
GLOBALIZACIÓN Y CREATIVIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

GLOBALIZATION AND CREATIVITY IN CONTEMPORARY ART

LETICIA MUÑOZ COBEÑAS

leticia4722611@yahoo.com.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 08/04/2016 | Aceptado: 02/08/2016

Resumen

En el presente trabajo se analiza la relación planteada por el filósofo francés Jacques Rancière (2006) cuando hace alusión a la fórmula estética que liga el arte al no-arte, fórmula que dispara hacia dos puntos de fuga: el arte que deviene vida o la vida que deviene arte. Esta reflexión permite, en un principio, focalizar en los caminos que el arte y la ciencia cruzaron desde la modernidad hasta la actualidad, con fronteras permeables y porosas que han compartido para explicar y para interpretar lo que llamamos *realidad*. En un segundo momento, me acerco a las problemáticas emergentes de una globalización que, aún desarticulada, encuentra en el arte, nuevamente, estos dos puntos de fuga.

Palabras clave

Arte contemporáneo; creatividad; globalización

Abstract

In this paper I try to emphasize the relationship posed by the French philosopher Jacques Rancière (2006) when he refers to the aesthetic formula that links art to non-art. Formula which shoots towards two vanishing points: art that becomes life and life that becomes art. At first, this reflection allows me to focus on the paths that art and science crossed from modernity to the present, with permeable and porous borders that they have shared to explain and interpret what we call *reality*. In a second moment, I approach the emerging problems of globalization that, despite being disjointed, finds, in art, these two vanishing points.

Keywords

Contemporary art; creativity; globalization



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

«En la medida en que la fórmula estética liga el arte al no-arte desde el principio, construye su vida entre dos puntos de fuga: el arte que deviene meramente vida o la vida que deviene meramente arte.»

Rancière Jacques (2002)

Jacques Rancière, desde su filosofía, nos ha enseñado a repensar el vínculo entre filosofía, políticas de la igualdad, instituciones y emancipación. En esta dirección también revisa las prácticas artísticas y su relación con las teorías del arte. En este epígrafe propone el cruce entre lo que llama el *sensible heterogéneo*, el *espíritu de las formas* y su reestetización permanente. El autor afirma: «Cualquier objeto puede cruzar la frontera y repoblar el reino de la experiencia estética» (2002: 128). Así, nos conduce a pensar en la relación arte-vida situándose en la dialéctica y en la poética romántica y habilita a hacer permeable la relación entre el arte y la vida. Algunas de estas afirmaciones me ayudaron a pensar el trabajo que presento en esta convocatoria de la revista *Arte e Investigación*, que tiene como tema: los efectos críticos y sociales de las prácticas en la contemporaneidad.

Desde la experiencia docente y desde la de investigación, hemos hecho hincapié en los modos particulares con los que se ha acercado la ciencia para explicar la vida natural, la vida física y la vida social, y también hemos comparado las maneras en las que el arte accede a estas comprensiones e interpretaciones desde su particularidad poética, metafórica. Hemos afirmado que ambas disciplinas, como han sido concebidas en la historia occidental, no deberían ser comprendidas como esencialmente diferentes, sino que debería entenderse que sus modos de analizar, de explicar y de interpretar la realidad tienen en sus procedimientos diferencias de grado; es decir, ambas actividades, las científicas y las artísticas, se producen desde el llamado «contexto de descubrimiento» y desde un *contexto de justificación* –motivaciones, intuiciones y cogniciones que dan lugar a la investigación, a la producción y a la inevitable búsqueda de consensos para tales producciones–. Entendemos que el arte en su producción y en su reconocimiento necesita de una reflexión, de una subjetividad comprometida, de un programa para la acción, como la ciencia y como el arte, que ambos participan de una construcción social de la subjetividad. Afirmamos que las diferentes disciplinas mantienen fronteras porosas por fuera de las fronteras políticas y académicas que intentan blindarse.

A partir de los estudios epistemológicos que circularon por los años ochenta, Alexander Koyré expone:

En efecto, Panofsky no se limita a informarnos sobre los gustos, las preferencias, los juicios de Galileo en materia de literatura y de artes plásticas, ni siquiera a darnos un análisis –extremadamente detallado y profundo– de la actitud estética de Galileo, para demostrar su unidad y coherencia perfectas: hace mucho más. Nos muestra la concordancia rigurosa entre la actitud estética y la actitud científica del gran florentino y, de este modo, logra no sólo proyectar una luz singularmente viva sobre la personalidad y la obra de Galileo, sino incluso anticipar la solución de la *quaestio vexata* (controvertida cuestión), de sus relaciones personales y científicas con Kepler [...] Se podría casi decir, por tanto, aunque Panofsky no lo diga –y quizá no hay ni siquiera necesidad de emplear el «casi»– que Galileo sentía por la elipse la misma invencible aversión que experimentaba por la anamorfosis; y que la astronomía de Kepler era para él una astronomía manierista ([1973] 2007: 261).

