

ARTE ARGENTINO ACTUAL: ENTRE OBJETOS, MEDIOS Y PROCESOS

Rodrigo Alonso

Presentado en: *IV Jornadas Nacionales de Arte y Universidad*. Centro de Estudios e Investigación de Propuestas Artísticas Híbridas. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2004.

Tras la mentada desmaterialización del arte de la década de 1970, la producción artística argentina se reorientó hacia la recuperación del objeto, principalmente a través de un retorno a los "grandes medios" como la pintura y la escultura, respaldados en los postulados de la transvanguardia. Este hecho tuvo su complemento en la creciente consolidación del mercado y la euforia de la recuperación democrática que dinamizó la producción, pero fundamentalmente, la exhibición y circulación de las obras.

Desde esta perspectiva, lo que se ha conocido como el "arte de los noventa" no introdujo mayores variaciones. Su insistencia en el valor artesanal de la creación favoreció la producción en formatos en gran medida tradicionales, orientados hacia la pintura y el objeto.

Sin embargo, desde mediados de esa misma década, algunos artistas comenzaron a privilegiar una concepción del arte basada en el proceso creativo antes que en su culminación. Esta tendencia recuperó la herencia conceptual, pero también la trascendió mediante formas de construcción de obras que dieron vía libre a la hibridez y la interdisciplinariedad. La eclosión de los nuevos medios fue acompañada por una renovación de los circuitos de circulación y una recuperación de ciertos ámbitos extra-institucionales como el espacio público.

Introducción

Si echamos un rápido vistazo a la creación artística contemporánea argentina de los últimos años podremos detectar el funcionamiento de dos sistemas de construcción de obras complementarios, uno dirigido hacia la producción de "obras artísticas" y otro orientado por la preeminencia del proceso creativo.

La primera vertiente puede ilustrarse mediante la típica situación del artista frente a la tela en blanco. No importa cuáles sean sus problemas conceptuales o plásticos, su metodología de trabajo, sus necesidades interiores o sus influencias externas; el resultado ha sido establecido de antemano: será una tela. Se trata de un caso de "muerte prevista en el guión".

La segunda vertiente se constituye alrededor de la noción de proyecto. El artista parte de una o varias ideas, de problemas conceptuales o plásticos, de necesidades interiores o influencias externas, pero las formas de trabajo y los resultados no han sido establecidos de antemano sino que surgen durante el proceso creativo. Esto no desestima la producción de objetos, incluso en sus formatos más tradicionales. Pero ubica al artista en una relación diferente con ellos, en la medida en que el trabajo de su realización adquiere un carácter tan relevante como el producto mismo.

Esta última vertiente recupera, en alguna medida, la herencia del arte procesual y conceptual de los años sesenta y setenta, incluso cuando las conexiones no parecieran ser demasiado directas [1]. Aunque no hay una clara predilección por las formas desmaterializadas en la producción artística actual, no puede dejar de señalarse el progresivo abandono de los medios de producción tradicionales en favor de un arte de ideas y proyectos.

Avanzando un poco más, planteo como hipótesis de trabajo que durante la última década del siglo veinte se produce un pasaje pronunciado del primer sistema de construcción de obra al segundo, poniendo en entredicho la reiterada identificación del arte de los noventa con lo que se ha dado en llamar la "Estética del Rojas" [2]. Desde el punto de vista de sus formas de producción, dicha estética no se diferencia de la versión local de la transvanguardia establecida como paradigma en la década anterior. Las variaciones son más notorias durante el transcurso del último decenio y particularmente en los primeros años del nuevo siglo.

Como toda generalización, ésta seguramente deja de lado o incluso contradice otras prácticas artísticas tan importantes como las mencionadas. Por tal motivo, sólo deben considerarse como herramientas de trabajo para la comprensión de la producción artística contemporánea argentina desde una perspectiva operativa, construidas con el fin de un abordaje teórico de tal producción que no busca invalidar ni mucho menos suplantar la práctica efectiva en manos de los artistas.

Las Formas de Producción

Las políticas de producción artística en Argentina, o más bien su proverbial ausencia, modelan la labilidad que ha regido la promoción y financiación de la creación artística en nuestro país. Entre el sistema norteamericano fundado principalmente en el mercado, y el sistema europeo con mayor protagonismo de las instituciones, la Argentina ha ensayado diferentes soluciones que marcaron al arte local de maneras específicas.

A pesar de las exaltadas quejas y los movimientos sigilosos, el mercado del arte tiene un protagonismo notable en el circuito del arte porteño por lo menos desde la década de 1980. Las galerías comerciales dedicadas al arte contemporáneo se multiplicaron durante los noventa y un amplio sector del coleccionismo se volcó decididamente a la producción de los jóvenes artistas, fomentando su financiamiento y dinamizando su circulación. Muchos de éstos vivieron y continúan viviendo hoy principalmente o en parte de la venta de sus obras, una situación extraña apenas un par de décadas atrás.

