

Lo contemporáneo de lo contemporáneo: la indisciplina del arte en la esfera pública

Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira
Universidade Federal Fluminense, Brasil
oliveira@vm.uff.br

Resumen: En el escenario de lo moderno, el artista recibió la demanda de crear su obra en procesos con diferentes grados de distanciamiento del mundo. Con la instauración de las prácticas artísticas de carácter colectivo y colaborativo que avanzan en la cotidianidad mundana, se abandonan posiciones tradicionales basadas en preceptos de autorreferencialidad y de autocentralidad del arte, mientras que estas prácticas artísticas colectivas revelan también transformaciones significativas en la constitución y la naturaleza del arte. Así, en ese proceso que derriba barreras y que aproxima arte y vida de acuerdo con parámetros inventados a partir del final de la autonomía del arte, es posible percibir el inicio del colapso de una idea de arte fundada en premisas que se cierran sobre ellas mismas.

Al admitir que el arte avanza hacia lo mundano en procesos en los que el artista comparte las responsabilidades de la creación, nos vemos ante cuestiones que buscamos afrontar en este artículo: ¿Cómo pueden -arte y artista- avanzar en escenarios que desconocen, una vez que tradicionalmente les fue sugerido que eviten ese mundo que se materializa más allá del mundo del arte? ¿Cómo puede el artista avanzar hacia el mundo cuando, tradicionalmente, le fue sugerido que su lugar en el mundo era justamente un lugar fuera de ese mundo que se manifiesta en lo real? ¿Qué decir del artista, históricamente educado para enfrentar el mundo a partir de su propio universo? Son muchas las dudas que se ofrecen al arte y al artista en lo contemporáneo de lo contemporáneo

Palabras clave: fin de la autonomía del arte - arte contemporáneo - prácticas colaborativas - mundo real - naturaleza del arte

Resumo: No cenário do moderno, o artista foi demandado a criar sua obra em processos com diferentes graus de distanciamento do mundo. Com a instauração das práticas artísticas de caráter coletivo e colaborativo que avançam no cotidiano mundano, abandonam-se posições tradicionais alicerçadas em preceitos de autorreferencialidade e de autocentralidade da arte, enquanto essas práticas artísticas coletivas revelam igualmente transformações significativas na constituição e na natureza da arte. Assim, nesse processo que derruba barreiras e que aproxima arte e vida de acordo com parâmetros inventados a partir do fim da autonomia da arte, é possível perceber-se o início do colapso de uma ideia de arte fundada em premissas que se fecham sobre elas mesmas.

Admitindo-se que a arte avança em direção ao mundo mundano em processos nos quais o artista partilha as responsabilidades da criação, nos vemos diante de questões que procuramos enfrentar neste artigo: como podem - arte e artista - avançar em cenários que desconhecem, uma vez que tradicionalmente lhes foi sugerido que evitassem esse mundo que se materializa para além do mundo da arte? Como pode o artista avançar em direção ao mundo quando, tradicionalmente, lhe foi sugerido que seu lugar no mundo era justamente um lugar fora desse mundo que se manifesta no real? O que dizer do artista, historicamente educado para enfrentar o mundo a partir de seu próprio universo? São muitas as dúvidas que se oferecem à arte e ao artista no contemporâneo do contemporâneo.

Palavras-chave: fim da autonomia da arte - arte contemporânea - práticas colaborativas - mundo real - natureza da arte

Abstract: In the modern scenario, the artist was asked to create his work in processes with different degrees of detachment from the world. With the establishment of collective and collaborative artistic practices that advance in the mundane world, however, traditional positions based on precepts of self-referentiality and self-centering of art are abandoned, while these collective artistic practices also reveal significant transformations in the constitution and in nature of art. Thus, in this process that brings down barriers and approaches art and life according to parameters invented from the end of the autonomy of art, it is possible to perceive the beginning of the collapse of an idea of art founded on premises that close themselves.

