

Artes ¿visuales? La aventura del lenguaje en el arte contemporáneo

Julia Isidori
CONICET, UNRN
juli91_2006@hotmail.com

El presente trabajo aborda la cuestión de la discursividad como rasgo paradigmático en las producciones visuales contemporáneas. Para tal estudio, planteamos como punto de partida un caso concreto: la obra del artista Santiago Sierra *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 de marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016*, que tuvo lugar entre los días 21 y 30 del mes de Mayo del corriente año, dividiéndose en las sedes CCA de Tel Aviv, Festwochen de Viena, Galería Lisson de Londres y la Bienal de Performance de Buenos Aires. Centrándonos en la presentación en Argentina y teniendo en cuenta otras manifestaciones artísticas que, como la de Sierra, insertan en la agenda mundial del arte problemáticas propias de la globalización en territorios no hegemónicos, intentamos analizar el rol que ocupa el relato en la producción y consumo de arte visual contemporáneo.

Introducción

“Esta situación nos desarma. Nos obliga o bien a callarnos sobre un aspecto sin embargo esencial de las imágenes de arte, o bien a imaginar y a correr el riesgo, en última instancia, de lo improbable.”

Georges Didi-Huberman

En esta intención de atender a obras que evidencian que hoy el arte está *fuera de sí*, uno de los rasgos que –observamos– ha ganado terreno en la esfera artística transformando sus límites y trastocando la tradición es la palabra. Lo que en un tiempo fueron el oficio y la maestría, hoy parece haber sido reemplazado por el empleo virtuoso del relato, poblando de texto los circuitos en los que antes el arte vagaba sin más que su visualidad.

Siguiendo la metodología de investigación adoptada en este proyecto, que supone el análisis de problemáticas del arte contemporáneo a partir de casos concretos, quisiéramos abordar la relación entre lenguaje y la visualidad mediante la observación de una obra que tuviera lugar hace dos meses en la Bienal de Performance de la ciudad de Buenos Aires: *Los nombres de los caídos en el conflicto sirio desde el 15 de marzo de 2011 hasta el 31 de diciembre de 2016*, de Santiago Sierra.

Qué jerarquía tiene la palabra ante la visualidad, y qué relación guarda con el *tema* de las obras contemporáneas son, entre otros, algunos de los puntos que intentaremos desarrollar en el presente trabajo, con el propósito de indagar si este fenómeno verbal es constante en toda la producción actual, o si sólo está presente en casos que *a priori* se lo plantean.

Cabe señalar que la primera parte de esta investigación adquirirá un tono decididamente ensayístico (abandonado luego en favor del modo académico que persistirá en el resto del escrito), cuya razón quisiera explicar. En el marco de la ciencia se espera que nuestras investigaciones demuestren formalidad y distancia con su objeto de estudio, pero no debiera omitirse que el nuestro no es un objeto científico, sino sensorial, lo que implica el reconocimiento del carácter subjetivo de la tarea. Cuando un investigador de otra materia, por caso científica, indaga determinado objeto, carga con él pruebas del mismo, con el objetivo de ofrecer la mayor cantidad de datos posibles, pero no podríamos mediante este protocolo reproducir el caso que nos compete, que es por naturaleza efímero. Es por ello que entendemos que una narración desde el punto de vista del investigador-espectador será productiva en dos sentidos: en un principio, porque permitirá a los lectores que no hayan presenciado la obra a la que referiremos conocer algunas de sus múltiples aristas que la

conformaban que serían irreproducibles en una representación bidimensional; y en segundo lugar, como punto de partida al tema que esta investigación presenta: las posibilidades discursivas de la obra de arte contemporánea.

Para comenzar, entonces, se presentará una descripción del caso a analizar. En segundo lugar, tomándolo como ejemplo, nos detendremos en las decisiones poéticas contemporáneas que dan al texto un lugar protagónico. En tercer lugar, mencionaremos los circuitos modernizadores que ensalzan a este último como punto de atracción en sus recorridos. Luego, analizaremos en qué medida la intervención por parte de unos y otros —artistas e instituciones— interfiere en las posibilidades de interpretación de los espectadores y, por último, indagaremos las implicaciones políticas de dicho acto interpretativo condicionado por la discursividad.

Caso

El sábado 27 de mayo de 2017 a las 10:00 hs., se dio por inaugurada la performance del artista madrileño Santiago Sierra en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires, que continuó en horario corrido, sin cerrar sus puertas hasta las 18:43 hs. del lunes 29 de Mayo. La obra había sido descrita en internet minuciosamente, narrando no sólo los adelantos del artista sino incluso imágenes de la puesta en escena y hasta apreciaciones sensoriales de los curadores. Si pensamos en las máximas de la *performance*, podríamos decir sin equivocarnos que todo este anticipo y generación de expectativas alrededor de la acción de Sierra arremetía de lleno contra la intención desconcertante y generadora de *shock* que tuvieran las primeras expresiones performáticas hacia comienzos del siglo XX.