Este mercado —que no ha mermado en lo absoluto— es uno de los motores principales de la orientación hacia los objetos artísticos. Así como en los ochenta determinó el retorno de la pintura a nivel internacional, en los años siguientes se volvió más flexible en cuanto al producto artístico pero no menos influyente en la dirección material de sus intereses.

La particular situación de las instituciones expositivas en Argentina ha contribuido paradójicamente en este mismo sentido. En el ámbito internacional, tales instituciones financian la producción de las exhibiciones que presentan, permitiendo que los artistas proyecten su obra más allá de las urgencias mercantiles, embarcándose en la experimentación con procesos, ideas y formatos no tradicionales. En otras ocasiones, las políticas de adquisición de esas mismas instituciones se orientan hacia las realizaciones no objetuales como una forma de promover la creación que apuesta a la exploración y el riesgo estético, actuando como contrapeso a la omnipresente influencia del mercado.

En Argentina no se verifican ninguna de estas situaciones, es decir, las instituciones artísticas, en general, ni producen las exposiciones que presentan ni adquieren obras —aunque esto se ha revertido en parte en los últimos años [3]. En cambio, los museos y centros culturales parecieran poseer espacios para “llenar”, y muchas veces de manera inconstante. Esto podría explicar, en parte, porqué la instalación no se ha desarrollado verdaderamente en nuestro medio [4], a pesar de ser una de las formas artísticas dominantes a nivel internacional. Lo que se ha exhibido como tal en nuestro país ha sido, en muchas ocasiones, un conjunto de objetos instalados antes que una propuesta específica de ocupación espacial. La ausencia de proyectos *site-specific* dentro de las instituciones señala con claridad la escasa capacidad de éstas para involucrarse en los procesos de producción que conlleva el trabajo para espacios específicos. En su lugar, se generalizó un tipo de exposición entendida casi exclusivamente como la ubicación de imágenes sobre las paredes y la distribución de objetos en el espacio.

No obstante, la década del noventa asistió al florecimiento de dos instituciones dedicadas en gran medida al financiamiento de la producción artística contemporánea: el Fondo Nacional de las Artes —principalmente en el período en que Amalia Lacroze de Fortabat estuvo a cargo de la dirección— y la Fundación Antorchas. Ambos organismos llevaron adelante una efectiva acción de fomento a la creación artística que derivó en un incremento notable de la producción, pero también, en nuevas formas de concebir la práctica artística.

Efectivamente, inspiradas en modelos internacionales, ambas instituciones basaron sus criterios de adjudicación de becas y subsidios en la evaluación de proyectos. A diferencia de Salones y Premios, que otorgan dinero sobre la base de un producto terminado o de una trayectoria artística, el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas solicitaron proyectos de trabajo, generalmente para períodos de un año, que indujeron a los artistas a planificar, programar y/o reflexionar sobre sus procesos creativos. La influencia de este proceder fue sin lugar a dudas enorme, si consideramos la amplísima convocatoria que congregaron estas ayudas económicas. Otro aspecto importante a destacar es su repercusión en la totalidad del país, acompañada, en algunos casos, por políticas específicas destinadas a favorecer a los artistas radicados fuera de Buenos Aires [5].

Los Ámbitos de Formación

El retorno de la democracia fue sin lugar a dudas uno de los hechos más dinamizadores de la vida cultural y artística de los ochenta. Si los espacios de exposición se multiplicaron, ampliando el número del público atraído por el arte contemporáneo, también se multiplicaron los artistas o por lo menos los aspirantes a serlo.

La recuperación democrática coincidió igualmente con una reestructuración de la enseñanza artística. Algunos currículos y carreras se modernizaron, otros incorporaron nuevas orientaciones y disciplinas. La mayoría se aproximó lentamente a la producción contemporánea, a veces a regañadientes, pero casi siempre frente a las presiones de las nuevas generaciones de alumnos y profesores, y en función de formular una práctica acorde a los tiempos que corrían. Ante la ausencia de respuestas inmediatas, los jóvenes artistas, tras la superación o el abandono de la enseñanza formal, se volcaron al perfeccionamiento en talleres de artistas. Éstos proporcionaron principalmente una actualización técnica, si bien algunos se ocuparon igualmente de los aspectos teóricos y conceptuales de la práctica artística.

Sin embargo, en los noventa floreció un tipo de educación no formal muy particular: la clínica de obra. A diferencia de la educación formal o del sistema de taller, la clínica de obra no tiene una orientación técnica sino más bien reflexiva, preocupada por el proceso creativo y su dilucidación antes que por el producto final.

