

Algunas consideraciones sobre el “arte contemporaneísmo”. Una lectura semiológica.

FUMERO, Renato Mauricio / FFYL-UBA e IDAES-UNSAM - rmfenidaes@gmail.com

Eje: Escritos sobre arte Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: arte contemporáneo – crítica – contemporaneísmo*

> **Resumen**

En este trabajo nos proponemos examinar desde la perspectiva que ofrece el análisis del discurso el texto “Sobre el arte contemporaneísmo” escrito por Francisco Ali-Brouchoud y publicado en el número 2 de la revista “Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales”.

Hemos decidido privilegiar en nuestro análisis la dimensión enunciativa, haciendo particular énfasis en la constitución del ethos, aunque también hemos dedicado unas páginas al final a la cuestión del género y, cuando resultó necesario, se hicieron observaciones ligadas a la noción de formación discursiva y de argumentación. Consideramos que es fundamentalmente cuando se observa el texto desde su constitución enunciativa y genérica cuando se accede a los aspectos más singulares de este.

En un sentido general, nuestra atención se centrará en la exploración del modo específico en que en este texto se dirime la cuestión de la enunciación a partir del análisis, fundamentalmente, de los modos en que se pone en juego una alternancia de roles por parte del enunciador.

> **Presentación**

En este trabajo nos proponemos examinar desde la perspectiva que ofrece el análisis del discurso el texto “Sobre el arte contemporaneísmo” escrito por Francisco Ali-Brouchoud y publicado en el número 2 de la revista “Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales”.

El texto que aquí presentamos es una versión abreviada de un trabajo monográfico más extenso. Hemos decidido privilegiar en nuestro análisis la dimensión enunciativa, haciendo particular énfasis en la constitución del ethos.

Para mi tesis de maestría estoy realizando un abordaje crítico, basado en parte en la sociología económica, del modo en que se constituye la distinción entre “valor estético” y “valor económico” en el espacio artístico contemporáneo de la Argentina. Es por ello que el análisis de este texto en particular ofrece un terreno para poner en juego ciertas hipótesis de trabajo y contrastar algunas lecturas.

El texto moviliza una serie de argumentos acerca de la constitución sociológica del campo del arte contemporáneo y las relaciones de fuerza y actores determinantes que son compartidos por otros autores y ofrece una vía para aproximarnos a la inscripción que hace el clivaje “arte – mercado” dentro de la formación discursiva.

>

› **Enunciación**

Benveniste abrió el camino a la teoría de la enunciación cuando impugnó la caracterización saussuriana de la lengua como un medio de comunicación. El lenguaje no puede ser considerado como un instrumento; es decir, como una herramienta exterior que el hombre utiliza para, de ese modo, potenciar una capacidad comunicativa que le es inherente y, en sentido estricto, pre- y paralingüística. Para Benveniste el lenguaje es constitutivo del ser humano y, por eso, va a hablar del “carácter lingüístico de la subjetividad”.

En un sentido, hablar es intervenir en un contexto, que es fuertemente determinante del enunciado (en el que va dejando “huellas”). En otro, al hablar se instala un ego, un yo, que es el eje referencial del discurso a nivel de las personas y también del espacio y del tiempo.

El “yo” (enunciador) se posiciona en relación a un “tu” (enunciario), entre quienes se instala “una escena dialogal”, y a una tercera persona, no legitimado como interlocutor. Al mismo tiempo, el “yo” coloca un presente (ahora) y un lugar (aquí) desde el que habla y respecto de los cuales se establecen las coordenadas temporales y espaciales del enunciado (las distancias y las proximidades).

1.

En nuestra interpretación del texto de Ali-Brouchoud la construcción de las figuras de la enunciación está sujeta a una condición particular del texto. En efecto, creemos que es posible distinguir dos secciones diferentes dentro del texto que tienen un funcionamiento diferente. Este funcionamiento diferenciado, y en parte contradictorio, tiene que ver con una construcción de las figuras de la enunciación, del ethos y que nutren una constitución del género particular.

La primera sección abarca desde el comienzo del texto hasta aproximadamente la página 14. La segunda se desarrolla entre la página 15 aproximadamente y el final del texto. La primera tiene como función dominante el desarrollo de un análisis crítico del arte contemporáneo. La segunda se concentra en un ejercicio propositivo a partir de una reconsideración de las posibilidades del arte político.

En términos de la identificación de las figuras de la enunciación entendemos que cada una de estas secciones propone escenas dialogales ligeramente diferentes.

En ninguna de las dos aparece un pronombre de primera persona del singular. La enunciación corre mayormente por cuenta de una voz impersonal. El texto, como veremos, se encuentra tensionado por proyecciones de ethos diferentes que construyen la sensación de un sujeto de la enunciación que va recorriendo diferentes roles y que, asimismo, se expresa en una hibridez genérica.

Es por ello que se vuelven muy significativas para la construcción de la escena dialogal las contadas oportunidades en que aparece un “nosotros” en la enunciación.

Nuestra hipótesis es que en la primera sección el sujeto de la enunciación se coloca inicialmente en la posición de un crítico de arte aunque luego ese rol se complejiza mucho. En la posición del enunciario coloca a un “tú” con quien establece cierta complicidad a partir de lo que parece ser una comunión en valores y saberes. El “yo” y el “tú” parecen ver el fenómeno del arte contemporáneo desde una distancia crítica. Uno y otro tienen una cierta familiaridad e identificación con una forma de arte que se distingue de la contemporánea y desde la cual expresan un “malestar” por el destino del arte.