De todas maneras, el mismo día de la apertura, después de tantas lecturas y reseñas en la web, publicadas por blogs, revistas y el sitio oficial del evento, nos acercamos a la sala incrédulos de encontrar algo inesperado. Tal vez fue debido al exhaustivo adelanto virtual, pero nos resultó sorprendente que la sala estaba casi vacía en una ciudad en que cada evento artístico convoca multitudes numerosas, máxime cuando se trata de la presentación de una celebridad de la escena contemporánea. Es así que después de atravesar un pasillo en penumbra encontramos la escena anticipada: “la lectura en vivo de los nombres de los que han sido asesinados en Siria a partir del 15 de marzo de 2011 (...) de manera continua, sin interrupciones.”¹

La lectura parece una música. Esa cadencia melódica, generada por los fonemas inhabituales para nosotros de una lengua desconocida, nos acerca a lo que de otro modo ignoraríamos. Pero ¿cómo es ese acercamiento? Pensamos en el problema del discurso — que anticipadamente habíamos investigado tomando como ejemplo lo que sabía de la obra sin haberla presenciado— y advertimos, en contra de conclusiones previas, que tal vez lo más verbal del acontecimiento sea el preámbulo y el comentario posterior. Pero la interpretación, la experiencia *in situ* es menos narrativa de lo que se esperaba. Hay una sensación del orden del rito y del duelo que no permite la distancia que sí habilita el discurso cuando leemos la obra en las numerosas reseñas web, o en videos, descontextualizada del espacio que el artista planea para ella. La sala es como un velorio, pero un velorio en espectáculo.

El artista ciertamente podría haber escogido otra de las tantas salas que quedaron desocupadas en el edificio. Pero justo eligió —quizás incluso a sabiendas que los visitantes no serían nunca una multitud— la que parece un teatro, o más bien un cine, reforzado por la pantalla que repite lo que dos “transmisores” leen. Es un espectáculo en que somos tres, a veces una, un espectáculo que nadie mira y que, los que miran, miran distraídos, lejanos, como miramos la transmisión de la guerra en la tele, tan ajena. Resulta curioso este parecido. Antes de visitar la obra, partiendo de un análisis teórico sin objeto más que su anticipación, habíamos sacado conclusiones: que la propuesta era banal, que abordaba un

¹ Extraído de la Página oficial de la Bienal de Performance 2017: <http://bienalbp.org/bp17/artistas/santiago-sierra/#t-3>. Fecha de consulta: 20/04/2017.

tema tan sensible como las muertes del conflicto bélico de forma irresponsable, espectacular, direccionista y reductivista. Una vez en la sala, no como investigadores detrás de una pantalla sino como espectadores de un acto sensible notamos que la obra es más compleja de lo que puede leerse en la página. Es una lástima que esta última no deje ver esas posibilidades (no mostrándolas, sino al menos no aparentando que lo muestra todo). Tal vez lo desconocido en cantidad es lo que impacta. Lo detenido, alargado en el tiempo, lo que siempre vemos en estetizados segundos, o leemos en palabras concisas, es ritualizado en la duración laxa de la obra. Un tiempo que nos excede, en que la *música* no para.

El hecho de que todos los que la vemos nos vamos sin que la obra termine, porque el mensaje *ya está descubierto*, también es un punto importante. Sentimos culpa, un deber moral nos dice que deberíamos quedarnos más tiempo pero nuestro espíritu de *zapping* nos pide movimiento. Nos vamos y los lectores siguen. Los abandonamos. Sin agua, sin compañía. Y nos vamos al shopping de abajo a ver coladores de diseño, porque la obra curiosamente tiene lugar justo sobre *Buenos Aires Design*. Recordamos el pasaje de Roland Barthes acerca del *punctum* fotográfico: las obras buenas son las que hieren (Barthes, 2006: 85-86).