Admitting that art advances toward the mundane world in processes in which the artist shares the responsibilities of creation, we are faced with questions that we seek to address in this article: how can art and artist advance in unfamiliar scenarios once which has traditionally been suggested to them to avoid this world that materializes beyond the world of art? How can the artist advance towards the world when, traditionally, it has been suggested to him/her that his place in the world was just a place outside this world that manifests itself in the real? What about the artist, historically educated to face the world from his/her universe? There are many doubts that are offered to art and to the artist in the contemporary of the contemporary.

Key-words: end of the autonomy of art - contemporary art - collaborative practices - real world - nature of art

Introducción

No es inusual que los debates en torno a la presencia del arte público en el escenario contemporáneo sean sometidos a una afirmación que, al sugerir que “todo arte es público”, no esconde el deseo de reducción y de obstrucción. Esta asertiva trae en el seno la insinuación de que el arte público como tal simplemente no existe, extinguiendo así cualquier intento de debate acerca de lo que es efectivamente público en el arte.

A esta afirmación podríamos contraponer otra, en réplica, firmando que el arte es, ante todo, un emprendimiento privado; por lo menos el arte que se produjo bajo la égida de un modernismo hegemónico, siendo posible afirmar que

El moderno promovió la “privatización” de la experiencia artística, habiendo centrado la dinámica del arte en la creación de un solo individuo -el artista-, ensimismado en sus certezas e imaginaciones. El arte en la modernidad nos fue ofrecido “como una investigación individual del escultor o pintor, el epítome de la autoafirmación” (Finkelparl, 2001 apud Oliveira, 2012, p. 138), en la cual la creación artística tenía como centro y eje único la propia persona del artista, siendo “considerada como el producto de un acto de expresión autónomo e individual”. (Hein, 1996 apud Oliveira, 2012, p. 138)

En el escenario de lo moderno, el artista recibió la demanda de crear su obra en procesos de distanciamiento del mundo o, más específicamente, del mundo mundano. La obra de arte, suelta de las amarras que la ataban a su creador, recorrería un circuito construido de manera de preservar su autonomía y garantizar el carácter de una experiencia privada también para el espectador. Para esa circulación de la obra se desarrolló una arquitectura propia que aísla el universo del arte de otros que podrían enriquecerla si el arte se dejara contaminar por las cosas del mundo, según lo señalado en el famoso ensayo de Brian O’Doherty (2002).

Es justamente esa secularidad, esa mundanidad del arte que nos ha interesado investigar en los últimos años; un fenómeno que parece sugerir que la producción de arte contemporáneo no cabe dentro de los límites institucionales tradicionales del arte, que el arte busca interactuar y dejarse contaminar por las cosas del mundo. La producción de arte contemporáneo, abierta a los encuentros, diálogos y contaminaciones, parece hacer una invitación al mundo mundano, como parafraseando a la poetisa: “Entre por esa puerta ahora | Y diga que me adora | Usted tiene media hora | Para cambiar mi vida | Venga vamos | Que lo que usted tarda | Es lo que el tiempo lleva”.¹

1 Versos de la canción “Vambora” de autoría de Adriana Calcanhoto, grabada en el álbum *Marítimo*, cuarto disco de la artista (Columbia Records, 1998). En el original: “Entre por essa porta agora | E diga que me adora | Você tem meia hora | Pra mudar a minha vida | Vem vam’bora | Que o que você demora | É o que o tempo leva”.

Lo contemporáneo de lo contemporáneo

Con la instauración de las prácticas artísticas de carácter colectivo y colaborativo que avanzan en la cotidianidad mundana, se abandonan posiciones tradicionales basadas en preceptos de autorreferencialidad y de autocentralidad del arte, mientras que estas prácticas artísticas colectivas revelan también transformaciones significativas en la constitución y la naturaleza del arte, que se afirman ellas mismas como agentes, partícipes y consecuencia de esas transformaciones. Con las prácticas artísticas colaborativas, que asumen un carácter político en su sentido más elástico, el arte se adentra en territorios que le eran tradicionalmente extraños -territorios que albergan una noción de arte que desgarrar sus límites hacia la indisciplina- al mismo tiempo que abandona territorios que componían la verdad y la razón de ser del arte. Por más de un siglo, el arte se afirmó como una disciplina autocentrada y autorreferenciada, en que poca o ninguna importancia era dispensada a aquello que estuviera más allá de su territorio de especificidades, afirmando, incontinente, la disciplinaridad del arte.