Lo principal es que el sujeto de la enunciación y el enunciario se colocan frente a un mundo del arte contemporáneo (ellos) que incluye además de las figuras del mercado del arte y de otras instituciones, a los artistas contemporáneos. Ni el sujeto de la enunciación ni el enunciario son ni pueden ser “artistas contemporáneos”.

De hecho, dice el sujeto de la enunciación:

“...los artistas [contemporáneos] nos cuentan una y otra vez los mismos chistes que ya no nos hacen reír, mientras continúan alegremente su actividad de pequeños esclavos sin esperanzas en el taller clandestino de producción de imágenes para decorar las paredes de las elites acomodadas y los ambientes de no-lugares, feng shui para imbéciles” (el subrayado y la negrita son nuestras; párrafo 1º, página 11).

Es este nosotros el que también aparece juzgando al arte contemporáneo e invitando al enunciario a incorporar una nueva categoría para el análisis crítico del arte contemporáneo:

“Tendríamos que hablar de artecontemporaneísmo. Un “movimiento” que es, al mismo tiempo manierista, imperial y colaboracionista” (el subrayado y la negrita son nuestras; párrafo 2º, página 10).

Las coordenadas espacio-temporales que fija este sujeto de la enunciación también se vuelven relevantes para el análisis. En un sentido temporal, el descriptor coloca un momento en el pasado en el que hubo un arte que no era el arte contemporáneo.

“Hubo, por cierto, en algunos momentos del pasado, artistas radicales. Ya no los hay.” (el subrayado y la negrita son nuestras; párrafo 4º, página 10).

Este pasado radical es claro que incluye a las experiencias artísticas de las vanguardias históricas. No es claro si las posvanguardias¹ quedan o no dentro del arte contemporáneo, o cuáles de los movimientos de ese período debe ser incluido dentro del arte radical y cuál ya forma parte del arte contemporáneo. Porque, lo que sí parece claro, es que durante la segunda posguerra se fue desarrollando el proceso que derivaría en la imposición del arte contemporáneo.

“Hacia el fin de la segunda mitad del siglo XX, esos medios propios (...), esa detentación de la “libertad de expresión en estado puro”, cedieron ante el embate de lo exterior...” (párrafo 2º, página 13).

“...los últimos 40 años, que sería el rango aproximado en el que esa supuesta condición contemporánea extendería su pertinencia” (párrafo 1º, página 7).

“Era el artista mercantilizando su nombre (...)”, escribió Henry Flynt, el más interesante y consecuente de todos los anti-artistas. Y su señalamiento era una crítica temprana a neo-dadaísmo de los años 60...” (párrafo 3º, página 12).

Y lo fundamental es que este presente que tiene una condición opresiva también coarta las posibilidades de pensar un futuro diferente.

“... sabemos desde hace tiempo que no hay acción posible con relación al arte –ni la crítica, ni el ataque, ni la misma vocación de destrucción- que no conlleve un rasgo [...] que no pueda ser luego “recuperada” y “exhibida”...” (párrafo 4º, página 9).

En cuanto hace a las coordenadas espaciales, el sujeto de la enunciación parece estar en una posición universal, colocado ante un fenómeno ubicuo, globalmente homogéneo, que hace que no sea necesario hacer ninguna distinción geográfica o territorial.

2.

En la segunda sección aparecen algunas diferencias importantes.

La primera es que el nosotros que toma la palabra en un momento de esta segunda sección parece ubicarse al interior del mundo del arte, específicamente, parece ser un artista que convoca a otros a hacerse con él una pregunta y desde ahí avanzar hacia un futuro diferente. Esa pregunta es la que estaba a la base de la “ética artística” y de una estética (dos cosas que involucra el quehacer de los artistas):

“Deberíamos volver a hacernos una pregunta que en algún momento fue la base de una ética artística, y a la vez la condición de una estética: ¿qué significa ser “un artista de su tiempo”, y qué consecuencias ineludibles se derivan de esa condición?” (el subrayado y la negrita es nuestro, párrafo 3º, página 16)

Esta proximidad con los artistas luego parece ser un acompañamiento pero del que no se es protagonista. Hay una proximidad con los artistas que es diferente de la situación que describimos para la primera sección. Aunque dotada de algunas vacilaciones y ambigüedades creo que el siguiente fragmento muestra claramente la diferencia en la constitución del nosotros:

“El relevo del artecontemporaneísmo es una práctica que todavía no tiene nombre, y en la que muchos, aquí y allá, “artistas” y “no-artistas”, ya están inmersos. Y aunque no nos es dado volver a ser programáticos, siempre se puede entrever cierto campo de posibilidades” (el subrayado y la negrita es nuestro, párrafo 5º, página 16)

Esta última frase trae además las coordenadas de un presente y de un futuro que se presentan diferentes a los que veíamos que estaban operando para el sujeto descriptor de la primera sección.

Hay un optimismo sobre el presente y una sensación de que nada está aún cerrado con vistas al futuro. “Todo es provisorio” (párrafo 1º, página 17). De hecho, el último párrafo del texto parece imposible de ser puesto en continuidad con lo que veíamos en la primera sección del texto:

¹ Tomamos la categoría de “posvanguardia” en el sentido histórico que originalmente le atribuyó Peter Bürger (1987) para distinguir a las vanguardias de la posguerra (50’s – 70’s) de las “vanguardias históricas” de la primera parte del siglo XX. No nos comprometemos con la connotación valorativa peyorativa que para Bürger tiene la “posvanguardia”.

