

*Arte  
contemporáneo  
como un*

**SISTEMA DE**  
*contradicciones*

## I. (SISTEMA DE CONTRADICCIONES)

# NINGUNA MANIFESTACIÓN CULTURAL PARECE DESPERTAR MÁS CONTROVERSIAS, DESACUERDOS, DESCALIFICACIONES Y MALOS ENTENDIDOS QUE EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Más allá de que algunos vean en esto el resultado natural de su función provocadora, crítica, experimental..., entenderlo así es dejar pasar un síntoma evidente de algo más que subyace y lo define como fenómeno en relación con su sociedad.

Estos roces, estas tensiones, regularmente se evidencian cuando entramos en contacto con los productos del arte contemporáneo (instalaciones, apropiaciones, obra inmaterial); pero son las prácticas, instituciones, procesos que las producen, publicitan y legitiman en donde residen una serie de contradicciones que los originan.

Tal parece que lo que en otros campos o áreas de conocimiento construye un circuito organizado donde cada uno de sus estamentos juega un papel que contribuya a su institución, en el arte contemporáneo es lo que provoca estos choques, estas confrontaciones.

Si vemos el circuito del arte contemporáneo como un sistema de contradicciones tal vez podamos entender mejor estas reacciones que lo caracterizan.

## 2. (ENTENDER POR LAS FRACTURAS)

La educación artística, las instituciones expositivas, los apoyos a los productores, el mercado, el sistema de bienales... en vez de estar coordinadas para conformar y consolidar un campo profesional en donde estén claramente establecidas sus prácticas, sus procedimientos, posibilidades, niveles y rutas de profesionalización, se encuentran desarticuladas, se anulan y oponen mutuamente.

Una metáfora que podríamos tomar, como modelo de análisis, para este sistema de contradicciones, de partes desarticuladas, son las bolas cantonesas de marfil. Elaboradas originalmente de una sola pieza,

conforman un artefacto que contiene 5 o más esferas interiores —concéntricas— que giran de manera autónoma. Talladas con gran destreza técnica en su exterior cada esfera cuenta con huecos circulares que se reducen en tamaño conforme más cercanas están al centro. El objetivo de este juguete o método de meditación consiste en atravesar por sus orificios estas bolas con unas varitas hasta que pasen por el centro y salgan por el otro extremo.

Así para entender o analizar este sistema de contradicciones, estas esferas autónomas del arte contemporáneo, tendríamos que hacerlo a través de sus vacíos, de sus fracturas.

## 3. (PROFESIONALIZACIÓN COMO DISMINUCIÓN DE LA TÉCNICA)

Uno de las primeras instituciones que contribuye a la formación de cualquier campo es la educación. ¿Qué caracteriza a la educación artística y la particulariza?

A partir de la segunda mitad del siglo XX, siguiendo una tendencia de estandarización y formalización, la educación artística cambió sus procedimientos y prácticas. Buscando la profesionalización, del tradicional modelo de Academia donde se enfatizaba el aprendizaje de un oficio a través de una relación Maestro-Aprendiz; pasó a instituirse como una más de las carreras que podían estudiarse en la universidad.

Esta decisión hacia la profesionalización significó de entrada dos procesos 1) someterse a la burocratización de la enseñanza y 2) asumir la preeminencia de la teoría sobre la técnica.

Y aquí nos enfrentamos a la primera evidente contradicción. En este contexto de confrontación entre la formación del oficio y la constitución teórica de los profesionales, las instituciones educativas tuvieron que lidiar con parámetros meramente administrativos.

De una elección formativa entre los tres oficios tradicionales (pintura, escultura y grabado) que tenía la Academia; por las propuestas de vanguardia y las opciones tecnológicas, se multiplicaron las necesidades de enseñanza “técnica”. Más que la especialización, esta apertura hacia los campos expandidos, trajo como consecuencia en la enseñanza artística una atomización, una desconcentración de la enseñanza en las técnicas productivas al provocar un cuello de botella en una única opción: la Licenciatura en Artes.