Algunos dirán que el arte siempre estuvo articulado con el mundo, inexorablemente integrado a ese mundo. Fue lo que apuntó el artista alemán Hans Haacke en conversación con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, para quien “el mundo del arte, al contrario de lo que suele asumir, no es un mundo aparte. Lo que en él sucede es una expresión del mundo en su sentido amplio y tiene repercusiones fuera de los límites del mundo del arte”. (Bourdieu & Haacke, 1995, p. 98)

Aunque, con reservas, aceptamos la afirmación de Hans Haacke de que el arte y el mundo forman parte de un todo común, no podemos desconocer que, durante muchas décadas que atravesaron el siglo XX, el artista se mantuvo a una “distancia de seguridad” de las cosas del mundo. Como si el mundo mundano no mereciera la atención del artista, como si no estuviera a la altura de las preocupaciones del artista y de las manifestaciones de su arte.

Es cierto que en otro registro de lo moderno, aún en 1920 dentro del período conocido como “comunismo heroico”, el artista ruso Naum Gabo anunciaba que los artistas estarían tomando las calles y las plazas con sus trabajos de arte, asumiendo esas calles y plazas como el locus para la realización plena del arte. En este sentido, afirma Gabo:

[estamos] convencidos de que el arte no debe continuar como un santuario para el inactivo, como un consuelo para el triste y una justificación para el perezoso. El arte debe esperar dondequiera que la vida sea fluente y actuante ... en el banco, en la mesa, en el trabajo, en el ocio, en el descanso; en los días de trabajo y de vacaciones ... en casa y fuera de ella ... a fin de que la llama de vivir no se apague en la humanidad. (Chipp, 1999, p. 333)

Para el poeta Vladimir Maiakovski, “no necesitamos un mausoleo de arte muerto donde las obras muertas

sean adoradas, sino de una fábrica viva del espíritu humano -en las calles, en los tranvías, en las fábricas, talleres y en las casas de los trabajadores". (Gray, 1970, p. 219). Por muchas décadas, sin embargo, el deseo y las visiones utópicas de Gabo, Maiakovski y de muchos otros por un arte articulado y comprometido con las prácticas de lo cotidiano, fueron postergados y suplantados por la jornada de lo moderno. Las vanguardias históricas no podrían suponer que casi un siglo transcurría hasta que sus deseos vinieran a alcanzar su punto de materialización. Un siglo después, es posible afirmar que el contemporáneo del arte contemporáneo -lo contemporáneo del contemporáneo- está fuertemente atado y comprometido con la instauración del arte en proceso de derretimiento en lo cotidiano.

A diferencia de lo que ocurrió en gran parte de la producción de arte del siglo XX, lo contemporáneo de lo contemporáneo se hizo inexorablemente político en sus acciones y articulaciones con el mundo que se ofrece al artista a la distancia de un mero paso más allá del propio universo del arte. Un arte que elige al "otro", en su plena complejidad y sea ese "otro" quien sea, simultáneamente como colaborador y foco de la atención del artista. La historia del arte reciente es provechosa en ejemplos que consolidan ese pasaje y la afirmación de lo que denominamos aquí lo contemporáneo de lo contemporáneo: una producción que enfatiza sobre todo el proceso de producción del arte, marcado por la colaboración, la negociación entre los participantes y por el reconocimiento de la relevancia de múltiples voces en el proceso de creación artística, retirando al artista de su aislamiento. Un ejemplo que se hizo clásico entre las prácticas colaborativas en el arte nos es ofrecido por el artista norteamericano David Hammons con la obra *House of the Future* [Casa del Futuro] (1991). Cuando fue invitado por la curadora Mary Jane Jacob para participar en el programa de instalaciones públicas *Places with a Past* [Lugares con un pasado] en la ciudad de Charleston, Carolina del Sur, Estados Unidos, Hammons se asoció con un carpintero-constructor local, Albert Alston, para decidir qué crear en el espacio de la ciudad a él destinado por la curaduría del programa, dando lugar a la obra *House of the Future* [Casa del Futuro] (Fig. 1).