“El destino del artista es ser el Grand Mal de su tiempo. Navigare necesse est, vivere non est necesse” (párrafo 2º, página 17)

Las coordenadas espaciales son las mismas que veíamos en la primera sección del texto.

› **Ethos**

Como señala Ruth Amossy, “...desde el mismo momento que el “yo” emerge y se da existencia como sujeto en el discurso, se dice y se muestra de una cierta manera” (p.2, Amossy, La presentación de sí). El ethos es, básicamente, y siguiendo a Menguenau, la construcción de sí (o “presentación de sí” (Amossy)) que realiza el sujeto de la enunciación en el enunciado.

Asimismo, el ethos aparece como una figura que articula las dos dimensiones principales del discurso: enunciación y argumentación.

El sujeto de la enunciación se construye como un haz de rasgos variados: psicológicos, morales, etc. y también incluye una corporeidad. El ethos es la puesta en escena de una subjetividad social cuyos rasgos derivan de una voz y que se va a anclando en múltiples valores e incluso en un cuerpo.

El ethos funciona como “garante de lo enunciado”.

También hay una dimensión en la que el ethos responde a las expectativas y de las creencias que le atribuye a su destinatario².

¿Qué mundo subjetivo (ethos) es el que nos abre este discurso?

Dos marcas para-textuales ofrecen una primera aproximación al ethos del sujeto de la enunciación.

1.

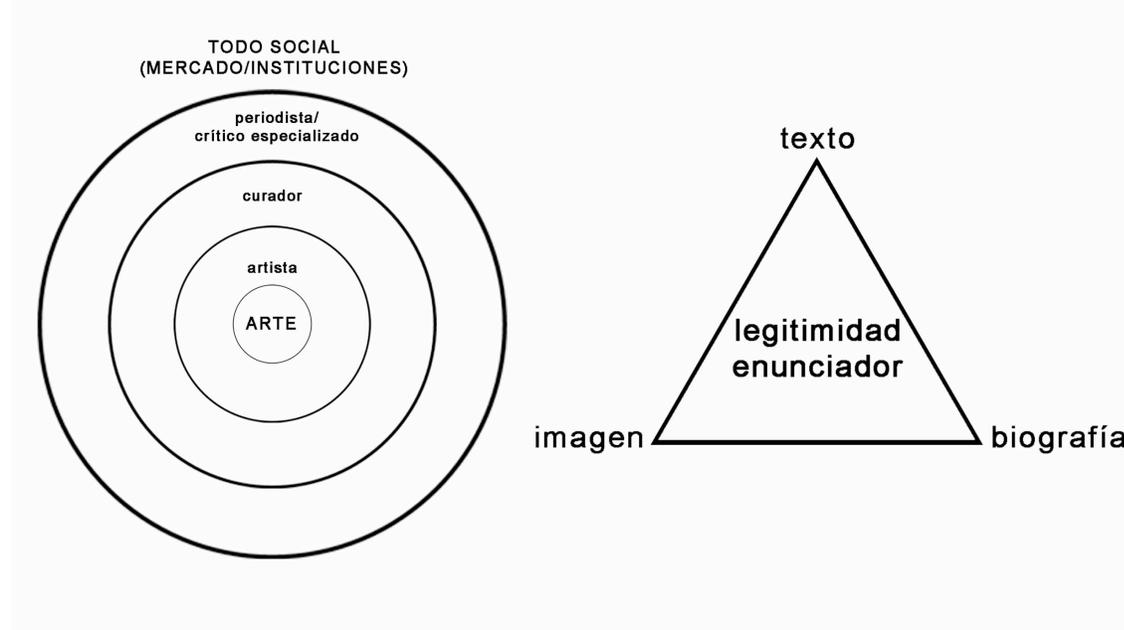
La primera es un breve texto ubicado al final del texto, donde se consigan los datos biográficos del autor: “FRANCISCO ALI-BROUCHAUD (Posadas, 1964) es artista visual y sonoro, y periodista. Entre 2002 y 2006 fue curador del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones. Desde 2004 escribe en la revista de artes y letras Otra parte.”

Lo fundamental para evaluar la constitución de ethos del enunciador son los datos allí incluidos, que ofician como una marca de lo que denominamos ethos del decir o mostrado. “Periodista”, “curador” y, además, “artista” son todos elementos que proyectan legitimidad sobre un conocimiento del arte contemporáneo que es, al mismo tiempo, teórico y práctico, general y particular, objetivo y subjetivo.

Por otro lado, esta condición de artista establece una relación con las imágenes de la obra de Ali-Brouchaud que acompañan el texto y con el texto mismo que, consideramos, hace circular entre las tres una fuerza de legitimación, un “circuito de

² Amossy también hablará de una “doble destinación”: “... el ethos se construye en función de la imagen que el locutor se hace de su alocutario y que la interacción entre el “yo” y el “tú/vosotros/ustedes” determina la modalidad de la presentación de sí pero también se ha hecho evidente que la presencia de un alocutario indirecto que no ha sido tenido en cuenta por el locutor puede transformar la función del ethos y aún el sentido de la finalidad de la persuasión sin que el texto haya sido alterado” (Amossy, p.13)

legitimidad”.



2.