Ahora, en los años que implican los estudios de licenciatura, los estudiantes de Arte tienen que enfrentar una currícula en la que, además de los requisitos institucionales para sufragar las deficiencias de la educación básica y las herramientas de autogestión que, ante la crisis de empleo, ahora debe asumir cada profesionista —valores, habilidades comunicativas, programas emprendedores...—; tratan de proveerle herramientas técnicas en distintas manifestaciones artísticas contemporáneas de manera superficial (un taller de dibujo, uno de instalación, uno de video, uno de foto, uno de arte sonoro).

El resultado son productores que, en aras de la profesionalización, tuvieron que sacrificar cierta formación técnica en las distintas disciplinas en las que se multiplicó la práctica artística.

A veces esto justifica algunas críticas sobre la improvisación, ocurrencia o carencia de manejo técnico con respecto a algunos proyectos de los productores formados en esta deficiencia.

#### 4. (PREEMINENCIA DE LA TEORÍA)

Este proceso de profesionalización de la educación artística provocó, entre otras cosas, el surgimiento del arte conceptual. Este movimiento es resultado



de las primeras generaciones de productores artísticos egresados de universidades, con una fuerte formación teórica.

No era de extrañar que, en vez de que sus producciones mostraran un alto grado de técnica, mostrasen un alto grado de manejo de las corrientes teóricas de la época (Teoría de la Comunicación, Estructuralismo y Postestructuralismo, Filosofía del Lenguaje).

Los productores artísticos que al mismo tiempo escribían sus posturas teóricas en las páginas de las revistas especializadas son resultado de esta preeminencia de la teoría.

Esto, aunado al esquema administrativo de la educación universitaria, pone énfasis en la necesidad de producir, más que obra o proyectos simbólicos, un discurso materializado en el formato de tesis. Es decir, lo que legitima la formación profesional universitaria es un discurso que semeje la lógica académica (bibliografía y notas a pie, incluidas).

En casos extremos, el esquema burocratizado de la educación se sintetiza en la presentación de esta tesis, incluso ya no a través de una discusión teórica, conceptual. La lógica del liberalismo ha llegado a

tal grado que la presentación de avances de tesis, de exámenes profesionales, en vez de sustentarse en el texto escrito, se basa en una presentación que simula el discurso empresarial, al tomar el formato de power point —10 minutos, máximo— en el que los sinodales ni siquiera han leído el discurso que sustenta la obra. Sólo juzgan su presentación ejecutiva.

### 5. (ARTE JOVEN COMO CUESTIONAMIENTO)

Otra de las contradicciones centrales del circuito del arte contemporáneo es la relación entre la formación profesional y la red de apoyos hacia artista jóvenes.

Por un lado la formación profesional propone un periodo de entre 4 y 5 años de preparación para legitimar o generar una licencia para el ejercicio profesional avalado por la institución educativa.

Por el otro, estos apoyos promueven la práctica artística inmadura, no dependiente de instituciones, y se instituyen como un circuito de legitimación paralelo constituido de bienales, concursos, becas dirigidas a artistas jóvenes de entre 19 y 35 años.

Este circuito no sólo anula la figura del pasante, que en todas la demás carreras opera para respetar el término oficial de la licenciatura, sino que incluso cuestiona la propia formación académica y la autoridad de sus procesos.

La legitimación que genera este circuito de apoyos es más reconocida y buscada que la de algunas instituciones educativas.

La misma dinámica de trabajo de la universidad provoca que los trabajos que se presentan a este circuito paralelo no tengan nada que ver con lo que se está haciendo dentro de los talleres o que, lo que en la universidad se considera un ejercicio más, sea legitimado como “obra terminada” en estos concursos de arte joven.

Estudiantes que en su primer año de carrera han ganado un concurso de arte joven o que en sus primeros años han participado en exposiciones dentro del circuito, más que servirles como un anticipo de la experiencia que les espera en su práctica profesional, los mete en cuestionamientos hacia su formación y sobre cuál es la mejor manera de descifrar el circuito.

### 6. (PRODUCIR CAPITAL ES PRODUCIR JUVENTUD)

Cada vez más, mientras los medios de producción social se enfocan a producir juventud, ya no como mercancía, sino como experiencia (el rock, la moda, la cirugía estética, la biogenética, el turismo...), en el campo del arte, parece ser que si se quiere producir cultura tiene que producirse juventud.

