

El arte es el lugar de la inminencia

Art is the place of imminence

Vanessa Freitag

Doctorando en Ciencias sociales, Ciesas-Occidente, Guadalajara, México
Recibido 9/16/11, aprobado 10/16/11

"Una estética de la inminencia es un modo no patrimonialista de trabajar con la sensibilidad"
Néstor García Canclini, 2011

Resumen

Este artículo propone presentar y discutir algunos conceptos planteados por el autor García Canclini en su última publicación, donde argumenta que el arte contemporáneo ocuparía el lugar de la inminencia. Para desarrollar esta idea, trae ejemplos de artistas latinoamericanos y hace una lectura crítica sobre las características de dicha arte.

Palabras-clave: arte, crítica de arte, arte contemporánea.

Abstract

This paper aims to present and discuss some concepts raised by García Canclini in his last publication, where he to argument that contemporary art will take the place of imminence. To develop this idea, bring some examples of Latin American artists and makes a critic reading about this art features.

Key Words: art, critic art, contemporary art.

1. A modo de introducción

En su reciente libro, *La Sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2011)¹, García Canclini plantea la hipótesis de que el arte (contemporáneo) está situado en la inminencia, caracterizándose entonces, por un arte postautónomo. El libro es el resultado de una serie de conferencias y ensayos impartidos por el autor en los últimos años, donde trata de repensar la sociedad y el arte contemporáneo de un modo global, centrándose en artistas y proyectos artísticos desde el

¹ Néstor García Canclini, (2011) *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, pp.251.

contexto latinoamericano. En este sentido, el autor hace una síntesis teórica sobre lo que ocurre en el medio artístico actual, esfuerzo que requirió del autor la realización de visitas sistemáticas a museos, a talleres de artistas, y realizar conversas con el público en ferias, bienales y simposios de arte de diversos países.

Proponer el arte como situado en la inminencia es un esfuerzo de rescatar un aspecto poco presente en algunas producciones artísticas contemporáneas: la capacidad de hacernos pensar y de sorprendernos con lo que no se ha dicho expresamente. Así, por inminencia se entiende aquello que “está en suspenso” o en palabras del autor “tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser”².

Al reflexionar sobre la inminencia del arte actual, el antropólogo analiza las creaciones de algunos artistas contemporáneos, a ejemplo del español Santiago Sierra, de los mexicanos Gabriel Orozco y Teresa Margolles, del argentino León Ferrari, del brasileño Cildo Meireles, entre otros, cuyas poéticas circulan en diferentes dispositivos como las calles, las galerías, los museos y en las bienales, sin levantar las banderas de sus respectivas naciones de origen en sus creaciones y logrando producir una estética de la inminencia. El libro pretende ser un marco analítico para examinar el arte contemporáneo de acuerdo con las condiciones sociales y culturales que hacen posible su condición como arte postautónoma, es decir,

“con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos*, hasta llegar a insertar las obras en *medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia*”³.

Para dar inicio a la discusión, el autor advierte sobre la dificultad, presente aún en los días de hoy, de plantearse una teoría del arte que logre construir un saber universalmente válido para pensar este campo y sus producciones.

Enseguida, se hará una breve presentación de los siete capítulos que compone el libro, empezando por el primero: *Estética y ciencias sociales: dudas convergentes*, donde inicialmente, el autor reflexiona

² Néstor García Canclini, (2011) *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, pp.12.

³ *Op.cit.*, pp.17.

epistemológicamente el campo artístico, cuya búsqueda por definir y comprender *qué es el arte*, llevó a los teóricos a replantear las preguntas para *cuándo hay arte*, implicando repensar el objeto artístico de modo holístico y situado en un determinado contexto de producción, circulación y apropiación.

No obstante, el arte ha sido objeto de preocupación teórica por parte de diferentes perspectivas y campos del conocimiento, a ejemplo de la filosofía, que buscó contestar a la interrogante *qué es arte*; de la semiótica y sus intentos en entender *qué dice el arte* y de qué se está hablando cuando se habla en arte; finalmente, de la antropología que se interesa más por los contextos sociales y culturales de los productores de arte y menos en los objetos artísticos expuestos. En este punto, se puede decir que García Canclini concuerda con Michaud⁴ (aunque no lo menciona en su libro), de que las nuevas prácticas y procesos artísticos actuales, ya no se preguntan qué es el arte sino dónde y qué cosas hace el arte (y los artistas). Más allá de esta reflexión, Michaud también critica a los museos como espacios que salvaguarda el valor del culto de las obras de arte, al mismo tiempo en que son sometidos al valor de exposición y de publicidad.