En las páginas 8, 9, 10 y 13 aparecen imágenes de la obra “Fuseki, joseki”, del año 2003-2004, realizada por el mismo Francisco Ali-Brouchoud, obra que se exhibió en la muestra “Formas de pensar” que tuvo lugar en MALBA durante el 2004. Como se consigna, la obra consiste en una “situación participativa” que se desarrolla a través de unas partidas de “go” sobre unos tableros especialmente diseñados. En esos tableros aparecen inscriptos, en uno, los nombres genéricos de espacios institucionales y actores del mundo del arte (museos, artistas, bienales, curadores, etc.) y, en otro, los nombres propios de las instituciones y los actores que encarnan esos roles en el espacio del arte contemporáneo en la Argentina (ArteBA, Jacoby, PROA, MALBA, etc.).

De acuerdo con los textos que acompañan las imágenes, esta obra busca “...proponer una objetivación del sistema del arte y sus relaciones de poder, las que son atravesadas en el curso de una partida de go por otra lógica completamente ajena, propia del juego”. El objetivo central del texto de Ali-Brouchoud consiste en hacer un diagnóstico crítico de las relaciones de poder que dominan el arte contemporáneo (para, sobre el final, proponer una salida de ese esquema). Las imágenes, entonces, no sólo sirven para “ilustrar” los argumentos que pone en juego el texto sino que funcionan dotando de legitimidad al sujeto de enunciación, en primer lugar, en tanto él también es un artista y, en segundo lugar, en tanto muestran un tipo de arte que se sale de los esquemas que limitan la radicalidad del arte contemporáneo, de acuerdo con el autor.

Uno de los roles centrales que se ponen en juego en relación a la constitución del ethos del sujeto de la enunciación remite a la figura del “crítico de arte”.

El crítico es una figura dependiente de aquella “invención” teórica e institucional moderna, el “sistema del arte” (Shiner, 2004).

Es específicamente en el contexto del arte moderno³ que el crítico se volvió la figura subjetiva más importante del mundo del arte⁴. Entonces, el peso de la interpretación y la valoración de las obras de arte y los artistas estaba depositado mayormente en los juicios que producía el crítico. Como señaló Becker: “Los

³ En este contexto estamos distinguiendo entre la “Modernidad” y el “arte moderno”. La “Modernidad” como categoría histórica-cultural es asociada por los especialistas a los grandes procesos que experimentó Occidente a partir de la aparición revolucionaria de un humanismo ligado al racionalismo y una tendencia a la secularización y el surgimiento del capitalismo. El “arte moderno” es una categoría dependiente del campo de la historia y la teoría del arte cuyo origen suele ser fechado en el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX.

⁴ Dentro de la literatura argentina la novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair* (1973) tematizó el rol del crítico de arte a través de su faceta más tiránica a partir del personaje Leo Druscovich.

críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que les da ese valor. Esos juicios crean la reputación de los trabajos y los artistas” (Becker, 2008, p.161).

Una característica fundamental y absolutamente ineludible para un crítico de arte es la posesión de un saber relativo al arte superior al del resto de los actores sociales. Es en virtud de ese conocimiento que el crítico es investido socialmente de una legitimidad que respalda sus juicios. El desarrollo del arte en el siglo XX obligó a los críticos a expandir sus conocimientos de modo de poder acompañar una producción artística que velozmente fue modificando sus parámetros disciplinares. Recientemente, Graciela Speranza ha señalado que “... el primer impulso de la crítica sigue siendo descifrar cómo una obra, un artista o un autor dice o hace algo que no había dicho o hecho ningún otro” (Speranza, 2012, p.17).

Durante la última etapa de las posvanguardias, la figura del crítico fue fuertemente confrontada por los artistas que se volvieron contra la potestad discursiva e interpretativa de estos.

En los Estados Unidos, los artistas comenzaron a escribir textos en medios de la crítica (Artforum, ArtNews, etc.), en casos críticos de arte, en otros textos híbridos, desde el nacimiento del pop (por ej., Allen Kaprow), a través del minimalismo y el conceptualismo (por ej. Robert Morris y Joseph Kosuth). Desde la década de los 80’s, como se ha señalado muchas veces, la figura del curador pasó a ocupar el centro de la escena.

La inscripción de esta voz enunciativa como la voz de un crítico de arte resulta bastante conflictiva. En líneas generales, podemos decir que una lectura integral del texto de Ali-Brouchaud ofrece abundantes tesis acerca del estado del arte aunque no hay prácticamente referencias a obras de arte. También podemos decir, que en realidad la estrategia argumentativa privilegiada es la de confrontar con un “estado del arte” del pasado (las vanguardias históricas) o con uno postulado como el ideal, al “arte contemporáneo” como un todo (categoría que a veces refiere a las obras de arte y los discursos legitimadores del arte actual (un “estado del arte”: ¿el “artecontemporaneísmo”⁵?) y otras parece tomar la dimensión de un estado general de la cultura de “nuestro” tiempo). Y esto se debe a que el diagnóstico que se propone es, fundamentalmente, el de las relaciones de fuerza y actores que dominan el arte contemporáneo.

El texto se inicia (párrafo 1º) presentado una “vasta discusión” que remite a un “persistente malestar” que, en la primera oración, se refiere a un problema teórico-definicional (la “etiqueta” “arte contemporáneo”) y, en la segunda oración, se transforma en un problema empírico-sociológico (“aquello en lo que se ha convertido el “mundo del arte”). Lo fundamental a los fines de la constitución del ethos es el señalamiento de que quienes participan de esta “discusión” son (a) la red internacional e-flux y (b) conocidas figuras del arte y la crítica. Como el enunciativo se propone tomar parte en esta discusión y no forma parte de (a) entonces, entendemos, que va a formular una auto-inscripción entre las “figuras del arte y la crítica”.