No es necesario demostrar que esta *performance* es más que su visualidad, que el relato de la guerra, las muertes, y nuestro lugar de espectadores resguardados del peligro, insidiosamente señalado por el artista son también partes esenciales de la obra. Ante un relato tan sensible me pregunto sobre nuestra tarea de investigación. Quienes estudiamos las manifestaciones de arte que abordan problemáticas sociales parecemos saborearnos ante los casos, encontrando en ellos a la vez un nuevo ejemplo que justifique nuestra práctica y esperando ávidos un hueco, un error del artista al que ponerle palabras. Buscamos en estas obras defectos, como si se tratara de corregirlos, mientras que son ellas las que vienen con incongruencias y contrariedades a hacernos espectadores de nosotros mismos. Son múltiples las críticas que se han escrito sobre las incongruencias en las prácticas de Sierra, Doris Salcedo,² o Ai Wei-Wei,³ pero vale preguntarnos si acaso esas denuncias que livianamente efectuamos no son parte del relato de la obra, de una complejidad que recuerda la propuesta dialéctica de Adorno, sobre la que volveremos más tarde. El silencio ayuda, el negro también. La poca gente. Todo es más claro que si nos viéramos en un espejo. El tratamiento poético que hace Sierra de la violencia cruza las ideas de tortura y de otredad. Por momentos nos preocupan los que leen: su comodidad, la sequía de sus labios, el cansancio —cuestiones laborales que resultan nimias ante el tópico propuesto por el artista— si se quedan a la noche, cuándo hacen pis, qué pasa si tocan, si se les duermen las piernas. ¿Aguantan todo eso aun cuando no hay nadie escuchándolos? El “seguridad” contesta que sí, que a él también le impresiona. Toda la situación nos hace vernos a nosotros mismos, con quiénes establecemos lazos emotivos, lo que habilita pensar que la obra no es ni sólo lo que veo, ni lo que escucho, ni lo que se describe en la web, sino una situación más compleja, que excede los límites entre visualidad y legibilidad.

Atrás, en la pantalla hay gente que murió y perdió a su familia. Y sin embargo no podemos evitar preguntarnos quién es la chica que tenemos adelante. ¿Aprendió árabe para hacer esto? ¿Tiene indicaciones fonéticas? ¿Por qué el chico lee mejor, mientras que ella le da un tono dramático, como actuando? ¿Es judío? Podría ser, su intimidad con el idioma hebreo, su pelo con bucles, su barba pulcra. Somos, como diría Benjamin espectadores que se dispersan. Parece tratarse de un hecho pasado. Olvidando el título, tan informativo y claro, nos preguntamos en qué momento Sierra dijo “hasta acá no contabilizamos más”, si la obra está en proceso permanente, si las personas que murieron ayer están en la lista, qué pasa con los que están muriendo en este mismo momento, el *delay* de la información. El carácter finito, tal vez relacionado al tiempo productivo (la obra está desde sábado a las 10:00 a.m. hasta el lunes a las 18:43 p.m.) muestra el contraste entre la *performance* y la

² Artista conceptual colombiana que aborda la violencia a partir de episodios específicos en el presente de su país.

³ Artista conceptual chino exiliado en Inglaterra cuyas últimas obras versan sobre migraciones y situación de los refugiados en Europa.

realidad. El silencio, el hecho de que en algún momento termine, mientras que la guerra, ruidosa, sigue, es un contraste mayor.

La poética discursiva

Esta verborragia silente, una de las tantas posibilidades en la intelectualidad de cada espectador habilita la pregunta acerca del acercamiento verbal a la obra de arte. El hecho de que las llamemos “artes visuales” y ya no artes plásticas nos indica que algo del orden de lo no comprobable mediante los sentidos es puesto en consideración, y numerosos ejemplos del escenario actual del arte, entre los que presentamos la obra de Sierra, dan cuenta de ello.

En sus escritos, Georges Didi-Huberman aborda la naturaleza intangible latente en las superficies visibles de las obras de arte. Ofreciendo ejemplos que van desde un fresco medieval en el convento florentino de San Marcos hasta una obra emblemática del *art minimal*, el autor plantea —mediante la noción de lo “virtual”— que la superficie visible de las obras de arte es *siempre* una superficie de expectativa (Didi-Huberman, 2010: 37).

La más simple imagen, en la medida en que sale a la luz (...) no ofrece a la captación algo que se agota en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible. La imagen (...) sea lo que fuere, escapa de entrada, pese a su simplicidad, su "especificidad" formal, a la expresión tautológica -segura de sí misma hasta el cinismo- del *lo que vemos es lo que vemos*. Por mínima que sea, es una *imagen dialéctica* (Didi-Huberman, 2010: 61).

Nos preguntamos cómo esta cualidad *legible* influye en la recepción contemporánea: ¿Puede asociarse la polémica que hoy genera el arte al predominio del lenguaje, a su puja constante que vuelve necesario redefinir lo que históricamente consideramos artístico? Basándonos en el fragmento citado podemos decir que la presencia de lo verbal en las obras artísticas no se limita a los casos contemporáneos, sino que podría remontarse hasta la Edad Media, o incluso a épocas anteriores. No obstante, aunque este rasgo textual estuviera presente desde entonces, no podríamos aseverar el predominio por sobre la sensibilidad visual del modo en que ocurre hoy. Aun cuando hace siglos la narratividad de las obras era una característica observable, los circuitos de ese entonces no la apreciaban por sobre el oficio, la destreza del pintor o del escultor. En cambio, en el presente del arte, esas tareas sensibles dejaron de ser obligatoriamente labores del artista. Lo que sí se le exige a este último, en cambio, es la elaboración intelectual de la propuesta.