No obstante, algunos autores como Anthony Downey, James Clifford y Hal Foster⁵, reiteran que en los últimos años ha habido el predominio de la perspectiva antropológica para entender el arte y la práctica de los artistas y con eso, se produjo una especie de *giro etnográfico*. Según el autor, más allá de buscar respuestas universalizantes sobre qué es el arte, hay que comprender qué hacen los artistas, qué dicen, cómo se organizan, cómo valoran y se diferencian de otras actividades, ya que "los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse"⁶. No obstante, enfatiza que las obras artísticas contemporáneas no aparecen como simples ilustraciones de pensamientos, sino nos impulsa a hacer nuevas preguntas.

En el capítulo que sigue, intitulado como *Culturas visuales: entre el arte y el patrimonio*, reflexiona sobre la supuesta "muerte del arte" tantas veces anunciada por los teóricos a lo largo del tiempo y que dicha idea

⁴ Yves Michaud, (2007) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, Colección Breviarios.

⁵ Néstor García Canclini (2011) *La sociedad sin relato - antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, pp.40.

⁶ *Op.cit.*, p.47

se contradice delante de la cantidad de espacios expositivos y bienales de arte existentes alrededor del mundo. No obstante, espacios todavía regidos desde una perspectiva eurocentrista de ver y exponer las obras artísticas, es decir, "en la gestión de las artes visuales, en la administración de bienales, y ferias internacionales, siguen prevaleciendo Europa y los Estados Unidos"⁷, como siendo los principales lugares de exposición y legitimación de las obras producidas, expuestas y comercializadas en la contemporaneidad.

La propia mirada e interpretación de la crítica sobre qué se produce en los centros metropolitanos y periféricos, sigue esta lógica: en los grandes centros, las obras y objetos son mirados como hechos estéticos, mientras que en la producción de artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos, suele ser vista como "cultura visual o patrimonio cultural". De entre los varios temas tratados en este capítulo, nos deja pensando ¿hasta qué punto la cultura visual contribuye a legitimar una mirada colonialista sobre las producciones estéticas de las llamadas "periferias" del arte? Y nos contesta diciendo que la desigualdad en la producción, distribución y acceso a los bienes culturales no se explica como el resultado del "simple imperialismo o colonialismo cultural", aunque subsistan ambas perspectivas, sino por la combinación de procesos expansivos, ejercicios de dominación y discriminación que resultan incapaces de actuar en una verdadera política de intercambio de dichos bienes.

Además, nos recuerda que la especificidad del arte consistiría en trabajar con la insinuación de lo que no se puede decir, en otras palabras, con la inminencia. Así, en el capítulo tres, *Reapropiaciones de los objetos: ¿arte, marketing o cultura?*, hace una crítica al papel que juega los museos de arte y también los de antropología, al seguir una lógica de apropiación y legitimación de ciertos objetos en detrimento de otros, estos, elevados a la categoría de obras de arte. Serían ejercicios de poder, donde bajo ciertas condiciones o conveniencias, se hace la exposición y exclusión de obras en el acervo institucional.

De acuerdo con esta perspectiva, García Canclini nos plantea una inquietante pregunta: "¿cómo construir una visión de validez universal que interrelaciona culturas diversas, permita compararlas y hallarles un común denominador sin desconocer su singularidad?". En otras palabras, ¿cómo volver lo singular en universal sin perder su singularidad? Difícil paradoja en la cual intenta esbozar una respuesta a través del análisis de la producción visual de algunos artistas

⁷ Néstor García Canclini, (2011) *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, pp.87.

latinoamericanos en la contemporaneidad, cuyas obras se encuentran en lo que él define como ocupando el lugar de la inminencia, es decir, artistas que evitan la celebración tradicionalista y la mercantilización de sus trabajos, asumiendo una postura intercultural y fronteriza.

A ejemplo de la obra de Antoni Muntadas, "Mesa de Negociación" (1998), donde vemos una mesa circular dividida en doce módulos y se encuentra sostenida por pilas de libros cuyos contenidos discuten al mercado internacional. Sobre cada uno de los doce módulos que conforman la mesa, imágenes de mapas que representan la distribución de los recursos y de las riquezas en diversos países. Otra obra interesante es el "Toy and Horse" (2003) de Marcos Ramírez Erre, donde instaló un caballo de madera de dos cabezas, este de 15 m, en las casetas que controlan el paso entre la ciudad de Tijuana (México) y San Diego (Estados Unidos). El caballo hace explícito el conflicto entre ambos países (sobre todo, con el tema de la inmigración), pero sin usar símbolos nacionalistas. Más allá de discutir dichos conflictos sociales, Erre problematiza sobre un tipo de frontera que no es exclusivamente de ambos contextos, pero nos habla de una frontera que se genera de la intolerancia y la supremacía cultural, social y económica de algunos países sobre otros, cuestiones vigentes cuando pensamos desde el ámbito mundial.