El primer y decisivo paso lo da en el segundo párrafo. Citamos el párrafo completo:

“La inteligencia de quienes participan de este debate no puede dejarlo de lado, y es por eso que esta discusión empieza por reconocer un hecho innegable: que los productos del denominado “arte contemporáneo” no son más que la etapa superior de una forma especial de mercancía, y que, independientemente de toda la retórica desplegada por curadores, galeristas y los propios artistas para redimirla y hacerla aparecer como “crítica”, “política”, “radical”, portadora de alguna clase de novedad o de ser, en su defecto, una reelaboración de algún pasaje de prestigio de la historia del arte, no se trata más que de permanentes operaciones de marketing cultural para vender unos productos que resignaron hace tiempo los desafíos intelectuales y sociales que el arte supo proponer, enunciar y suscitar, por una apariencia de radicalidad y vanguardia que, como nunca antes, encontró su mercado gracias a sus características fluidas, leves, flexibles y adaptables a todos los terrenos y discursos, en una colusión perfecta con las del paisaje post-capitalista y la transnacionalización de la cultura.”

El “hecho indiscutible” en cuestión anunciado tiene, por su complejidad, antes bien la forma de un diagnóstico preciso en el que se fijan coordenadas históricas, sociológicas y estéticas precisas. De hecho, nuestra hipótesis

⁵ La definición de este neologismo introducido en el texto tampoco es estable. Sin embargo, en la primera caracterización que se ofrece en el texto parece aproximarse a un “estado del arte”: “...*artecontemporaneísmo*. Un “movimiento” que es, al mismo tiempo, *manierista, imperial* y *colaboracionista*” (p.10, 2ª columna, 2º párrafo)

es que este párrafo funciona en el plano argumentativo como el ENUNCIADO que rige la primera sección del texto que estamos analizando. Pero, independientemente de los contenidos, este párrafo muestra en su elaborada y extensa estructura gramatical (la construcción que empieza luego de los dos puntos tiene dos núcleos coordinados por la conjunción “y”, cada uno de los cuales se abre en una arborescente sucesión de construcciones subordinadas), a partir de la ausencia de puntos que habrían podido dar ritmo y sucesión a las ideas, un énfasis que está al servicio de dar unidad (“un hecho”) y cohesión a una serie de tesis diferentes. En el plano enunciativo, el sujeto de la enunciación capaz de decir esto de este modo se presenta como alguien capaz de coordinar una gran cantidad de conocimientos y estructurarlos de forma tal que un balance sobre el estado del arte contemporáneo se inscriba en una cosmovisión sobre el mundo actual (“la colusión” del arte contemporáneo con “el paisaje post-capitalista” y “la transnacionalización de la cultura”).

Decíamos que el enunciador en este párrafo fija las condiciones de su incorporación al grupo de las “figuras del arte y la crítica” que participan de esta “vasta discusión” acerca del arte contemporáneo. El enunciador al no-negar un “hecho innegable” recibe sobre sí el atributo de la misma “inteligencia” de la que gozan las “conocidas figuras del arte y la crítica”. Pero el enunciador va precisando que su inscripción es entre los “críticos” y no entre los “artistas”. Porque de los artistas dice pronto que participan de la “retórica” que busca “redimir” al arte devenido mercancía.

En el texto se manifiesta reiteradamente suspicacia a propósito incluso del término mismo “arte contemporáneo”. Se trata de una “supuesta” condición, una “retórica”, una “apariencia”, una “pretensión”, una “operación de marketing”.

Ahora bien, aunque señalamos que el enunciador no pertenece a (a) “la red internacional e-flux”, no por ello deja de apelar la legitimación de su propio ethos a través de la polifonía. En efecto, el tercer y el cuarto párrafo del texto están ocupados por largas citas tomadas del libro *What is contemporary art?*, el libro que e-fluxó comisionó al curador y crítico mexicano Cuauhtémoc Medina para que reuniera una serie antológica de textos que buscarán dar cuenta del arte contemporáneo.

Un dato que significativamente abre la cuestión de los roles del sujeto de la enunciación, de la complejidad de los haces que constituyen su ethos, se inaugura con la aseveración según la cual el “arte contemporáneo” se integra en una misma serie de fenómenos globales con el “post-capitalismo” y la “transnacionalización de la cultura”. El hecho de que para fijar la relación entre los tres términos se haya apelado a una palabra proveniente del léxico del derecho criminal (“colusión”) es menos relevante que la posición del sujeto de la enunciación que ahí se inaugura. Es este un ethos que posee hipótesis de lectura sobre la totalidad de los fenómenos de nuestro tiempo, hipótesis de un grado de abstracción y, consiguientemente, de aplicabilidad mayores a las que pueden rigen un espacio específico como es el arte contemporáneo. Este ethos que podría ser el de un sociólogo especializado en el mercado del arte global reaparece en otros momentos del texto. Así sucede cuando indica que el mercado del arte es uno entre otros ámbitos económicos no-regulados, cuando juzga el tipo de interés que despierta en “los inversores”, cuando distingue esta coyuntura del pasado o de lo que dice la “economía clásica”, cuando compara al mercado del arte con otros mercados cartelizados, cuando confronta el valor de mercado y el valor artístico, etc. También aparece un enunciador que en el vocabulario técnico que usa da cuenta de un manejo de conceptos económicos “assets”, “liquidez”, “oferta y demanda”, etc. Y este enunciador se presenta como dueño de un conocimiento preciso de las dinámicas que ponen en juego los actores: “el equilibrio de fuerzas entre aquellos que controlan el negocio”. Sabe cuales son las instancias (“pequeñas galerías”, “grandes ligas” y, obviamente, los artistas) y también conoce los nombres propios de actores (“Saatchi”, “Gagosian”, etc.).