Todo ello nos permite arriesgarnos a decir que asistimos a un hito de era que será posteriormente narrado como bisagra, aunque no nos detengamos ante él. A la velocidad que avanza la producción contemporánea, es lógico preguntarnos si no nos quedaremos atrás todavía atados a Duchamp para hablar de derivas del lenguaje, dejándonos arrasar por una más cercana vorágine del texto sin siquiera alcanzar a documentarla. Lo mismo ocurre con la propuesta conceptual de los '60: podríamos seguir tomándola como referencia, pero el tema no se agota y nos estamos perdiendo sus secuelas en el presente, que se reproducen ante nuestras narices.

Dicho esto, antes que destinar este espacio a demostrar la presencia de la discursividad en el arte contemporáneo —lo que es fácilmente comprobable— consideramos más productivo cuestionarnos por su naturaleza. ¿Qué tipo de discurso hay en las obras de las últimas décadas? ¿Qué relación establece con el espectador? ¿Nos referimos a narraciones, a textos lineales, novelescos, o más cercanos al teatro interactivo, en que una suerte de puesta en escena es posible sólo cuando el visitante participa directamente?

Nos inclinamos por esta última opción. Todo en el circuito que podría ser una bienal, una galería, o el evento en el Centro Cultural Recoleta al que aquí hacemos referencia parece obra de una prueba de obstáculos minuciosamente planificada, una suerte de aventura de la que el espectador puede salir airoso —mediante el advenimiento, la *correcta*

interpretación de la obra tal como lo planeó el artista— o *peor* que en su ingreso, sabiendo señalada su ignorancia respecto del *mensaje* que “El Arte” tiene para darle.

Ante esta imagen de aventura ligada a la intelectualidad del espectador cabe preguntarse qué lugar queda a lo sensible. Lo único que queda del arte puramente visual en el presente son los deshechos, los detalles imprevistos, accidentales.⁴ Tal vez la existencia del resto de los elementos de la obra, que más que constituirla parece invadirla se deba a un nuevo género literario que subyace a muchas poéticas visuales contemporáneas: la novela de detective.

En este nuevo escenario de aventura ocurre una inversión del elenco, que trastoca todos los roles tradicionales de quienes participan en el circuito artístico: antes el protagonista era lo sensible (la inexplicable relación entre colores, luces, formas); ahora ni siquiera es un personaje secundario, sino más bien ornamento, escenografía. Posiblemente a eso se debe la reticencia en el arte contemporáneo a la categoría de *genio* (como el que *hizo, fabricó* lo que *vemos* de la obra), y su reemplazo por la de celebridad, que viene a ocupar el rol de director en este espectáculo. Quien efectivamente participa en la construcción de la materialidad del hecho artístico es tan invisible como el escenógrafo del teatro. Pensemos por ejemplo en los chinos artesanos de porcelana contratados por Ai Wei-Wei en *Sunflower seeds*, los cocedores de pétalos de rosa dirigidos por Salcedo en *A flor de piel*, o en los locutores empleados de Sierra en la performance aquí evocada. Son reemplazables. Imprescindibles en su rol, pero individualmente reemplazables. Cuando el show termina, caen en el olvido, y es que “si bien un soporte sensible es necesario para que el texto sobreviva, el texto no se identifica con su soporte” (Ginzburg, 2003: 118). En esta afirmación, Carlo Ginzburg se refiere a los textos literarios, pero es sorprendente cómo la noción de *soporte* planteada por él en su hipótesis de desmaterialización de los mismos es coherente con el tema aquí planteado.

Exhibir el discurso

En esta actividad de recepción de obras de arte que aquí llamamos *aventura*, contrario a las experiencias pasadas de enriquecimiento de la sensibilidad, lo que prevalece después de la exhibición es el discurso de la obra y nuestra hazaña como espectadores al descubrirlo. En este sentido consideramos provechoso cuestionar en qué medida las transformaciones en el aparato social del arte, que han devenido estructuras institucionales dentro de un proyecto modernizador mayor, tienen incidencia en este giro lingüístico de producción y recepción de obras. Uno de los emblemas del proyecto modernizador es la institución museo. Si bien en sus comienzos era una plataforma de conservación de objetos sensibles, pronto supo hacer lugar en sus salas para estas nuevas experiencias *desmaterializadas* que, ubicadas contiguamente a célebres piezas de Van Gogh o Cezánne, sólo podían justificar su *status* de obras de arte mediante el discurso que proponían.