Referencia a la *realidad* desde la modernidad

Al retomar el epígrafe de Rancière –«El arte que deviene meramente vida o la vida que deviene meramente arte» (2002: 121)–, y sin acercarnos todavía a la problemática de la globalización, quisiera recordar la afirmación sobre el arte y sobre toda forma de pensamiento que debería revisar la llamada «Teoría del Reflejo», que indicaba Néstor García Canclini en sus clases de Filosofía y Estética –dictadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata durante los años 1973 y 1974–, en sus libros y en la revista *Transformaciones* (1973). Según sus prescripciones, sería pertinente concebir el *reflejo* de la realidad como fue planteado, de manera fantástica, en las aventuras de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), de Lewis Carroll, «para la cual los espejos se atraviesan y no son neutros en relación con lo que reflejan», o «a partir de los espejos ondulantes de Luis Felipe Noé o de las máquinas y los anteojos cinéticos de Julio Le Parc que multiplican las formas de lo real, muestran sus facetas móviles, la pluralidad posible de puntos de vista, la fugacidad caleidoscópica y contradictoria del mundo» (García Canclini, 1979: 12). Los temas o las problemáticas sociales han sido retomados, resignificados y refractados por las artes. Las artes han encontrado los intersticios y las fisuras para nombrar y para decir lo que, desde la dominación política y económica, se prohibía: ¿quién ha retomado en la esfera del discurso político, mejor que León Ferrari, la relación de la religión con el poder? [Figura 1].



Figura 1. *La civilización occidental y cristiana* (1965), León Ferrari

En las conmemoraciones escolares del 24 de marzo –Día de la Verdad, la Memoria y la Justicia, aniversario del último golpe militar– o en las conmemoraciones de La Noche de los lápices, he intercambiado con los alumnos las obras plásticas de Carlos Alonso y de León Ferrari. Ahí, he mencionado a la obra *Noche plateada por la luna* (1986), de Carlos Gorriarena [Figura 2]. En esta obra el autor rebate el campo plástico, lo levanta y nos muestra cuerpos dispersos, tirados, mutilados, desnudos, abandonados, con un número y con el protagonismo de un tacho de basura. El tratamiento del plano, el uso del color, la atmósfera que genera con esos cuerpos, permite acercarnos desde la poética al horror de un campo clandestino de concentración.



Figura 2. *Noche plateada por la luna* (1986), Carlos Gorriarena. Collage con objeto acrílico sobre tela

¿Cómo podríamos trabajar los genocidios del siglo xx si no fuera a través de la poética de los discursos artísticos? ¿Los movimientos sociales, los movimientos de género, las luchas de liberación, los problemas geopolíticos de la inmigración, como no lo han podido todavía sintetizar la sociología, la antropología o cualquier otra ciencia social?

Sabemos, también, que la potencialización del discurso artístico está justo en lo que dice de manera poética, sin referencialidades directas, sino sugeridas para ser completadas. La referencialidad está incluida en su poética y eso lo vuelve un discurso poderoso en emocionalidad y en empatía.

¿Quiénes están dentro del caballo?

Cuenta García Canclini, en su libro *Estética de la inminencia* (2010), que cuando presentó en la UNESCO, en la comisión de científicos y filósofos, la obra de Marcos Ramírez Erre [Figura 3] –en la que había un caballo de Troya que se ubicaba en la puerta de entrada de Tijuana a San Diego–, el semiólogo Pablo Fabbri le preguntó: «¿Quiénes están dentro del caballo?». Inmediatamente, sugirió: «Ya sé: los traductores». Es decir, en las zonas de fronteras y en todas las zonas convertidas en fronteras, hay cientos de traductores que interpretan la diversidad.



Figura 3. *Toy and Horse* (1997), Marcos Ramírez Erre

Cuántos caballos de Troya habría en esta oleada globalizadora que permita visualizar lo que los seres humanos venimos haciendo desde que nos desplazamos sobre el planeta Tierra: movernos de un lugar a otro. Las migraciones existieron desde todos los tiempos, pero tienen una presencia especial en esta etapa de la humanidad. La globalización desafía las fijaciones políticas que se dieron en la modernidad y hace visibles las fronteras porosas.