Es en el contexto del párrafo donde se argumenta que “los artistas se han convertido en hábiles especuladores globales”, específicamente, a partir de dar cuenta del modo en que se valorizó una obra dentro del circuito de subastas, que aparece la única referencia por parte del enunciador a una obra de arte concreta de todo el texto: *For the love of God*, de Damien Hirst.

En la página 9, 2º párrafo de la 1ª columna, aparece otra consideración que surge de un ethos dueño de cierto conocimiento económico aunque, en este caso, de tipo más teórico. El enunciador observa que algo “universalmente deseable” (en este caso, “el arte contemporáneo”) “suele denotar casi siempre” una “plena mercancía”. El enunciador no da cuenta luego de la distinción entre una mercancía “plena” y la mercancía no-plena.

⁶ *E-flux* es una publicación on-line (<http://www.e-flux.com/>) que edita sus números mensualmente desde su surgimiento en 1999. Recibe colaboraciones no sólo de críticos de arte sino también de filósofos, artistas, etc. A lo largo de estos años ha editado en papel algunos volúmenes. La red *e-flux* también participa en el desarrollo de otros proyectos que se pueden consultar en su página web.

Pero en la constitución de este ethos confluyen también otros saberes, otros referentes intelectuales y otros vocabularios técnicos.

Así ocurre cuando se convoca a Larry Shiner para dar cuenta del surgimiento del “arte” en el sentido que hoy lo conocemos. Esta presencia polifónica en el párrafo 3, 2ª columna, de la página 12, se da en el marco de un párrafo donde la voz que enuncia es la de un especialista en historia del arte. El sujeto de la enunciación contextualiza en dos párrafos surgimiento y ocaso de la “autonomía” del arte en clave histórica entre los siglos XVIII y XX.

Hay cuatro párrafos (el final de la página 13 y toda la página 14) donde aparece una reflexión explícitamente dependiente de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu. En esos párrafos se define el concepto de autonomía, de campo autónomo y de colaboración a partir de Bourdieu y se ensaya con ellos un ejercicio, en clave sociológica, de caracterización del “artecontemporaneísmo”. Observado desde una perspectiva argumentativa, esta es una zona particular del texto. Por un lado, porque el enunciador que a ha estado mostrando diferentes saberes y caracterizando al arte contemporáneo de forma rápida aquí se detiene para construir una argumentación más pausada y escalonada. Por otro lado, porque el conocimiento que exhibe de la obra de Bourdieu aparece más desarrollado que otros conocimientos que pone en juego en otras zonas del texto. Pero tal vez lo fundamental es que estos párrafos son el límite entre las dos secciones que distinguimos del texto, una primera zona de “diagnóstico” (del inicio hasta aquí) y una segunda de tipo más propositiva (desde aquí hasta el final del texto), entre las cuales hay un desplazamiento del esquema de enunciación del texto.

En la página 11, el enunciador establece una comparación con el uso que en el contexto de la música se le dio al término “contemporáneo” (es decir, es lo “contemporáneo” lo mismo cuando se predica de el arte que cuando se predica de la música). Lo cual da cuenta de un enunciador que posee conocimientos sobre la cultura que exceden lo estrictamente artístico (visual). Recordemos que la nota biográfica presenta al autor también como “artista sonoro”.

En el mismo sentido, el enunciador establece una relación con “la literatura” (aunque en realidad se trata específicamente de un grupo de autores de ciencia ficción estadounidenses). El enunciador conoce esta literatura y por eso sabe que estos autores ofrecieron una suerte de imagen premonitrice sobre el destino que tendría el arte. Visto en clave polifónica, estos autores cargan con la responsabilidad de un juicio sobre los artistas contemporáneos (“payasos, satélites decorativos y patéticos”) que es coincidente con el que el enunciador tiene.

Otros saberes o referencias aparecen sin terminar de definir una perspectiva o rol del enunciador sobre el objeto de su discurso sino como elementos que oportunamente sirven para caracterizar un aspecto y que, en función de la constitución del ethos, brindan una imagen más completa de la amplitud de los conocimientos del enunciador. Así ocurre cuando el enunciador apela a una serie de categorías provenientes del análisis del discurso: “rasgos perlocutorios”, “formación discursiva” y “enunciación” para dar cuenta de que “arte contemporáneo” es un concepto que puede ser utilizado en cualquier contexto, o apela a las categorías de “juego del lenguaje” wittgensteineana, la de “distinción” bourdieuana o la de “no-lugar” (sin una alusión a Marc Augé), a la de “forma de vida” wittgensteiniana en la página 16, etc.

Pero en la construcción del ethos de este enunciador también hay otros rasgos importantes que no tienen principalmente que ver con los saberes que maneja. Así ocurre con el hecho de que este es un sujeto de la enunciación que inventa y propone un nuevo término que debería utilizarse en la caracterización y la discusión acerca del “arte contemporáneo”. Así ocurre cuando a tras haber realizado la primera serie de caracterizaciones críticas y, específicamente, buscando responder a la postmodernidad, que sería un “estilo” y un “movimiento” y que, aparentemente, el enunciador hace equivaler a la contemporaneidad. El sujeto de la enunciación arrastra⁷ esta equiparación entre contemporaneidad y posmodernidad desde el párrafo precedente, cuando modifica el argumento que está citando de la obra de Boris Groys. En cualquier caso, lo decisivo es que el sujeto de la enunciación crea un neologismo con el que dar cuenta de forma más precisa de ese “movimiento constituido por la imposibilidad de nuevos movimientos” y lo denomina “artecontemporaneísmo”. Esta capacidad para crear categorías posiciona al sujeto de la enunciación como un sujeto capaz de realizar aportes e introducir innovaciones en el campo del que participa.