Fig. 1 – David Hammons & Albert Alston, *House of the Future* [Casa del Futuro], 1991.
Charleston, Carolina del Sur, Estados Unidos (Fuente: <https://greg.org/archive/>)

Otro ejemplo es ofrecido por el colectivo Opavivará!, que se auto presenta como “un colectivo de arte de Río de Janeiro que desarrolla acciones en lugares públicos de la ciudad, galerías e instituciones culturales, proponiendo inversiones de los modos de ocupación del espacio urbano, a través de la creación de dispositivos relacionales que proporcionan experiencias colectivas”. (Opavivará!, 2018) En 2015, el colectivo participó de los festejos callejeros en el Centro de la ciudad de Río de Janeiro con el *Carro Cama Carnaval* [*Coche Cama Carnaval*], que ofrecía diversión, descanso y arte para los folios del Carnaval carioca (Fig. 2).



Fig. 2 – Colectivo Opavivará, *Carro Cama Carnaval* [*Coche Cama Carnaval*], 2015.

Lapa, Rio de Janeiro, Brasil (Fuente: <http://opavivara.com.br/p/carro-cama-carnaval-2015/>)

Así, en ese proceso que derriba barreras y que aproxima arte y vida de acuerdo con parámetros inventados a partir del final de la autonomía del arte, es posible percibir el inicio del colapso de una idea de arte fundada en premisas que se cierran sobre ellas mismas, que acentúan el “cómo” en detrimento de otras formulaciones que hacen que ese universo desborda en la búsqueda de respuestas para “por qué?”, “para qué?”, “para quién?” y, sobre todo, “de quién es ese arte?”, según lo señalado por Jane Kramer (1994) al discutir la producción del escultor John Ahearn, un artista blanco, en su inserción a partir de la segunda mitad de los años 1980 en el South Bronx, Nueva York, barrio con predominio de latinoamericanos y de afro descendientes.

En este sentido, en la encrucijada en que el arte contemporáneo se encuentra, un retorno a una idea de aislamiento del arte, un retroceso a cuestiones exclusivas del arte se revela como una imposibilidad en un mundo que clama por transformaciones y por la participación del arte en esas transformaciones en el mismo campo social, en la afirmación de un arte que reconozca, que se precie y asuma cierto protagonismo.

Ante la encrucijada que se interpone al frente para el arte, la única opción parece ser avanzar y confrontar los desafíos, trampas y estrategias de un sistema de arte que busca la neutralización y la despotencialización de un arte que afirma el vigor de su presencia en el cotidiano del mundo.

Lo contemporáneo de lo contemporáneo se revela en la transposición del lugar del arte de los universos privados a la esfera pública. En un pasado lejano, el lugar del arte parecía restringirse a las relaciones casi incestuosas entre artistas y patronos, tanto si representaban el poder eclesiástico, la hidalguía aristocrática o la burguesía acomodada. En los tiempos modernos, el lugar del arte logró contornos supuestamente más públicos, pero no por ello menos privados, al englobar nuevos tránsitos de una producción de arte que, partiendo del taller del artista (espacio de producción), recorría los espacios expositivos de los museos y de las galerías de arte (espacios de circulación y de contemplación) hasta alcanzar las colecciones particulares (espacios de distinción para aquellos que coleccionan, y de homologación para aquellos que son coleccionados).

Sin embargo, lo contemporáneo de lo contemporáneo se aleja de ese modelo de producción y de circulación para asumir los ambientes públicos de las ciudades como suyas, un lugar donde el arte pueda promover su derretimiento en lo cotidiano. No se trata aquí, sin embargo, de simplemente ocupar los espacios públicos con manifestaciones de arte, como fue soñado por las vanguardias históricas en su anhelo de ocupar plazas, puentes y calles con su arte en la expectativa de transformaciones del mundo y de la vida social. En el escenario contemporáneo, el artista busca ahora interactuar con esos espacios y, sobre todo, con aquellos que “habitan” esos espacios. En este sentido, no se trata de producir arte para las calles o incluso en las calles, sino *con* las calles, según lo señalado sistemáticamente por teóricos como Rosalyn Deutsche (1996), Miwon Kwon (2002), Tom Finkelpearl (2001), Suzanne Lacy (1995), entre otros.