En la clínica de obra, los artistas presentan su producción en estado germinal o en proceso. Todos los participantes suelen opinar sobre lo presentado, realizando observaciones o sugerencias sobre posibles caminos a seguir o considerar. El responsable de la clínica realiza sus propios aportes y organiza el trabajo, pero en general no se extiende en aspectos técnicos; el artista participante deberá resolver las dificultades siguiendo su propio criterio. Si la clínica tiene regularidad, el proceso se afianza en una discusión continuada durante todo el desarrollo del trabajo.

En Buenos Aires, este recorrido puede verificarse evaluando el modo de funcionamiento del Taller de Barracas [6] y del programa de Becas Kuitca [7]. El primero tuvo una clara orientación hacia la producción de objetos, con una marcada insistencia en la importancia de la realización y sobre todo del acabado [8]. Las Becas Kuitca, impregnadas del aire internacional de su mentor, otorgaron una apertura mayor a las prácticas no-objetuales y en especial a los nuevos medios. Fomentaron la producción de instalaciones y de piezas *site-specific* que se dieron a conocer en frecuentes "Estudios Abiertos", eventos en los que los artistas participantes presentaron sus trabajos como "obras en progreso" (*work in progress*).

Fuera de Buenos Aires, el sistema de clínicas de obras se abrió paso con dificultad durante los noventa, aunque existieron experiencias destacadas. No obstante, en el cambio de milenio se produjo una intensa actividad de este tipo bajo los auspicios de la Fundación Antorchas, a través del programa de actualización y perfeccionamiento artístico que se llevó a cabo en numerosas ciudades del país. Este programa tomó la forma definitiva de una serie de cuatro clínicas espaciadas en el tiempo, a cargo de dos artistas y dos teóricos provenientes, en general, de Buenos Aires [9]. La naturaleza del programa impedía la actividad de taller y favorecía en cambio las discusiones en torno a proyectos y planes de trabajo.

También cabría mencionar aquí las becas de perfeccionamiento para artistas del interior, promovidas por el Fondo Nacional de las Artes, basadas en una serie de encuentros con un profesor elegido fuera del ámbito local. La visita esporádica del artista a su tutor privilegió una vez más el énfasis sobre los procesos de creación.

Otro caso destacado fue el de las actividades de Trama, una organización autogestionada por artistas [10] que se preocupó especialmente por optimizar la elaboración de proyectos artísticos, promover las iniciativas gestionadas por artistas independientes, y crear un circuito de vínculos entre diferentes espacios, agentes e instituciones que actúan al margen de los ámbitos oficiales de producción y circulación.

La Generalización de los Nuevos Medios

Una de las características más evidente en el arte reciente es el protagonismo que han adquirido los que se han dado en llamar los “nuevos medios” (*new media*), es decir, la fotografía, el video y el arte digital. Su presencia en los espacios expositivos, hoy amplia e irrefutable, contrasta con la exigüidad de su producción hace apenas veinte años. El fenómeno forma parte de una tendencia que puede rastrearse también en el resto del mundo; una tendencia que no se basa únicamente en su novedad, sino más específicamente, en el hecho de que estos medios se adaptan perfectamente a la dirección más general hacia la valoración procesual y la relativización del objeto artístico.

La aparición de estos medios no determina *per se* el desplazamiento hacia el ámbito procesual. De hecho, la fotografía ha adquirido un estatuto de objeto artístico tan importante como el de la pintura, ingresando al mercado del arte sin dificultad [11]. El destino comercial del video y del arte digital es más incierto, sobre todo en Argentina, pero su cristalización en obras acabadas y su ingreso al mercado del arte no ha sido infrecuente.

Más allá de los dictados del mercado local, las instituciones artísticas han dado un espaldarazo importante a la producción en medios tecnológicos incluso cuando, paradójicamente, en su gran mayoría no están preparadas para albergar ese tipo de trabajos. La deficiencia tecnológica de tales espacios contrasta dramáticamente con sus aspiraciones de contemporaneidad. Por tal motivo, los pasos dados en este sentido han sido más bien limitados y cautos.

No obstante, el impacto de estos nuevos medios en la relativización de los objetos y la promoción de los procesos es evidente. En su naturaleza reproducible se cifra una clara indiferencia hacia la unicidad de la obra y al valor aurático y artesanal que todavía se pondera en la obra de arte tradicional. Por otra parte, la historia de cada medio aporta en este mismo sentido: en la fotografía, a través de la extensa tradición del ensayo fotográfico; en ésta y el video, debido al vínculo estrecho que a lo largo de los años los ha unido a la documentación de procesos y a la performance; en el arte digital, por su tendencia a la mutación abierta y permanente.