Figura 01. Antoni Muntadas, *Mesa de Negociación*, 1998. Video-instalación. Disponible en: <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=5789>



Figura 02. Marco Ramírez Erre, *Toy and Horse*, 2003. Puerta de entrada de Tijuana a San Diego. Disponible en: <http://www.art-word.com/insite97/border.htm>

Para García Canclini, un arte con tintes de traducción intercultural sería una estrategia en un mundo de continuas interacciones globales, es decir, una forma de valorarse bienes públicos de distintas culturas y de formar a públicos igualmente flexibles y homogéneos, no cerrados a ver y tampoco a consumir el mismo tipo de obras de arte, provenientes de un determinado contexto o de marcas específicas. Sería una forma de desacomodar la mirada y de abrir nuevos espacios de diálogos para pensar nuevas posibilidades de conocimiento artístico y social.

La discusión sobre qué debe de exponerse, valorarse y presentarse como obras de arte, y a la vez a determinados artistas en lugar de otros, sigue en el capítulo 4: *Valorar el arte: entre mercado y política*, donde nos lleva a pensar sobre ¿quiénes deciden qué nos gusta como arte y cultura? De acuerdo con la trama transnacional de las instituciones y medios que legitiman a los artistas, a sus obras, a los curadores y finalmente, a los espacios de exposición, nos enfrentamos con lo que el autor define como la "espectacularización" de los modos de producir una obra que se persiste a la hora de insertarla en el desarrollo cultural y en la valoración de acciones artísticas. La constante divulgación de las imágenes de obras artísticas trae como desenlace, la formación del gusto público sobre cierto tipo de cultura y su respectivo consumo. Consecuentemente, nos siembra una cuestión: ¿el gusto por una obra de arte en específico, depende necesariamente de su exceso de exposición en los medios?

Para anclar su argumento, trae como ejemplos las prácticas artísticas entendidas como el arte relacional o estética relacional, caracterizada por la diversidad de manifestaciones y formas de interactuar con el público y con el espacio urbano, donde prácticamente se disipa la frontera entre arte y espectáculo. Dichas acciones no buscan cambiar la sociedad, y los artistas actúan tanto en contextos institucionalizados como públicos, cuya idea es difuminar las fronteras entre producción y consumo del arte.

El énfasis estaría en los procesos y no en los objetos artísticos. Para contraponer esta idea de estética y de lo social propuesta por los adeptos al arte relacional, García Canclini revisita el pensamiento del filósofo Jacques Rancière, y su *estética del desacuerdo*, donde postula otro modo de vincular las prácticas estéticas con las prácticas políticas. Las vanguardias artísticas preservarían la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas políticas o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista.

En este momento del libro, el autor defiende un arte que se ha “desenmarcado”, es decir, no quiere representar a un país, tampoco presionarse con cuestiones religiosas y políticas. Para esto, hace un atento recorrido sobre los trabajos de artistas como Cildo Meireles y León Ferrari, afirmando que dichos artistas han logrado acceder al *mainstream* del arte, mientras siguen trabajando y conversando con su sociedad de origen.

No obstante, en sus poéticas no se ve la obligación de llevar una marca que los identifique con sus países de origen, donde se puede leer sus obras sin necesariamente, anclarse en las tradiciones culturales y estéticas nacionales. Y advierte: “necesitamos repensar la visibilidad y comunicabilidad de las artes sin caer en la deslocalización absoluta, ni el mero regreso a la exaltación nacionalista”⁸. Esta es la propuesta central del su quinto capítulo, *Localizaciones inciertas*.

Ya en el capítulo seis, *Agonía de lo público y tácticas de sobrevivencia*, pone énfasis en las cuestiones públicas de la cultura (las que tienen que ver con los derechos, el bienestar y el acceso de las poblaciones) quedan olvidadas bajo los intereses de empresas transnacionales, cuando el arte y su desarrollo dependen de instituciones que invierten alto poder económico. A la vez, subsisten asociaciones, grupos y organizaciones de artistas que siguen pensando como ciudadanos que crean y opinan con independencia.