Según los críticos, estos nomadismos han sido retomados por los artistas en casi todas las últimas bienales latinoamericanas y europeas. Gente que se mueve por el planeta, pero que por sus trayectorias nacionales y de clase social, sus desplazamientos se constituyen en desigualdad y en pobreza, es decir, son claras evidencias en el Mediterráneo como escenario o en la frontera entre Estados Unidos y México. Estas vivencias son retomadas en las puestas en escena –en las *¿performances?*– de Santiago Sierra y de Teresa Margolles, entre otros.

Qué pensar de las manifestaciones artísticas en esta globalización del siglo XXI que no termina de articular, con múltiples variantes humanas y políticas, visibilizadas e inesperadas. Observamos, como dice en el epígrafe Rancière, que el arte se acerca a los movimientos sociales, se acerca a la vida, a las desigualdades, al sufrimiento humano y, como ellos, se vuelve impredecible. No es posible pensar el arte contemporáneo, sus múltiples formas de manifestarse, sin esta globalización desarticulada, que muestra el mundo humano, político y económico sin fronteras e ingobernable como los mismos movimientos sociales. El arte contemporáneo viene como un epifenómeno de esta globalización. El arte salido de los márgenes de la modernidad, de las *performances*, el arte político, el

arte sociológico y el etnográfico interpelan, entre otras cuestiones, el valor de las muestras y de las exhibiciones.

Matthew Rampley (2006), en su trabajo sobre los usos apropiados de llamar *cultura visual* a fenómenos o a prácticas artísticas que no se corresponden con el origen occidental del significado de arte, menciona los diferentes sentidos que tienen las culturas respecto de qué se debe exhibir y qué no debe ser exhibido. Para esto, proporciona el ejemplo de los Baule, una población que vive en la región central de la Costa de Marfil, para quienes las cosas más importantes culturalmente no estaban para ser vistas, sino para ser ocultadas. Al respecto, Rampley explica:

Cierta clase de objetos y de imágenes se hacen públicamente visibles, pero se trata de obras de arte que pueden ser apreciadas estéticamente utilizando los criterios apropiados, esto es, el sistema de valor estético de los Baule. Claramente, hay una clase de objetos rodeados de restricciones respecto a cuándo, a cómo y a por quién pueden ser mirados, pero esto no se traduce fácilmente en la concepción de cultura visual, que surgió como respuesta a las condiciones específicas de la modernidad tardo-capitalista en Europa y Norteamérica (2006: 198).

Entre otros aspectos de la ingobernabilidad del arte contemporáneo, se encuentra en juego la circulación y el consumo de las muestras y, por tanto, las formas comprensibles e incomprensibles de sus exhibiciones.

Varias escenas y una pregunta: ¿qué pasa con los curadores?

Parece que los nuevos sujetos del arte contemporáneo son los curadores; son quienes estarían encargados de la organización política y empresarial de los museos y de las bienales, quienes direccionan las convocatorias con lineamientos o con conceptualizaciones que organizan a los artistas. Los arquitectos serían, junto con los curadores, los profesionales encargados de diseñar desde los edificios hasta las puestas en escena del arte contemporáneo. Entre otros objetivos, se encuentra el de conseguir financiamiento y atraer al público para que se acerque a estos escenarios del arte contemporáneo.

De manera paradójica a lo expuesto más arriba, viví, durante los dos últimos años, en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en el Museo de la Inmigración de Buenos Aires, tres experiencias que dan cuenta de algunas reflexiones que quisiera plantear en torno al rol de los curadores con relación a la complejidad desbordante de las muestras o de las exposiciones del arte contemporáneo.

Escena 1. Domingo por la mañana. Un padre con dos niños recorre la muestra *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta, en América*

Latina, expuesta en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero (MUNTREF) de Buenos Aires. El padre y los niños llegan al final del trayecto donde un tabique separa el interior de la sala, con la foto maravillosa de Pedro Lemebel [Figura 4]. El padre entra en la sala final, sin ninguna señalización que advierta lo que se va a mostrar en el espacio asignado a *desobediencia sexual*. Al rato, sale corriendo el padre con los dos niños.



Figura 4. *Perder la forma humana* (2014), Pedro Lemebel
Museo de la Inmigración de Buenos Aires

Escena 2. Entro a una de las salas del Centro Cultural Islas Malvinas, de la ciudad de La Plata. Observo los catálogos que dan cuenta del artista, de la obra y de otros datos que buscamos cuando miramos una muestra. En la entrada o en la salida veo un mural con las introducciones curatoriales que renuevan un discurso poético que poco aclaraba sobre lo que se exhibía.