Organizados a la manera de parques de diversiones, los museos ofrecen tanto que la visita difícilmente no se convierta en una aventura, más aún cuando forma parte de un recorrido turístico. En este recorrido, que para el espectador resulta divertido y en casos emblemáticos hasta una descarga de adrenalina, lo que Didi-Huberman señalaba como la *virtualidad* de las obras, su potencia a penas legible en la visualidad, es el equivalente a un desafiante obstáculo en ese circuito en que todo se consume superficialmente. Andreas Huyssen, en su célebre *En busca del futuro perdido* señala cómo la nueva modalidad del museo —cercana a la feria de atracciones— provoca un cambio en la naturaleza de los espectadores: “el *flaneur*, que ya en tiempos de Baudelaire era un marginado, ha sido sustituido por el corredor de maratón” (Huyssen, 2002: 57). Así, la discursividad de las obras de arte representa una dificultad a este corredor distraído, contra la rapidez de consumo de una pintura cuyo mensaje está a la vista.

⁴ A este respecto, en su libro *Tentativas*, Carlo Ginzburg presenta, a propósito del trabajo de Giovanni Morelli durante 1874-1876, un desarrollo exhaustivo de los componentes accidentales que pasan desapercibidos en la obra de arte.

Para concluir con esta apreciación sobre la relación entre el exigente circuito museístico y la consecuente actitud de aventura de los espectadores quisiéramos proponer una última figura inquietante: la tienda de regalos. En el circuito que el espectador-maratonista recorre, atravesar ese recinto puede compararse a romper la cinta de llegada, y el recuerdo de alguna de las piezas vistas adentro funciona como certificado de haber completado la travesía. Pero las obras que nos atañen en esta investigación —aquellas que se sostienen no por su superficie evidentemente artística sino por la deliberada portación de un texto que la excede— no pueden ser condensadas en un objeto. El director de *marketing* podrá esforzarse pero no encontrará mayor solución que libretas minimalistas cuya única referencia a la obra es el título en la portada, en una tipografía de moda. ¿Cómo cristalizar la performance de Sierra, por ejemplo, si lo que el espectador se lleva de ella no es la oscuridad de la sala y la puesta en escena, sino una reflexión compleja, inasible, para la que el artista no previó ningún resumen visual suficiente? La solución tampoco sería dejarla afuera de este maravilloso catálogo de recuerdos que ofrece la tienda de regalos,⁵ porque el visitante posiblemente estará interesado en perpetuarla dado que fue el mayor “obstáculo” del recorrido, el espacio ante el cual se vio especialmente exigido. He aquí nuestra conclusión: no es que obras como la de Sierra se queden afuera por su imposibilidad de ser resumidas en cartucheras o postales. Todo lo contrario: son el mejor recuerdo que el museo puede ofrecer. Su mensaje es el único producto gratis, y el descubrimiento del mismo puede compararse a una suerte de trofeo del visitante que concluya la aventura comprendiendo las obras en su *interpretación correcta*.

Así, el complejo problema de los muertos por conflictos bélicos, el horror de la guerra queda reducido a un tipo de *souvenir*; el denso mensaje que el artista viene a instalar sin síntesis resolutive es ahora una anécdota que los visitantes podemos compartir en la charla de café. Una muestra gratis que legitima nuestro esfuerzo, valida nuestra visita en la que durante dos horas probablemente no entendimos nada pero que en un *momento eureka* al menos alguna de las piezas justifica el suplicio maratónico, nos hace parte del recorrido, nos pone “a la altura” al permitirnos entender su lugar en la exposición y volvernos capaces de explicarlo a nuestros pares: A la cínica pregunta “¿por qué está allí eso que podría haber hecho mi sobrino?” sabremos responder “porque dice tal y tal cosa...”. Lo paradójico es que cuando creemos que fuimos nosotros los que atamos cabos, quienes descubrimos ese tan “oculto” o críptico mensaje, en realidad no hicimos más que seguir los planes del autor. Somos las marionetas del artista (movidas por su curador). Este sabe qué leeremos y qué no, y ordena en nuestra aventura los obstáculos y las pistas para leer la obra como está previsto. Nos creemos Sherlock Holmes pero somos inconscientes de nuestra condición de personajes bajo la dirección del autor de la novela.⁶

Políticas del texto

Esto nos introduce en el último tema de la presente investigación: el contenido de la discursividad de las artes visuales, los problemas que acarrea la presentación de tal o cual mensaje desde el punto de vista del artista, y los límites impuestos en las posibilidades de interpretación de los espectadores.

La naturaleza del texto en las obras contemporáneas no es inocentemente decorativa. Al cuestionarnos si hay alguna similitud en el contenido de los casos actuales que podríamos catalogar como discursivos, vemos que muchas de las obras cuya visualidad es excedida por un discurso presentan similitudes temáticas —fuera de la auto referencialidad del conceptualismo de los ‘60—, por lo que nos preguntamos: ¿Qué problemas trae la palabra

⁵ A propósito de este fenómeno, la exhibición *Take me I'm yours*, que tuvo lugar en *La Monnaie de Paris*, es un curioso ejemplo de cómo todas las obras exhibidas eran cosificadas para recuerdo del espectador, salvo aquellas cuyo protagonista era un relato inmaterial, como *Portrait of Ross in L. A.* (Félix González Torres, 1991).