Las posibilidades documentales de la fotografía y el video han brindado un nuevo impulso a formas de producción alternativas al mercado del arte, como el arte público, las intervenciones en la naturaleza, las interferencias urbanas, las acciones o el *body art*. Estas prácticas, de naturaleza procesual, cobran un nuevo impulso hoy a la luz de una tendencia que se afirma con fuerza en el arte argentino contemporáneo.

En los últimos años ha habido una recuperación de la performance y de las acciones, aunque éstas ya no suelen aparecer como producto final de una idea artística sino como motor de un conjunto de producciones que pueden tener un destino en otro medio más “permanente”, como la fotografía o el video. Muchos artistas contemporáneos se han volcado a esta práctica que tiene referentes internacionales de prestigio y que se evidencia cada vez con mayor asiduidad en las grandes manifestaciones artísticas mundiales, como las innumerables bienales que se despliegan a lo largo del globo.

En Argentina existe, además, una vertiente singular en los diferentes grupos de arte urbano y callejero que han florecido en los últimos años, en algunos casos, ligados a circunstancias políticas puntuales, como los sucesos de diciembre de 2001 [12]. Estos grupos, involucrados con el hacer específico de movimientos políticos y sociales, han encontrado en la fotografía y el video los medios ideales para prolongar sus acciones más allá de los eventos particulares donde éstas se desarrollan.

Así, un importante número de prácticas para-institucionales completan el panorama de las artes en la Argentina actual. Aun cuando algunas de estas prácticas han accedido a espacios de legitimación destacados [13], continúan siendo opciones alternativas al caudal de pinturas y objetos que todavía prefieren las instituciones. Su presencia y relevancia, no obstante, señala con claridad una vía privilegiada de la recuperación de las prácticas procesuales en el arte argentino reciente.

[1] En realidad, casi ningún artista contemporáneo se reconoce heredero de algún creador de aquellas décadas. Sin embargo, la mayoría de sus producciones no podrían comprenderse ignorando aquel período.

[2] Para ampliar este tema, puede consultarse: Alonso, Rodrigo: "Avatares de un Problema", en Alonso, Rodrigo; González, Valeria. *Ansia y Devoción. Imágenes del Presente*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.

[3] Principalmente, en instituciones como el Museo de Arte Latinoamericano, que produce y adquiere obras contemporáneas, o en circunstancias como el programa de Matching Funds que organizan Zürich y ArteBA para dotar a diferentes museos del interior del país de piezas contemporáneas para sus colecciones.

[4] Durante los primeros años de la década de 1990, Jorge Glusberg realizó una serie de muestras de instalaciones pero con artistas que, en su mayoría, no la practicaban sino que las realizaban *ad-hoc* para cada situación. Los resultados fueron generalmente pinturas y esculturas "escenografiadas", con poco sentido del arte de la instalación.

[5] En realidad, más que favorecer a los artistas radicados fuera de Buenos Aires, implementaron un régimen de federalización destinado a no concentrar las ayudas en la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires.

[6] El Taller de Barracas se realizó en 1994 y 1996 con el auspicio de la Fundación Antorchas.

[7] Las Becas Kuitca se vienen realizando desde 1991 con el auspicio de diferentes instituciones.

[8] Esta orientación se debió fundamentalmente a la presencia de Pablo Suárez y Luis Benedit.

[9] Todavía queda por analizar la influencia que esta práctica desde Buenos Aires hacia el resto del país tuvo en la producción artística de esos años. La constante selección de un pequeño grupo de artistas y teóricos, casi siempre de Buenos Aires, para llevar adelante esas clínicas, produjo una cierta homogeneización de la producción artística nacional en esos años. Sólo en el nuevo milenio surgieron algunas experiencias descentralizadas, como El Levante en Rosario o La Baulera en Tucumán.

[10] El núcleo original de esta agrupación estuvo constituido por Claudia Fontes, Leonel Luna y Pablo Ziccarello, pero a lo largo de sus cinco años de existencia se fue modificando, incluyendo a nuevos integrantes y colaboradores.

[11] Esta tendencia se fortalece en los últimos años debido a la progresiva suplantación de la fotografía analógica por la digital.

[12] Algunos grupos, que aparecieron alrededor de esta fecha o que la preexistían, son: el Grupo de Arte Callejero, Taller Popular de Serigrafía, Urbomaquia, Etcétera, Periferia, Máquina de Fuego, En Trámite, entre muchos otros.

[13] Es el caso del Grupo de Arte Callejero en la Bienal de Venecia de 2003 y en la muestra Ex-Argentina realizada en el Museo Ludwig de Colonia (Alemania), de la que también participó el Grupo Etcétera, entre otros casos similares.