⁷ Groys no dice que “una vez sepultado el pasado y arribado el futuro, podemos yacer confortablemente en *lo contemporáneo*” sino que dice que de acuerdo al pensamiento posmoderno (que no equivale al contemporáneo) yacemos en el presente.

Pero también es preciso encontrar otras marcas de constitución del ethos del sujeto de la enunciación ligadas a aspectos valorativos, sensoriales o que, incluso, hablan del temple mismo de este sujeto.

También aparece como un sujeto de la enunciación afectado personalmente por este “malestar” que genera el arte contemporáneo o, al menos, que hace un uso del lenguaje que parece colocarlo en una posición más confrontativa que analítica.

Es que el sujeto de la enunciación siente un desprecio casi corporal por la “etiqueta” del “arte contemporáneo”:

“Esa es justamente una de las dificultades de la etiqueta: pegajosa como una sanguijuela, ubicua como un McDonalds’s, contagiosa como un virus” (párrafo 3º, página 9)

Y también parece sentir un hartazgo e una indignación tales ante los artistas que dan lugar al agravio:

“los artistas nos cuentan una y otra vez los mismos chistes que ya no nos hacen reír, mientras continúan alegremente su actividad de pequeños esclavos sin esperanzas en el taller clandestino de producción de imágenes para decorar las paredes de las elites acomodadas y los ambientes de no-lugares, feng shui para imbéciles” (párrafo 1º, página 11).

Es este un sujeto de la enunciación que tiene una presencia corporal y también temperamental, que se siente personalmente involucrado en esta disputa con el arte contemporáneo y que responde pasionalmente cuando se siente afectado. Es también un sujeto de la enunciación, por contraste con lo que le molesta, deja ver que piensa que el arte debe ser sano y que eso tiene que ver con un arte que nos sorprenda y que se destine a grupos populares.

El concepto de “Formación discursiva” de Michel Foucault permite identificar un regularidad en los discursos de tipo ideológica. Postula que existen condiciones de producción históricas de los discursos que generan las reglas de producción de una formación discursiva. Las formaciones definen estilos, relaciones entre conceptos, tipos de enunciación, “objetos del discurso” y también criterios de validación, fija límites entre lo que puede decirse y lo que no.

Apelamos a la noción de “formación discursiva” para poner de relieve algunos aspectos argumentativos que descubren un aspecto del ethos del sujeto de la enunciación. En el caso que estamos analizando, creemos que podemos llegar a una caracterización del ethos que garantiza este discurso desde una reinscripción de algunos de sus argumentos en una matriz que forma parte de una “formación discursiva” mucho más amplia. Si volvemos a ese extenso 2º párrafo del texto que citamos en forma completa, veremos aparecer una tópica o una serie de ideologías que operan como las máximas que orientan parte de la argumentación. Como ya vimos, allí se quiere dar cuenta de un “hecho innegable” que está a la base de la “discusión” a propósito del arte contemporáneo. Ese hecho tiene que ver con que el arte contemporáneo produce productos que son mercancías y con que hay “operaciones de marketing cultural” que buscan respaldar, ocultar y legitimar este arte como si se tratase de un arte radical. Como vimos, también, el sujeto de la enunciación desde ahí irá instalando el cuestionamiento del arte contemporáneo como un arte del “mercado”. Se instala la oposición entre el arte y el mercado. Aunque, es cierto, como también mencionamos, el arte que se opondría al mercado para el sujeto de la enunciación no existe ni es posible en tiempos del arte contemporáneo.

Consideramos que la oposición entre el arte y el mercado, en realidad, articula con un clivaje más profundo y que es el de lo sólido que se enfrenta a lo maleable. Este clivaje no tiene una forma explícita en el texto pero está por detrás de diferentes argumentos del autor y, creemos, que pueden reinscribirse dentro de una formación discursiva en tanto esta oposición se utiliza en otros ámbitos para criticar otro tipo de cuestiones. En ese párrafo segundo, se dice que este arte del mercado “...encontró su mercado gracias a sus características fluidas, leves, flexibles y adaptables a todos los terrenos y discursos”. Es decir, que aquello que es sólido no puede participar del mercado y no es arte contemporáneo.

En la página 8, el arte contemporáneo es objetado porque no tiene “fecha de vencimiento”, porque siempre se vuelve “pertinente”, lo que “lo hace sospechoso (o poco confiable) para su uso en condiciones históricas”. Es decir, sólo es posible confiar en un concepto de arte que tiene un único y estable sentido que se expresa en relación a una producción histórica determinada. Un concepto flexible que puede decir algo para un tiempo y otra cosa para otro tiempo es “sospechoso”.

Lo mismo vale, para una definición de arte que no fija límites ya no históricos sino territoriales. Como dice en el mismo párrafo, es sospechoso un concepto omnipresente, ubicuo y de fácil adaptación, “universalmente deseable”. Agrega que esto contribuye a su “naturalización”, la cual ocurre porque este arte maleable carece de “problemas y conflictos reales”.