A raíz de las sucesivas fricciones que han acompañado el esparcimiento del arte en la esfera pública desde los años 1980, ha estallado el reconocimiento de la necesidad de una negociación asertiva y abierta que contemple la escucha y que considere los deseos de las comunidades y / o sujetos con los cuales el (o proyecto de) arte se produce en la emergencia de una efectiva dimensión pública y política. Hasta que, según lo constatado por Rosalyn Deutsche en los debates que siguieron a la remoción de *Tilted Arc* de Richard Serra en 1989 de una plaza al sur de Manhattan, Nueva York, el significado estético se forma en la relación con el contexto de la obra de arte y, de esa manera, se transforma con las circunstancias en que la obra es producida y exhibida (Deutsche, 1996, p. 261).

Ello acarrea la instauración de nuevos modelos de creación del arte, contaminados por prácticas de negociación y de participación de aquellos que habitan esos contextos, lo que acaba por singularizar esas producciones de arte en lo contemporáneo, reconociendo el protagonismo compartido entre el artista y aquellos que participan del mismo proceso, sus colaboradores.

Si tanto tiempo transcurrió para que las calles pasaran a ser privilegiadas por los artistas en el proceso de emergencia de sus creaciones, lo que ciertamente ha provocado inestabilidades a la propia naturaleza del arte, Naum Gabo, ya en las primeras líneas del Manifiesto Realista (1920), nos alertaba con una profecía que parece encontrar su verdad en lo contemporáneo: “el *impasse* a que llegó el arte en los últimos veinte años debe cesar”. (Chipp, 1999, p. 329)

Admitiéndose que el arte avanza hacia el mundo mundano en procesos en los que el artista comparte las responsabilidades y los placeres de la creación con otros, nos vemos ante una situación inusual que provoca dificultades y aprehensiones: ¿cómo hacer que el arte y el artista avancen en escenarios que desconocen? ¿O más que eso, como pueden -arte y artista- avanzar en escenarios que desconocen, ya que tradicionalmente se les ha sugerido que eviten ese mundo que se materializa y que se extiende más allá del mundo del arte? ¿Cómo puede el artista avanzar hacia el mundo cuando, tradicionalmente, le fue sugerido que su lugar en el mundo era justamente un lugar fuera de ese mundo que se manifiesta en lo real? ¿Qué decir del artista, históricamente formado y preparado para enfrentar el mundo a partir de su propio universo, desprevenido o incluso desinteresado en pensar el mundo a partir de otras perspectivas que no sean las suyas? ¿Cómo, en el enfrentamiento con las cosas del mundo mundano, inundado por las políticas y los intereses dispares de las ideologías, puede el arte mantener su integridad y garantizar su potencia y su permanencia? Son muchas las dudas y las angustias que se ofrecen al arte y al artista en el contemporáneo del contemporáneo.

De cualquier manera, independientemente de cuán abiertos y atentos sean los procesos de negociación y de acogida de las múltiples voces en las prácticas colaborativas del arte contemporáneo, es cierto que los conflictos y las fricciones no han sido ni deben ser suprimidos, ya que los espacios de la vida y del mundo son, por excelencia, espacios de disenso y así deben permanecer, ya que el proceso de conciliación sólo sería posible a través de la supresión, neutralización o pacificación de los deseos del “otro”.

El arte entre *impasses* y encrucijadas

En los espacios de la calle, arte y artistas se enfrentan a cuestiones y problemas que son propios de una audiencia desconocida y ampliada, diferente de aquella mantenida bajo control en el interior del sistema de arte. Una audiencia cuyos intereses difusos no se pueden identificar y que, con cierta complacencia, encuentran convergencia en una noción genérica del “otro”. A partir de su taller -algo que se extiende al sistema de arte como un todo-, el artista es estimulado a afirmar, reafirmar y confirmar su condición de sujeto único en la producción de su arte, de la misma manera que es inducido a definir su lugar como único en el mundo. Sin embargo, a partir del desplazamiento hacia el mundo cotidiano, a partir de ese desborde del arte en el mundo mundano, se instaura un encuentro de alteridades que escapa al control del artista y que demanda cuidadosos procesos de escucha y de negociación.