⁶ Se hace visible la afirmación de M. Heidegger acerca de que todo arte que se presente luego del acabamiento de la modernidad no será sino bajo la forma de *instalaciones*, un resultado de la maquinación. (Heidegger, 2006: 40-47).

cuando se introduce en el terreno del arte contenidos políticos? En esta última parte de la investigación intentaremos señalar las implicaciones que los usos del lenguaje tienen sobre las autoproclamadas “obras políticas”, como lo es, por ejemplo, la performance aquí citada.

Una numerosa cantidad de casos de estas características exigen que para *interpretarlos correctamente* el espectador investigue cada elemento. Para su auxilio, incluso recibe pistas de los formatos más variados: el texto de sala, el folleto, el audio guía, el catálogo, la reseña, la “explicación” del empleado del museo, el banner en la puerta de la galería. Paradójicamente, contra los discursos reivindicadores de la libertad por parte de sus autores, el contexto de exhibición que estos admiten parece una situación de *examen a carpeta abierta* en que el espectador tiene sólo un camino posible de recorrer, aprobado con anterioridad respetando las estrictas normas éticas que propone el equipo constituido por artista, galerista y curador. No obstante la insistencia de estas claves de lectura, sin embargo, el visitante puede prestarles atención sólo un rato, o incluso no hacerlo, y no afectaría con ello la existencia de las obras o la posibilidad de continuar la aventura: lo que sugiere que la relación entre los elementos sensibles de la obra de arte y las numerosas líneas de texto que la acompañan, más que simbiótica es parasitaria. Sin toda esa información, ¿puede el espectador igualmente *interpretar* la obra? En un libro que resulta sumamente provechoso ante estas preguntas en relación al espacio exhibitivo, Boris Groys plantea la siguiente analogía:

Lo mismo se puede decir de los sitios web de las redes sociales: uno puede visitarlos o no. Y si uno los visita, se registra la visita como tal y no cuánto tiempo uno pasó mirándolas. La visibilidad del arte contemporáneo es débil, es una visibilidad virtual, la visibilidad apocalíptica de un tiempo que se contrae. Uno ya está satisfecho con la posibilidad de que cierta imagen sea vista o con que un texto pueda ser leído, la facticidad de esa visión o esa lectura se vuelve irrelevante (Groys, 2016: 116).

Mediante la comparación con la actividad en redes sociales, Groys señala la vacuidad inevitable del consumo del arte contemporáneo, independientemente de su contenido. El carácter político y complejo de la obra de arte no la salva de esta situación: reducido a la ficción, el tópico traído a escena por el artista queda reducido a un espectáculo. En el ejemplo que aquí proponemos analizar, también resulta curiosa la figura del artista. Sierra no es nunca un lector, el espectador de su propia obra como podría serlo Rembrandt de una de sus pinturas. Es el director del espectáculo. Esta idea parece cada vez más cierta con el recuerdo de mi admiración en la sala a medida que entraban nuevos visitantes. Vestidos a la moda, con *can-can*es y zapatos charolados, buscaban una buena ubicación de butacas, como si se tratara de la ópera. Entonces resultaba visiblemente contrastante el protocolo de etiqueta del público ante una obra que parecía cuidar que no hubiera “distorsión estética”, o que al menos guardaba un cierto intento de austeridad, un lugar donde ver el evento crudamente y sin propagandas. Ante el desconcierto, recuerdo haber pensado en las decisiones procedimentales del artista. Dado que la sala es un cine, podría haber vendido entradas como el resto de los eventos de la Bienal y que la gente se encontrara con la sorpresa después de haber hecho cola para estar en lo que creían el *snobismo* del arte contemporáneo. Ciertamente hubiera sido un toque “a lo Sierra”, comparable a sus performances anteriores en la Bienal de Venecia.⁷ Pero la presencia de la obra de antemano y su anunciación en los medios habilita pensar en las relaciones arte/ficción/realidad/verdad. El término que usó el asistente artístico para referirse a los nombres y datos de los caídos fue “compilar”, como si se tratara de un *sampling*. Cristalizado en esa elección polémica de palabras, uno de los problemas resultado de la presencia discursiva en las obras autoproclamadas “políticas” es la inevitable complicidad.

⁷ Ver ediciones 49° (en la que pagó a 133 vendedores ambulantes para teñir su pelo de rubio) y 50° (en la que solicitaba al público pasaportes para permitir el ingreso al Pabellón únicamente a residentes españoles, dejando afuera, por ejemplo, nada menos que al presidente de la Bienal).