Así como las formas de producción económica contemporánea siguen un proceso de expansión del campo de la juventud, paralelamente, en la producción cultural, se produce un campo expandido en el que la juventud amplía sus dominios.

Ser joven y ser artista han llegado a fundirse. Transitamos muy pronto de *Las cartas al joven poeta* al *Retrato del artista adolescente*. Como lo dice José Luis Brea, “solo puede serse artista si se es joven. Solo puede serse joven, si se es artista”.

En esa fusión entre juventud y creatividad, cultura y capital quedan fundidos.

### 7. (FORMACIÓN TRUNCA)

La educación continua es cada vez más necesaria en estos tiempos en que la producción de conocimiento se ha acelerado y la actualización de los saberes es indispensable para el ejercicio profesional. En otros campos de conocimiento, la misma universidad es quien se encarga de satisfacer esta demanda, a veces en conjunto con empresas, afirmando así su lugar en la generación del conocimiento.

En el campo del arte han surgido, en los últimos años, una serie de talleres, programas de internado y cursos de gestión ofrecidos por las instituciones o los mismos productores que están activos y forman parte del circuito. Este aparato paralelo en vez de complementar la labor educativa de las universidades, parece que evidencia su inoperancia.

Algunos contenidos de estos cursos (elaboración de proyectos, gestión cultural, elaboración de portafolios) parecen ser un llamado de atención sobre la desconexión entre la educación artística y las formas en las que opera su campo profesional.

Otros (curaduría, arte contemporáneo, producción de video...), simplemente evidencian el vacío que las carreras construyen en sus programas de

estudios sobre temas o materias que consideraríamos elementales en la formación profesional.

Es decir, esta oferta paralela de cursos informales, más que operar como actualización, constituye un nicho de mercado generado por los vacíos en la formación de las carreras profesionales en el área de arte.

### 8. (PRÁCTICAS ZOMBIES)

En cuanto a las instituciones expositivas, la propia institucionalidad hace que el digerir los cambios en las prácticas artísticas sea de tránsito lento. Mientras las prácticas de las instituciones siguen operando aún con base en valores tradicionales, las prácticas artísticas que presentan responden a otros parámetros.

A este “retraso” José Luis Brea le llama “prácticas zombies”, debido a que la permanencia de programas y actividades de las instituciones, en su tradicionalismo, no es otra cosa que actividad de muertos vivientes.

Las instituciones expositivas se siguen concibiendo como “espacios” y en ese sentido disponen sus paredes y salas para prácticas que se dan en el espacio: imágenes-espacio. La práctica no sólo artística sino social se basa cada vez más en imágenes-tiempo.

En esta lógica, no es extraño encontrarnos como espectadores con exposiciones que el día de la inauguración desbordan vida e interacción, pero si las visitamos algún otro día de las 3 o 4 semanas que dura la exposición parecen espacios abandonados o bodegas vacías: los monitores, reproductores de sonido o imagen y los proyectores permanecen apagados, para ahorrar energía o por descuido, negándonos la posibilidad siquiera de experimentar las imágenes.

La mayoría de las convocatorias de “medios alternativos” todavía piden a los productores que sean ellos quienes consigan, en caso de requerirse, los aparatos necesarios para mostrar su trabajo.

El emplazamiento en salas de muchas de las piezas, sean de video o sonoras, todavía están definidos como si fueran una imagen, más en un discurso, colgada en las paredes. No será extraño encontrarnos con piezas sonoras que se nos ofrecen en un rincón o en un espacio en sala pegado a la pared donde está “colgado” el reproductor de sonido y los audífonos. En el mejor de los casos encontraremos un espacio para sentarnos,

si no, tendremos que consumir esta pieza sonora parados como si estuviéramos frente a un óleo.

En lo que corresponde a los videos, no importa si su duración es de 2 minutos o de 2 horas, son proyectados sobre las paredes de sus salas y a duras penas disponen una de esas bancas de madera dura, diseñadas para descansar en nuestro recorrido, pero también para no permanecer sentado más de 10 minutos. Si se trata de una exposición muy atractiva, la banca se llenará rápido y tendremos que presenciar parados o sentados en el suelo la proyección.