Escena 3. Entro en una de las salas del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y encuentro obras plásticas dispuestas en pares. Me parece una interesante propuesta porque en cada pareja plástica las propuestas eran distintas. El curador retoma en la presentación curatorial frases sueltas de un filósofo muy citado en la actualidad, Georges Didi-Huberman. Me quedo extrañada cuando veo las palabras sueltas, seleccionadas, sin ninguna cita bibliográfica del autor. Al conocer algunos textos de Didi-Huberman, entiendo que esas palabras remiten a la obra del autor, titulada *Ante el tiempo* (2000), porque el título que seleccionó el curador es *Anacronismo*. Sin embargo, las palabras sueltas poco explicaban y hasta contradecían la intención propuesta en la exposición.

¿Por qué los curadores en estas tres escenas descuidan, compiten y se desentenden de la complejidad poética, semántica y emocional de lo que

se expone? ¿Han tenido en cuenta al público? En este sentido, si una intervención curatorial no va a profundizar en los contenidos teóricos que trabaja, es preferible que sitúe a estos públicos en el tiempo y que haga referencias históricas y espaciales; mucho más auspicio que seleccionar frases o palabras sueltas cuyo contexto desconocemos y nos confunde y nos deja más en la intemperie.

Como contrarrelato de estas tres escenas, quisiera valorar el cuidado del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) cuando llevó adelante el armado de la obra *La Menesunda*, de Marta Minujín, durante el ciclo 2015-2016. En su advertencia se leía: «La obra no es apta para: Menores de 16 años. Personas con claustrofobia. Personas con insuficiencia cardíaca. Personas con movilidad reducida. A lo largo de la exhibición hay escaleras empinadas, espacios de circulación reducidos y pisos blandos» (Agenda Cultural, 2016: s/p).

Conclusión

El arte, las prácticas artísticas, en estas encrucijadas globales, desarticuladas y contradictorias, manifiestan, refractan esta realidad incierta y la hacen visible. Las tensiones de las artes reproducen las tensiones que vivimos. No vivimos una situación estable como la de aquellos tiempos de la modernidad y el *progreso* –también cuestionado por las vanguardias–; estabilidad que presagiaba el siglo xx, y que se constituyó en los cien años que la humanidad profundizó en los crímenes genocidas y su correlato actual que continúa con *el rechazo a las minorías* (Appadurai, 2007).

Entonces, ¿por qué pensar el arte en marcos estables, cuando hoy se vive una realidad social desigual en la que los poderes locales y globales no han hecho más que profundizar el dolor humano? De nuevo, «la fórmula estética liga el arte al no-arte desde el principio, construye su vida entre dos puntos de fuga: el arte que deviene meramente vida o la vida que deviene meramente arte» (Rancière, 2002: 121).

La formación de los curadores debería proponer un diálogo entre la exhibición del discurso artístico expuesto en una *performance* o en una muestra de rupturas y de preguntas, y evitar constituirse en otra *performance* o en un metalenguaje débil que no explica y que genera más confusiones. El acercamiento curatorial a estas experiencias contemporáneas debe ser un discurso de contención, de explicación que pueda ayudar a descifrar la experiencia sensible, partiendo del supuesto de que los públicos que asisten no son todos *públicos de cámara*.

El arte contemporáneo ha hecho visibles las fisuras y las expone como heridas culturales, ¿podrían los curadores desempeñar el papel de intermediarios en las interpretaciones y en los cuidados?

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (2007). *El rechazo de las minorías*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1973). «Vanguardias artísticas y cultura popular». Revista *Transformaciones* (90), pp. 253-280. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979). *La producción simbólica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). *Estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- KOYRÉ, Alexandre ([1973] 2007). «Actitud estética y pensamiento científico». En *Estudios de historia del pensamiento científico* (pp. 261-273). México: Siglo Veintiuno.

Referencias electrónicas

- AGENDA CULTURA (2016). «La Menesunda según Marta Minujín» [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2016 en <<http://agendacultural.buenosaires.gob.ar/evento/la-menesunda-segun-marta-minujin/11750#ad-image-0>>.
- RAMPLEY, Matthew (2006). «La cultura visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología». Revista *Estudios visuales*, (3) [en línea]. Consultado el 10 de septiembre en <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf>>.
- RANCIÈRE, Jacques (2002). «La revolución estética y sus resultados». *New Left Review*, (14) [en línea]. Consultado el 10 de septiembre en <newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=189>.