Este desborde hacia el mundo se da como si el artista hubiera sido despojado de su tradicional espacio de creación, de su taller, “como si la acumulación de realidades a invadir el taller del artista [...] lo deshiciera, lo desabrochara. Y esa sería la nueva realidad a ser enfrentada por el artista en la contemporaneidad: un desamparo itinerante para buscar, con su arte, respuestas a las realidades con las que se enfrenta”. (Oliveira, 2011, p. 118)

Entre esas realidades, un choque de lo real en el que el artista deja de estar solo para unirse a otro(s), eventualmente en la constitución de colectivos, los llamados colectivos de artistas; en otras ocasiones, en situaciones que encuentran mejor definición ante la vaguedad de lo que sugiere la noción de comunidad: un encuentro de alteridades que, sin una razón precisa, se constituye supuestamente como una comunidad. Las prácticas de estos colectivos de artistas introducen un elemento -la colaboración -que incluso si se encuentra en lo contemporáneo color y perspectivas con cierto acento político, no puede ser caracterizado como algo nuevo en el campo del arte, ya que la historia del arte moderno es copiosa en registrar colaboraciones entre artistas desde Picasso, Braque, los surrealistas, los dadaístas, las acciones de Fluxus, los sucesos organizados por Allan Kaprow, y la lista podría extenderse hasta el agotamiento.

En lo contemporáneo de lo contemporáneo, sin embargo, esas prácticas colaborativas acaban por asumir contornos políticos que provocan inestabilidad en el sistema del arte y en la propia naturaleza del arte. Sin embargo, ese arte que se hace política y que se quiere política se ve ante un *impasse* y una encrucijada: tal vez no sepa exactamente lo que quiere, o si sabe, tal vez todavía necesite encontrar los caminos para alcanzar su meta, conforme lo subrayado por Rancière:

La voluntad de repolitizar el arte se manifiesta así en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no sólo refleja la variedad de los medios elegidos para alcanzar el mismo fin. Refleja una incertidumbre más fundamental sobre el fin en vista y sobre la propia configuración del terreno, sobre lo que es la política y sobre lo que el arte hace. (Rancière, 2012, p. 52)

Las prácticas colectivas y la reinención del arte

En los desplazamientos e inquietudes de ese movimiento colectivista y colaborativo del arte contemporáneo, el artista, habiendo abandonado el taller y pasando a actuar directamente en los espacios desamparados del mundo mundano, se ve ahora envuelto en procesos en los que resulta el enfrentamiento y el desmoronamiento de uno de los puntos en el marco del sistema del arte, incluido en este escenario el mercado de arte: la cuestión de la autoría. Más que una cuestión, se trata de una piedra fundamental sobre la que se asienta el sistema del arte.

En el escenario de las prácticas colectivas de arte, la autoría se vuelve difusa, cuando no oculta, puesta en disputa de tal manera que acaba por sugerir cierto proceso de desaparición de ese artista-autor, como ha-

ciendo eco de las dudas asertivas de Michel Foucault cuando indaga “¿qué importa quién habla?”. Claro está que para el sistema del arte, edificado sobre la permanente construcción de carreras y de reputaciones, eso importa mucho. Sin embargo, para los ojos de quien ve desde el exterior, quien habla sigue sin tener importancia y los nombres de los artistas-sujetos son suplantados por una percepción del colectivo, siendo los nombres de los sujetos-artistas presentados como una innecesidad condenada al olvido.

