



EL FLUJO DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CRÍTICAS,

FUNDAMENTO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Víctor Muñoz

Departamento de Síntesis Creativa

aCEPTEMOS ESTA METÁFORA. Imaginemos por un momento a las prácticas artísticas del siglo pasado como un río caudaloso cuyas aguas buscan la desembocadura, el mar. El tramo del río puesto en nuestra mirada corresponde al siglo xx. La masa de agua se desplaza en forma de corrientes internas, de flujos. Unos van en la superficie, otros están en las profundidades. Si el tramo del río es de aguas tranquilas, las corrientes mantienen su posición; si, por el contrario, el trecho es rápido, los flujos pueden alternar superficie con profundidad y viceversa.

Los flujos son movimientos, estilos, corrientes, tendencias, tipos, métodos, formas de hacer de las más diversas prácticas artísticas. De esta manera, unas están al centro del caudal (*main stream*) y otras en las zonas laterales; unas están en bandas profundas y otras en superficiales.

Durante el despliegue del arte moderno del siglo xx, un gran número de prácticas, fascinadas por el mercado se condujeron de manera convencional por los mismos géneros, soportes y técnicas; otras, en cambio, destinaron su atención a las transformaciones estilísticas y formales, y –de éstas– unas cuantas incursionaron, en diferentes momentos, por los territorios del análisis del lenguaje y la experimentación.

Senza titolo (1969). Jannis Kounellis



Modelo del monumento a la Tercera Internacional (1919). Vladímir Tatlin

Estas últimas, aparecieron en contextos culturales en crisis y con una gran conciencia de sí, respondieron a revisiones profundas de las prácticas mismas. Lo que conocemos hoy como arte contemporáneo es resultado de ese flujo de prácticas artísticas críticas.

Para ilustrar estas ideas, hagamos un rápido y esquemático recorrido. Durante la inestabilidad social y cultural europea de finales del siglo XIX y principios del XX, producida en la etapa deshumanizante de la industrialización monopolista, las prácticas culturales y artísticas vivían encerradas en la afectación de la Belle Époque, en la complaciente subsistencia de los salones aristocráticos y burgueses. Este es el contexto de las expresiones vanguardistas de Alfred Jarry en teatro, del futurismo italiano y del más amplio futurismo ruso; de lo que conocemos como las vanguardias históricas, de las puestas en juego de Duchamp.

La primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre serán el escenario de las prácticas dadaístas, o de las de Maiakovski en poesía y Dziga Vertov en cine. Aparece también el movimiento muralista mexicano y su empeño histórico didáctico durante la posrevolución, y la ácida crítica del estridentismo al conservadurismo modernista en México en los años veinte. Y de ahí pasamos a la subterránea incursión surrealista en todas las artes durante el periodo entre guerras. Al concluir la Segunda Guerra Mundial se vivió un periodo de desesperanza, y la respuesta fue la búsqueda urgente de apertura en las prácticas artísticas. No sólo habría que recordar los esfuerzos del formalismo abstracto, del pop art, sino de los neodadaísmos, por ejemplo en la música de John Cage, de la intermedia de Dick Higgins y las prácticas de Fluxus; o bien de la poesía

concreta brasileña, el accionismo vienés, el arte conceptual y los conceptualismos críticos latinoamericanos, incluyendo el movimiento de los grupos en México. Con el fin de la llamada Guerra Fría, y la consolidación de la etapa posindustrial, dominada por el capital financiero global, la aparición de las nuevas tecnologías y las fases de aproximación a la sociedad del conocimiento, se confirma

el largo acompañamiento social y cultural de las prácticas artísticas críticas, aún en el escenario de la revisión posmoderna y su carácter paródico al terminar el siglo.

Pero en todo este trayecto no hay linealidad sino contradicciones. Durante este largo periodo (aquí apenas esquematizado) de las prácticas artísticas críticas, están presentes los conflictos entre los nuevos lenguajes, sus poéticas experimentales y expansivas por un lado, y las convenciones del sistema de arte y el mercado, por el otro.

Este conjunto de prácticas artísticas críticas, mantuvieron su fluir bajo la superficie muchas veces durante periodos largos. Como ejemplo, hay que recordar que la socialización del conocimiento de las prácticas del dada-

ísmo ocurrió en los amplios espacios de la cultura occidental hasta la década de los años sesenta, es decir, tuvieron que pasar más de cuatro décadas.

Para la segunda mitad del siglo, la diversidad de prácticas fue creciente. La presencia de Fluxus y el concepto de intermedia, del accionismo vienés y las artes del cuerpo, del arte conceptual y los conceptualismos, de la incursión de las prácticas artísticas en los espacios urbanos y rurales, y la llegada de las nuevas tecnologías, constituyen el anuncio de la sociedad del conocimiento y, como sabemos, de la construcción de una estética epistemológica-cognitiva.

Estas prácticas críticas centraron su interés en el lenguaje, en la crítica al objeto, en la dimensión de contacto con el lector (o el público), y se muestran opuestas a permanecer en el encasillamiento técnico artesanal y reducidas a los sitios cómodos del sistema de arte, o bien interesadas en actuar entre los géneros artísticos, o a incursionar en otros espacios, o en otros territorios tecnológicos. Asumieron ser prácticas artísticas urgentes, necesarias.

Asumieron ser prácticas artísticas urgentes, necesarias

La DS (1993). Gabriel Orozco





Interpretación de la pieza de Phillip Corner (1962)
Festum Fluxorum Fluxus (George Maciunas, Dick Higgins,
Wolf Wostell, Ben Patterson, Emmett Williams)

No sorprende que todavía hoy, durante la segunda década del siglo XXI, haya quienes no quieren entender esta complejidad y, con el más retardatario pensamiento, pretenden negar el arte contemporáneo, los conceptualismos y la estética epistemológico-cognitiva, signo de nuestro tiempo y fundamento del arte contemporáneo y sus diferentes prácticas y expresiones.

Las prácticas artísticas del arte contemporáneo, que corresponden a la complejidad social actual, han sufrido transformaciones de primer orden: los artistas de manera individual o en grupo abordan el ejercicio de su actividad desde planos estratégicos de intervención; implican la interdisciplina y transdisciplina, dialogan con las

ciencias, las humanidades y los distintos géneros artísticos; involucran los procesos industriales necesarios; trabajan con una diversidad

Los autores asumen una gran diversidad de asuntos temáticos de interés social

de medios, soportes y plataformas; utilizan una gran variedad de tecnologías; se desplazan en los espacios urbanos y rurales necesarios a sus objetivos artísticos. Los autores asumen una gran diversidad de asuntos temáticos de interés social, y desbordan las dimensiones territoriales de lo nacional, no así los factores de carácter regional y local como corresponde a la estética epistemológico-cognitiva.

Es de tal magnitud la diversidad y fuerza de estas prácticas que se puede afirmar que los conceptualismos son consustanciales en las prácticas del arte contem-

poráneo, en tanto contribuyen a la mejor oferta de las artes para la compleja sociedad contemporánea.

Este panorama (igualmente esquemático) ha significado, en la etapa más reciente, un reacomodo de elementos en la estructura del paradigma de arte actual: la explosión de múltiples paradigmas de arte coexistiendo, constituyéndose en el núcleo de la nueva y compleja época histórica, aun cuando el curso del caudaloso río siga siendo marcado por la ausencia de una solución definitiva. ▲



Pentágono (1977)

Grupo Proceso Pentágono (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio Hernández, Víctor Muñoz)

Inserciones en circuitos ideológicos (1970). Cildo Meireles