Como tácticas de sobrevivencia, los artistas buscan versatilizarse y moverse de un contexto a otro, aunque bajo un repertorio de escasos recursos. En las sociedades actuales, es frecuente que un mismo individuo elija identificarse con diferentes organizaciones o contextos y compartir comportamientos aparentemente opuestos entre sí, todo con el fin de cumplir con sus objetivos. Delante de la necesidad impuesta por esta sociedad, podemos ser incoherentes y contradictorios de forma consciente o inconscientemente. Hasta aquí, García Canclini no discute el papel desarrollado por el público al momento de legitimar, significar y comprender una obra de arte.

Es entonces en el capítulo siete, *Cómo hace sociedad el arte*, que presenta la importancia de los espectadores al momento de completar una obra de arte. Sin embargo, hace mención a un tema muy recurrente en cuanto a la recepción artística de las obras de arte contemporáneas (se vale seguir diciéndoles obras?): “la actitud prevaleciente del público hacia el arte contemporáneo es la

⁸ Néstor García Canclini, (2011) *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, pp.180.

indiferencia”⁹. En este sentido, vale preguntarse: ¿los artistas que hacen arte contemporánea, harían arte para qué tipo de público? ¿Sería para una pequeña parcela de la población entendida en el asunto? ¿Estarían los artistas adoptando una mirada igualmente excluyente y selectiva?

2. A modo de conclusión

Pensar el arte contemporáneo como el lugar de la inminencia es una propuesta bastante inquietante para comprender la diversidad de obras artísticas exhibidas actualmente aunque pocas logran proyectar esta idea de suspensión. De todos modos, la inminencia no es un concepto que se pueda aplicar únicamente a las obras contemporáneas (o a las producciones artísticas así caracterizadas), sino que a lo largo de la historia del arte, hay una extensa producción de obras que logran instaurar la inminencia, dejarnos con la sensación o idea de que algo está entredicho.

Ahora sí, la supuesta transnacionalidad de dichas obras hasta cierto punto, las desenclavaría de sus contextos de origen y producción. Los artistas contemporáneos y que están en el *mainstream*, adoptarían un lenguaje y un discurso que pretende ser universal, puesto que hay una serie de cuestiones sociales y culturales que ya no tiene una nacionalidad propia y de origen. No obstante, este siempre ha sido el gran reto de los artistas: universalizar lo particular.

Sin embargo, la recepción o lectura de dichas obras por parte del público, la espectacularización de ciertos artistas y la exclusión de tantos otros, instaura una práctica poco transnacional a la hora de exhibir las producciones contemporáneas. Algunas obras, de algunos artistas, son elegidas en detrimento de otras, de acuerdo a las preferencias del curador o a los temas que se quiere discutir (como ejemplos, las bienales temáticas del Mercosur, Brasil).

Así funciona el sistema de las artes. A modo de conclusión, lo transnacional también pierde sentido delante de la cantidad de exposiciones y bienales que proponen la territorialización, la discusión de identidades y los nacionalismos como parte de las problemáticas contemporáneas. Finalmente, ser inminente y transnacional es una de las innúmeras características de algunas producciones artísticas

⁹ *Op.cit.*, pp.220.

actuales, cuyo papel es el de provocarnos interrogantes y hacernos sentir.

Bibliografía

- García Canclini, Néstor (2011) *La sociedad sin relato – antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Michaud, Yves (2007) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, Colección Breviarios.
- Muntadas, Antoni (1998) *Mesa de Negociación*. Video-instalación. Disponible en: <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=5789>
- Ramírez Erre, Marco (2003) *Toy and Horse*. Monumento en la puerta de entrada de Tijuana a San Diego. Disponible en:
- <http://www.art-word.com/insite97/border.htm>

Vanessa Freitag Vanessa.Freitag@gmail.com

Actualmente realiza su doctorado en Ciencias Sociales (énfasis en Antropología Social) por Ciesas-Occidente (Guadalajara, México) con la tesis: *Memorias del oficio artesanal en familias de Artesanos Tonaltecas, Jalisco*. Maestra en Educación (énfasis en Educación y Arte), con la tesis: *Memorias de infancia y el proceso creativo de profesoras de artes visuales de la Casa de Cultura de Santa María, RS*. Especialista en Arte y Visualidad (poéticas visuales, intervención urbana). Licenciada en Artes Plásticas. Todos los títulos obtenidos en la Universidad Federal de Santa María, RS, Brasil. Campos de conocimiento: artes, artes visuales, formación de profesores, poéticas visuales, antropología social. Cargos desempeñados: 2006-2008 – profesora sustituta del Laboratorio de Artes Visuales de la Universidad Federal de Santa María, RS, Brasil.