Si no importa quién habla, si la noción del artista-autor parece colapsar y estar en proceso de desaparición en las prácticas colectivas colaborativas, otro problema se instaura: el énfasis en el vigor del proceso (de diálogos, de negociaciones, de intercambios y de relaciones) acarrea el desprestigio del objeto artístico como resultado de la acción colectiva de arte. Mientras el artista ya no se afirma como creador, o al menos no como creador-único, de la misma manera la obra de arte, como creación o criatura, también experimenta cierto desinterés cuando se afirma y se enfatiza que el proceso es lo que realmente importa; o en las palabras de Suzi Gablik, “un aspecto central del pensamiento del nuevo paradigma implica el cambio significativo del objeto hacia las relaciones, en el que el paradigma emergente refleja la voluntad de participación social [del artista]”. (Gablik, 2002, p. 7)

En esta situación en que se enfatizan las relaciones y el proceso, en que se enfatizan prácticas efímeras y desmaterializadas, el arte parece en proceso de derretimiento, en proceso de licuefacción al gusto de Bauman. En esta condición neta parece encontrar los medios para propagarse y penetrar las entrañas de la vida social, atacando de forma vigorosa dos de los más caros y tradicionales reductos del arte, interconectados como hermanos siameses: su autonomía ante las cosas del mundo y su lugar destacado en el mundo. Un lugar destacado en el que el arte está simultáneamente dentro y fuera, en el que el arte parece ser parte del mundo y, al mismo tiempo, parece mantenerse apartado del mundo.

El proceso de licuefacción garantiza una mayor penetración del arte en la vida social, haciendo del binomio arte-vida el concepto campeón y aquel más referenciado en lo contemporáneo de lo contemporáneo. Aquí podemos encontrar otra cuestión que merece nuestras reflexiones: el proceso de licuefacción del arte entre las cosas del mundo puede acarrear, en un proceso similar a aquel experimentado por el artista, la propia desaparición del arte en los términos conocidos por las sociedades contemporáneas del occidente.

Ciertamente se puede recordar y alegar que, desde Marcel Duchamp y de Andy Warhol, con sus respectivos *ready-mades*, arte y vida pasaron a recorrer caminos de proximidad. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió en aquellas situaciones en las que los gestos de Duchamp y de Warhol permanecían abrigados y protegidos por los marcos de las instituciones del arte, en el escenario contemporáneo el derretimiento de las distancias entre arte y vida no ocurre en el escenario propio y abrigado del arte sino, al contrario, directamente en las vías de la vida, en las vías de lo cotidiano donde la vida se viabiliza y se materializa en lo real. Se agrega a eso el hecho de que el gesto del artista no sea ya más canalizado como algo especial. Des-

pués de todo, ¿qué importa quién habla? Y tendremos un escenario nuevo y diferenciado de otros intentos de borrar las fronteras entre arte y vida.

Es cierto que en este proceso de barajar entre el arte y las cosas del mundo, algo ya llamado “la mundanización del arte”, diferentes formatos de envolturas institucionales se han creado más allá de los muros de una constitución arquitectónica; así, han avanzado las redes de protección y de control en paralelo a la propia ampliación del arte hacia su campo ampliado. Esto porque, al contrario de lo sucedido con el urinario o con las cajas de jabón, homologados en los recintos institucionales, esas prácticas expandidas en los territorios ordinarios de la vida cotidiana acaban por demandar nuevas formas y nuevas estrategias de absorción y de homologación por el sistema. En lo contemporáneo de lo contemporáneo, el movimiento entre arte y vida se hace en un sentido inverso, ya que no es la vida la que viene a los espacios del arte, sino que es el arte el que, por el contrario, se desplaza hacia los universos desconocidos del mundo mundano.

La suma de los tres problemas listados aquí, observado desde la fuerza y vigor de las prácticas colectivas de naturaleza colaborativa en el contemporáneo son, a saber: (1) la pregunta sobre la autoría y el artista-tema de la creación, (2) el prestigio de la obra de arte como resultado de la acción del artista y (3) el proceso de barajadura y de indistinción de las cosas del arte entre las cosas mundanas del mundo. Una cuarta cuestión se impone y se desdobra en innumerables indagaciones: ¿hasta dónde ese proceso de imbricación entre arte y vida puede avanzar? Si el arte no es producto exclusivo de la creación del artista, ¿qué es entonces? ¿Estarán los artistas dispuestos a encaminar prácticas radicales en el campo social y político que sugieren la desaparición del arte? A partir de las experiencias observadas en lo contemporáneo de lo contemporáneo, ¿como aún hablar de arte y bajo qué registros? ¿Estaríamos ante el fin del arte?