Hay obras —como la de Sierra— que dan un giro a la usual distinción entre espectador y protagonistas de la historia narrada. En su lugar, proponen que el cómplice del conflicto puesto en escena —o directamente el enemigo, en casos más polémicos como el de Regina Galindo actualmente exhibido en Kassel— no es otro que el mismo visitante de la sala. Esto implica una diferencia con el arte de izquierdas ortodoxo que se muestra siempre superior a dicho conflicto, imposible de ser acusado de complicidad. En este sentido, la propuesta de Adorno —en su famoso artículo “El artista como lugarteniente”— de que un “arte revolucionario” debe más que proponer solución, mostrar la grieta, las contrariedades sin salida, se ve cristalizada.

La historiadora Mieke Bal, quien ha publicado una exhaustiva investigación sobre la artista conceptual Doris Salcedo, reflexiona en uno de sus artículos sobre la noción de *conflicto* destacándolo no sólo como un elemento valioso sino como pieza necesaria, una suerte de herramienta que las obras tienen para hacer justicia a su título de “arte político” (Bal, 2010). Así, según la visión de Bal, una manifestación artística es mucho más política cuando la temática abordada no se muestra cerrada, sino como una zona vulnerable, problemática y en construcción permanente exigiendo la participación activa del espectador. El caso de Santiago Sierra resulta paradigmático porque presenta dos aristas contrastantes, en un conflicto continuo que no se resuelve sino que se hace visible en el hecho artístico: por un lado la dimensión espectacular de la violencia, observable en el carácter cinematográfico de la sala que aparentemente establece una distancia con el visitante, y por otro, los textos curatoriales y propagandísticos de la obra, que no dejan de recordar al espectador que se trata de un contenido no ficcional.

Pero entonces cabe cuestionarnos si acaso el formato discursivo que tanta entidad tiene en estas obras no cercena de algún modo esas posibilidades, resumiendo el contenido de la obra a un relato cerrado. Es decir, si artistas, curadores, galeristas, y críticos, en el afán de exhibir la intención denunciativa de la obra direccionan la interpretación del público, corriendo así un riesgo adoctrinador que la sensibilidad visual de épocas anteriores —por no contar con el orden narrativo— no corría.

La teoría de la imagen de Georges Didi-Huberman nos resulta útil ante la inquietud de si la discursividad que viene con las obras contemporáneas debe ser celebrada o problematizada:

Según el autor, así como el trabajo del historiador que se obstina en asir el pasado pretendiendo borrar la distancia histórica, resultando de esto un esfuerzo vano, que no arroja ni la comprensión sobre el pasado ni su reflexión en el presente, resultaría igualmente inútil sujetar la interpretación de las imágenes al discurso de intenciones de su autor. En su lugar, Didi-Huberman propone la categoría de *acontecimiento* para referir al modo en que el espectador puede acercarse a una obra y, aun en la actualidad, tener una experiencia *aurática* (Didi-Huberman, 2010: 33), de advenimiento de la imagen mediante la fascinación. Pero para que tal experiencia sea posible, indica, hay un elemento fundamental que tiene que ser parte del hecho artístico: el *misterio*: “El destino de las miradas siempre es cuestión de una memoria tanto más eficaz cuanto *no es manifiesta*” (Ibíd: 44-45).

Así, podríamos concluir que aquello que deja un camino libre para la exégesis impredecible —y en el sentido propuesto por Bal, para un auténtico gesto político— es el silencio, la dialéctica latente propia de la imagen que es discursiva en sus posibilidades pero quieta en visualidad, en fin, lo que no se presenta ante el espectador tan claramente, sino que sin embargo, se muestra sin soluciones (Buck-Morss, 2011: 98).

Epílogo

Como en una aventura, cuando se descubre el fin y se entiende la unión entre las pistas que llevan a una meta (su textualidad), la obra se anula. No anunciamos esto apocalípticamente, sino más bien como un proceso cumplido. Por eso señalamos el poder potencial activador de preguntas del lenguaje, como un elemento tan constitutivo de la

visualidad como la luz o el amarillo. Reivindicamos, así, el discurso, pero siempre en su forma interrogativa, y no dogmática, porque creemos que si ese texto contesta de antemano todas las preguntas que pudiéramos hacerle nosotros mismos a la obra, en cierto modo, corre el riesgo de anularla. Entonces, ante la pregunta ¿cuándo hay arte?, respondemos: cuando todavía haya cosas no entendibles, cuando hay posibilidad de aventura.

Si el arte sólo existe en su movimiento, en la incesante búsqueda de lo nuevo, podríamos objetar a esta investigación la consideración del discurso como un elemento innovador, cuando es comprobable que habita la historia del arte desde hace siglos. Lo que aquí proponemos es que aún con su larga trayectoria, la discursividad presente en el arte contemporáneo no deja de redefinirlo y poner en jaque los límites disciplinares. Modifica los recorridos del espectador y transforma la exposición en espacios de problemas.