Ni hablar de la proyección continua o en *loop* que nos obliga a ver los videos siempre empezados y sin saber de qué nos hemos perdido y cuánto tendremos que esperar para verlo completo.

### 9. (IMÁGENES FLUJO)

Las instituciones expositivas no se han planteado seriamente cuál sería la función de las exposiciones en la época de la reproductibilidad y del flujo de información debido al Internet.

Siguen centrando su oferta en presentar la imagen estática sin problematizar cómo —si la obra material dejara de ser el centro y punto de admiración aislada— se daría relevancia a las formas sociales de ver, a las dinámicas y estructuras conceptuales sobre las que se sostiene la imagen.

Aunque no sean museísticas, las instituciones expositivas están inmersas y atrapadas en la función memorística de la imagen. Con sus exposiciones quieren construir trayectorias, genealogías, para sus productores y para ellas mismas como institución.

Hoy la función de la imagen-flujo es más la de formar comunidad. No estadísticas de entrada, sino lazos afectivos y sentidos funcionando para con los públicos.

### 10. (CURADURÍA COMO RELACIONES PÚBLICAS)

También en las instituciones expositivas se hace presente la preeminencia de la teoría en la figura del curador.

Ante el cambio en el régimen de las imágenes (de archivo, memorística), los museos requirieron movilizar sus colecciones para también movilizar sus sentidos y adecuarlos mejor al régimen de la imagen-flujo en que vivimos.



En esta movilización y relectura, el papel del curador es crucial. Con la labor de investigación reflejada en los textos que acompañan las exposiciones su trabajo es elaborar estos nuevos sentidos.

Conforme esta movilización de las colecciones dejó de buscar la construcción de sentido para buscar la estadística de entrada, conforme los museos pasaron a ser parte esencial de la generación de capital como una más de las industrias culturales y el turismo, la labor investigativa del curador disminuyó y empezó a funcionar como oficina de relaciones públicas de estas instituciones.

Más que conceptos o sentidos, la curaduría parece haberse quedado sin ideas, ya no se producen textos animados por la investigación, sino que, a veces, parece que sólo se producen títulos ingeniosos como eslogan o ejercicios casi tomados al azar (escoger el nombre de una canción o el año de nacimiento del productor) para justificar las exposiciones colectivas.

## II. (DESARTICULACIÓN DEL CIRCUITO COMO GANANCIA DE PESCADORES)

Esta desarticulación del circuito del arte contemporáneo nos lleva como espectadores, productores y promotores del arte a enfrentar un laberinto difícil de descifrar, en el que la producción, el trabajo, no parece ser productivo, ni redituable de entrada, pero que construye la idealización de que, en algún retruécano de este laberinto, se esconde la olla de oro al final del arco iris.

En esta desarticulación nos enfrentamos, a pesar de los roces, a encuentros entre el mercado y los

productores, a encuentros entre la educación y el circuito profesional, a articulaciones entre las instituciones y las formas de producción.

Estos encuentros son excepcionales y contribuyen a alimentar o justificar la desarticulación como generalidad y el encuentro como la afortunada excepción.

Que el productor esté perdido en esta desarticulación, que el espectador no entienda las manifestaciones simbólicas en relación con su situación, que gran parte de la sociedad no se vea representada en las manifestaciones artísticas y menos en la explosión de precios de ciertas obras de arte contemporáneo que se dan en ferias y subastas, abre el espacio de la confusión, como reacción consensuada.

Lo cierto es que este caos que se da en el circuito del arte contemporáneo, que parece no responder a ninguna lógica, es una manifestación o emula esa “mano invisible” a la que por siglos ha apelado el capital. Mientras más opaco, invisible resulte para la mayoría de los participantes, más pueden seguir operando a sus anchas y beneficiarse de ese aparente río revuelto que es el circuito del arte contemporáneo.

Lo que nos queda como espectadores, como no beneficiarios de este sistema de contradicciones, más que participar o intentar evidenciarlo, es ignorarlo. Producir como sociedad otros circuitos comunitarios de generación de sentido a través de imágenes. Buscar establecer economías donde la simbolización resulte en una distribución más equitativa del capital simbólico y también del capital real. Terminar de dislocar ese circuito desarticulado. 