Claro está que los artistas, en sus prácticas de experimentación, son mucho más cautelosos de lo que se puede deducir a primera vista. Cuando se lanzan sobre los espacios de las ciudades, entendidos como espacios de interacción, experimentación y desbordamiento, esos artistas parecen no abandonar la conciencia de quien, de antemano, conoce el punto de partida, el recorrido y el punto de llegada, coincidente con el de la ciudad, es decir, aquel mismo sistema de arte contra el cual el artista, supuestamente, se insurge al reconocer sus vicios, elitismo y arrogancia.

En el fondo, al fin y al cabo, los caminos preconizados por Naum Gabo en los momentos inaugurales de un proceso civilizatorio utópico -el socialismo-, cuando los artistas, asumiendo cierto protagonismo político y social, se disponían a ocupar los espacios públicos en la construcción de cambios radicales en la sociedad, parecen muy distantes de lo real contemporáneo. Un siglo después, consolidado el aniquilamiento de otros procesos civilizatorios con el ascenso triunfante del capitalismo, el artista, por vías transversales e incluso que eventualmente sugieran lo contrario, parece aún luchar contra una maldición que lo acompaña desde hace más de cinco siglos cuando pasó a creer que el mundo se organizaba en torno a su “ojo de príncipe”,

aquel mismo alrededor del cual emergió la perspectiva renacentista, con sus líneas convergentes y su visión del mundo.

Si, por un lado, los avances del arte en el campo social, en especial aquellas prácticas colectivas de carácter colaborativo, necesitan y merecen ser festejados, celebrados, por traer en su seno la necesidad de rediscusión y de reinención del lugar del arte en las sociedades contemporáneas, por otro lado, los términos de esos avances imponen nuevos desafíos para el arte que necesita ejercitar sus prácticas reflexivas y discursivas en la búsqueda del enfrentamiento de sus *impasses*. Con los avances del arte en el campo social, con los avances del arte en el mundo mundano, una encrucijada nos desafía al afirmarse ante nosotros, imponiéndonos un enigma a la espera de ser descifrado.

Para muchos, la solución de este enigma estaría en la redefinición del lugar del arte en la sociedad, con el desplazamiento de sus fuerzas en pro de las demandas políticas, colocadas al servicio de ideologías y de la atención de cuestiones que se hacen urgentes en el plano social. Sin embargo, otros tantos tienen otra percepción del problema a partir de otras perspectivas; para estos, el artista es aquel para quien permanecer simplemente “soplado al viento”, como diría Bob Dylan, parece tener más sentido y parece llevar el verdadero sentido del arte.



Fig. 3 – Francis Alÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1997.

Ciudad de México, México (Fuente: <http://francisalys.com/>)

Referencias

- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. Cambridge, Inglaterra: Polity Express.
- Chipp, H. B. (1999, org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Finkelppearl, T. (2001). *Dialogues in Public Art*. Cambridge, Mass., e Londres: The MIT Press.
- Gablik, S. (2002). *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames and Hudson.
- Gray, C. (1970). *The Russian Experiment in Art – 1863-1922*. Nova York: Harry N. Abrams.
- Kramer, J. (1994). *Whose Art Is It?* Durham e Londres: Duke University Press.
- Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass., e Londres: The MIT Press.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oliveira, L. S. (2011). O despejo do artista. *Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro, 1(12), 24-37.
- Oliveira, L. S. (2012). A mundanidade da arte. *ARS, USP*, São Paulo, 10(20), 137-146.
- Oliveira, L. S. (2013). A queda dos anjos: o deslocamento do artista e a natureza política da arte contemporânea. *Cátedra de Artes*, Pontifícia Universidad Católica de Chile, Santiago, 14, 96-106.
- Opavivará! (2018). Sitio oficial del colectivo. Disponible en <http://opavivara.com.br/>, acceso en 05/08/2018.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.