Aun así, no podemos negar el hecho de que el lenguaje ya forma parte del *canon*. Y si el arte trata de buscar lo nuevo, ¿podríamos predecir una vuelta a la llana sensibilidad? En todo caso, ¿a quién corresponde responder sobre qué curso debería tomar el arte, a teóricos o a artistas? La querrela teoría vs. práctica no es ninguna novedad, pero puede discutirse esté afán de presentarlas como polos opuestos. Aunque no es nuestra tarea pronosticar sobre el futuro, creemos que este generalizado desprecio por el discurso en el terreno de las artes visuales —ya sea por las opiniones de los artistas que ven desprestigiado su trabajo o porque lo consideremos canónico, y por lo tanto, necesario de ser reemplazado por una forma renovadora— debe ser revisado en favor de lo que está por venir.

Desprestigiar tan livianamente el complejo carácter discursivo de las obras, ilustrado aquí con la propuesta de Santiago Sierra, equivaldría a abogar por un retroceso al hedonismo. Teniendo tanto espacio ese placer inmediato en la cultura contemporánea ¿por qué concederle también el dominio en el arte? Todo consumo sensible es diariamente movido por el placer. Así, el único resquicio para la incomodidad y las incongruencias sobre los temas cotidianos que nos atañen (que se ponen en entredicho cuando le ponemos palabra a las obras) es el espacio del arte. ¿Qué nos queda —después de la muestra—? ¿Qué nos llevamos a casa? En fin, si buscáramos sólo placer claro y una experiencia que no nos interpele, bastaba con una película, la televisión, el maquillaje, o una comida de diseño. El espacio de lo nuevo —gobernador por excelencia del ámbito artístico— necesita de algo que sigue haciendo ruido incluso después del primer vistazo, eso que hiera y que vuelve a la obra un acontecimiento inolvidable.

El concepto *placer* no fue analizado directamente en esta investigación, pero no sería difícil demostrar que aun después de siglos de replanteamiento sobre lo que tiene que ser el arte esta noción no se da por vencida y podríamos asegurar que es esa búsqueda de placer, asociada al poco esfuerzo del espectador lo que sigue ofreciendo resistencia ante el incómodo avance del texto. En el presente el lugar del placer no es restringido, todo lo contrario. Por lo que el arte, que siempre defendió el gobierno de lo sensible, de su capacidad de conmover extrañando, no puede seguir la vieja búsqueda del placer que reside ya en la vida diaria. Entonces: ¿por qué estar en contra de que los artistas insistan en ofrecer a los espectadores sensaciones más complejas como el caso de Sierra, que combina estímulos sensoriales con un relato complejo, conduciendo al espectador a una reflexión profunda y prolongada aun después del tiempo de la obra?

En este vaivén del pensamiento en que podríamos discutir eternamente y tomar partido de forma alternada por la legitimidad de la discursividad o de la visualidad inmediata en el arte resulta inevitable preguntarse por el poder de decisión de los espectadores. Al fin y al cabo, incluso críticos y artistas lo son, y es en el rol de espectadores que emiten juicios a favor o en contra de que el arte contemporáneo sea hoy más que su visualidad. ¿Qué quiere el público? ¿Qué espera de las obras de arte? Resulta difícil pensar que aún el enemigo más acérrimo del conceptualismo no exija más que una superficie bella de lienzo o de mármol, por lo que consideramos que, inmersos en la era de lo que Joan Fontcuberta llama la “furia de las imágenes”, ralentizar el tiempo de la mirada, detenerse a pensar las obras no es menos legítimo que aplaudir la producción a teórica —suponiendo que esta fuera posible—. Douglas Huebler escribió provocativamente en varias de sus telas:

“el mundo está lleno de objetos más o menos interesantes. No quiero agregar ninguno más” (Huebler, 1969). El hecho de que lo escribiera en objetos, consciente de que irían a parar a las arcas de coleccionistas, nos permite retomar el concepto de objeto de arte destinado al disfrute inmediato contra el objeto de arte que habilita lecturas más allá de su visualidad.

Los parámetros del arte se mueven a ritmo acelerado, lo que implica que una vez que teóricamente hemos reconocido la presencia del texto, esta trae un nuevo desafío: ya no alcanza con que la obra simplemente tenga discursividad, porque podríamos decir eso de muchísimos objetos de arte contemporáneos. Lo que nos inquieta es qué tipo de relato, qué uso del lenguaje resulta provocador en el arte. Depende de nosotros, los espectadores, renunciar al cómodo ejercicio hedonista y arriesgarnos a experiencias más complejas, que ya no propongan *leer* las obras, sino que obliguen a escribir en cada visita un discurso nuevo.