lo clásico y lo tradicional del mundo del arte, estos artistas generan interrogantes, sacudidas, no solo en su ámbito, si no en aquellos que recurren al arte, que vivencian la obra, que hacen memoria. “El arte pasaría así de la reflexión al acto: no ya dar a ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada, hacerla –ver.” (Wajcman, 2001.p, 35). Las manifestaciones artísticas se dan a conocer en un tiempo determinado, pero no son exclusivas de éste, son exclusivas de lo humano, posibilitan la transmisión aunque no lo calculen. Enseñan, muestran, indagan, interpelan. En las obras permanece lo que se dice y lo que se oculta, el presente y el pasado, y también el futuro. Obras que permiten pensar la imagen como lo dice Benjamin, en su existir dialectico. Didi Huberman lo explica:

(...) “*la dimensión propia de arte moderno no se encuentra ni en su novedad absoluta (como si se pudiera olvidarlo todo) ni en su pretensión de retorno a las fuentes (como si se pudiera reproducir todo). Cuando una obra logra reconocer el elemento mítico y conmemorativo del que procede para superarlo, cuando logra reconocer el elemento presente del que participa para superarlo, se convierte entonces en una imagen auténtica en el sentido de Benjamin*”. (Didi Huberman, 2011, p.131.).

Así mismo, la imagen en Benjamin, es solidaria de lo nuevo, de eso que permite pensar que lo que pasó aun no sucede, aun, nos acompaña.

“*una imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en*

juego. Su fuerza, su belleza residían en la paradoja de ofrecer una figura nueva y hasta inaudita, una figura realmente inventada de la memoria.” (p.74).

Quizás, así como la mirada del Ángelus Novus,[5] asombrada y petrificada nos anunciaba un devenir de horror y muerte y junto con éste lo que conocemos como progreso, a la misma vez, el arte nos permite hacer con las ruinas de lo real, con los desechos, con aquello que es descartado, pero que está, que empuja, que no cesa de escribirse, a veces, a través de las imágenes.

NOTAS

[1] Wajcman considera que el arte no existe. Lo que existe son obras-del-arte. Todo el arte se encierra en sus obras, consideradas éstas como objetos singulares y disímiles. Para el autor ninguna obra tiene valor de “ejemplo”, cada una es considerada en sí. Por otra parte, en el arte sólo hay teoría de una obra, a cada obra le corresponde su teoría. Por estas razones, por la singularidad de cada objeto, Wajcman prefiere hablar de *obras-del- arte*, y no de *obras de arte*.

[2] Para Benjamin, si bien estamos en la era de la reproducción, no todo será plausible de rehacer, de copiar, algo se escapa. (...) “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra (...) El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad.” (Benjamin, 2011, p.98).

[3] En latín

[4] “(...) Concepto amplio para designar a aquellas conmemoraciones que

ubican la ausencia, el vacío, en el centro de sus propuestas artísticas”. (Oliveras, 2012, p. 200).

[5]Walter Benjamin intenta explicar el marco de la modernidad sobre la cual la sociedad ha construido una ilusión de progreso ascendente donde los viejos esquemas quedan atrás y la promesa de un futuro pleno se abre en el horizonte. Entre las ruinas queda la religión como algo superado y sobre la cual el ser mítico quisiera regresar, buscando quizá la vieja certidumbre de un orden que se imponga al caos que vive en la tempestad. El **Ángelus Novus** no es otra cosa que la imagen que la sociedad moderna se ha construido de sí misma. Por un lado, parece imponerse el esquema de la razón ascendente sobre cualquier otra mirada del mundo, por otro, y de manera simultánea, es el ángel quien voltea sobre las ruinas, no para regresar, sino para tener un sentido del rumbo de su vuelo. Si no pudiera reconocer la distancia que le separa de las ruinas no podría establecer su ruta, no distinguiría entre el cielo y la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2011). Conceptos de filosofía de la historia. Agebe Buenos Aires.
- Badiou, A. (2007) El ser y el acontecimiento. Manantial. Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2001). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial. Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2011). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Klee, P. (2007). Teoría del arte moderno. Cactus. Buenos Aires.
- Olivares, E. (2013) Estéticas de lo extremo. Emece. Buenos Aires.
- Wajcman, G. (2001) El objeto del siglo. Amorrortu editores. Buenos Aires.