Y todos estos rasgos de lo maleable refieren al mismo tiempo a una actitud acomodaticia, cobarde, temerosa. Es que este arte “resignó” “los desafíos intelectuales y sociales que el arte supo proponer” (página 7). En lugar de los desafíos (página 8), el riesgo (página 9) que definen el modo verdadero en que el arte debe relacionarse con la realidad, este arte despliega una serie de falsas “apariencias”, “engaños”, “naturalizaciones” (página 9), “compensaciones” (página 9), “utilidades” (página 9) y “autoengaños” (página 11), “imbecilidad” (página 11), “colaboracionismo” (página 10 y 14), etc. De un modo es el “arte radical” con el que el sujeto de la enunciación se identifica. Del otro es el “arte contemporáneo”. De un modo se es sincero. De otro modo se es falso.

2.

A nivel de la construcción del ethos en esta segunda sección hay una discontinuidad absoluta. Recordemos que la primera parte construye un ethos que fija múltiples distancias con los artistas contemporáneos, quienes explícitamente incluidos dentro de los actores que participan del mercado del arte. Aquí, en cambio, aparece un ethos de artista, que habla desde el interior de la práctica artística.

En esta segunda sección también hay una proliferación de situaciones polifónicas en las que otra voz se convierte en la subjetividad garante de la persuasión. Aparecen nuevamente Boris Groys y Henry Flynt. “Deberíamos volver a hacernos una pregunta que en algún momento fue la base de una ética artística, y a la vez la condición de una estética: ¿qué significa ser “un artista de su tiempo”, y qué consecuencias ineludibles se derivan de esa condición?” (párrafo 3º, página 16)

Quien así aparece es un ethos autorreflexivo que retoma las preguntas del pasado para encontrarle nuevas respuestas.

Y es que este ethos como el de la primera sección también es uno que se siente convocado por el presente a adoptar una actitud responsable. Si en la primera sección esto se orientaba hacia la protección frente al arte contemporáneo (la “puesta en cuarentena”), en esta segunda sección aparece un ethos que se orienta hacia la recuperación del arte político en una dirección que aun pueda ser revolucionaria.

“La creencia devota en que la dimensión política del arte equivale a la acción en ese sentido, es de una ingenuidad que la época no autoriza” (párrafo 2, página 15)

Uno de los fenómenos de la polifonía es la negación y en esta segunda sección, en la que aparece un ethos que propone una nueva dirección, la negación de las opciones del arte político que equivocan el camino se vuelve fundamental.

En la primera sección del texto ya se habían negado las “posiciones presuntamente críticas ubicadas dentro del denominado “arte contemporáneo””. Ahora, el esquema es completamente diferente. De hecho, este enunciador se coloca al frente de una posibilidad de arte revolucionario que, obviamente, se distingue del arte contemporáneo.

“...cómo hacer la revolución y retomar sus programas. No será por cierto a través del “arte contemporáneo” que podrá llevarse a cabo esta tarea” (párrafo 1º, página 15)

La negación ahora cae sobre varios actores más: (1) los artistas que sólo adoptan la narración de lo político, (2) los artistas que creen que como el arte posee una inherente dimensión política entonces esto equivale a la acción política, (3) los que creen que podrán encontrar un “valor social” en un retorno a las artes aplicadas, (4) los que creen que basta con producir enunciados radicales, (5) nuevamente, la crítica institucional contemporánea, (6) el artista que “deja de hacer” arte (ahí se cita a Susan Sontag y su “estética del silencio”, que involucra a Rimbaud, Duchamp y Borroughs (página 16)).

Y no es solamente que se trate de contrastar un cierto escepticismo de la primera sección con un cierto optimismo de la segunda, lo que torna más llamativo es que ciertas cuestiones que censuraba universalmente el primer enunciador ahora las retoma este otro.

El ethos de esta segunda sección además de ser un ethos de artista es también un ethos revolucionario. Un sujeto de la enunciación que está lanzado a la posibilidad del cambio en el arte incluso, más allá, de los modelos revolucionarios del pasados. En una forma de radicalidad abierta a un proceso de cambio que aún no tiene nombre ni forma definida:

“...lograr que el arte se transforme en otra cosa, en una especie de actividad innominada, que ya no deba ser traída a colación cada vez que nos requiera autodefinirnos, de la que, después de todo, no haya que hablar demasiado, porque es una forma de vida (...) y sea por lo tanto ostensiva y evidente” (párrafo 5, página 16)

Otra de las acciones vinculadas con esta temática fue la participación, en la ciudad de Bahía Blanca, del ciclo de cortos "La mujer y el cine" realizado el 18 de noviembre de 2011 en el Cine Plaza. En esta actividad participaron las alumnas del 4 to. año de la carrera de Profesorado en Educación Inicial.

Otras dos actividades más se realizaron en relación a las cuestiones de género y el arte: la participación en el ciclo de teatro "Ropa vieja" organizado por la Escuela de Teatro de Bahía Blanca y el Teatro El Tablado y, por último, la visita al cine para ver la película *Medianeras* de Gustavo Taretto. En ambas actividades realizadas en 2011, participaron los primeros años de Profesorado en Educación Especial y Profesorado en Educación Primaria, respectivamente.

Todas las acciones realizadas tenían como fin el conocimiento, la indagación, la investigación y la crítica participativa en espacios que pudieran poner en acción aquellos saberes que la formación otorga. Por otra parte, como rescataron lxs alumnxs, no sólo las instancias de salidas educativas son productivas por lo aprendido, sino también por lo compartido con otrxs.

Bibliografia