

# LA (NO)PRODUCCIÓN EN TORNO AL ARTE Y LA ESFERA PÚBLICA

**Josu Aguinaga Cueto**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

## Resumen

En este artículo se analizan las características de ciertas prácticas artísticas contemporáneas que se alejan del modelo del arte entendido como producción de objetos, y que cada vez están más cercanas al concepto de creación de esfera pública. Se intenta explicar esta evolución desde la perspectiva histórica de un proceso de desobjetualización de la obra de arte ante la constante presión del mercado para convertirla en mercancía. Este proceso desemboca en un modelo de prácticas artísticas más orientado a la creación de relaciones dentro del contexto social inmediato que a la consecución de un producto-arte.

Entendida la esfera pública como el lugar donde el individuo alcanza un nivel superior de eficacia simbólica, no es de extrañar que resulte más enriquecedor para el artista participar en su construcción que utilizarla simplemente como medio de difusión, como un escaparate en el que figurar.

*Palabras-clave:* ARTE; ESFERA PÚBLICA; PRODUCIR O NO PRODUCIR

## Abstract

This article features the characteristics of certain contemporary artistic practices that escape from the art scheme based on the production of objects, and are more close to the concept of development of public sphere. It attempts to explain this evolution from the historic perspective of a process of objec-disappearance of the art work, before the pressure of the market to turn it into merchandise. This process results in a model of art practices more focused in the establishment of relationships within the immediate social context than in the achievement of an art product.

Considered the public sphere as the place where individuals get the highest level of symbolic efficacy, it is understandable for the artist to find more enriching to take part in its construction than to use it as a mere showcase for his work.

*Keywords:* ART; PUBLIC SPHERE; PRODUCTION; NO-PRODUCTION

.....  
Aguinaga Cueto, Josu. 2014. La (no)producción en torno al arte y la esfera pública. *AusArt Journal for Research in Art* 2 (2) (December): 188-197

## INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo XX las prácticas artísticas derivan hacia un modelo basado en el uso de la hipótesis como eje central del pensamiento creativo (Martín Prada 2012). Este espíritu auto-reflexivo que inspiró las vanguardias y neovanguardias –que buscaban un posicionamiento basado en el pensamiento hipotético, persiguiendo siempre llegar a una meta, forzando las posibilidades hasta el límite– llevó a cuestionarse el hecho de que la materialización final del proceso creativo tuviera que ser necesariamente un objeto. Se inicia así un proceso de desobjetualización del arte que es planteado en principio como desafío conceptual y como resistencia a la banalización y comercialización, y que hoy en día sigue siendo un referente para muchos movimientos artísticos.

Una de las motivaciones para esta desobjetualización viene de la problemática del objeto artístico como elemento comercializable, ya que desde la era de la industrialización es cada vez más frecuente cuestionarse acerca de las diferencias y similitudes de la obra de arte con el resto de objetos y productos de consumo.

Vamos a analizar por lo tanto en un primer apartado el proceso histórico de desobjetualización, para a continuación valorar la estrategia de escape de muchos movimientos artísticos ante el poder de la comercialización. En el último apartado analizaremos una serie de posturas adoptadas en los últimos años, tanto por movimientos artísticos como por teóricos del arte, que se nos muestran como alternativas renovadoras e inspiradoras ante el dilema de la (no)producción de arte.

## PROCESO HISTÓRICO DE DESOBJETUALIZACIÓN

A partir de la era de la reproductibilidad técnica, se inicia un proceso de pérdida de valor del aspecto objetual de la obra de arte. Con la creciente facilidad para conseguir copias mecánicas, el valor aurático del original se *marchita* al perderse el concepto de autenticidad, puesto que en la copia desaparece el

aquí y ahora que hasta entonces eran únicos en la obra original e irrepetible (Benjamin 2003).

Paralelamente se pone en crisis el modelo que había imperado durante cinco siglos en el que el arte se entendía como una representación de la realidad. En esto tiene mucho que ver la aparición de técnicas mecánicas de representación, que a la vez aporta una ingente capacidad de crear copias. Durante la vanguardia se da un tránsito en el que el arte reduce progresivamente la representación clásica. La obra se aleja del ilusionismo de la representación y se muestra como una realidad en sí misma, como un objeto autónomo que no alude a ningún otro objeto representado. A la vez que la obra se parece cada vez más a un objeto, el autor se parece más a un productor, y los medios de producción son cada vez más industrializados. En el Suprematismo, por ejemplo, se produce una identificación progresiva del arte con el trabajo obrero, y esta identificación no es meramente simbólica, sino que se produce por medio de una innovación en el aparato de producción (Expósito 2012).

Con todo esto, el arte se acerca a la realidad, al despojar a la obra de todo efectismo ilusionista, pero aun así la obra no deja de ser un producto objetivo susceptible de comercialización.

Este proceso de desobjetualización del arte da un paso decisivo en el arte conceptual. En este periodo se traslada el interés del objeto como resultado al planteamiento y proceso que precede a su obtención, poniéndose de manifiesto una depreciación del objeto y su sistema de distribución. Lo que queda al final son muchas veces textos, fotografías o videos, materiales en principio efímeros, baratos y reproducibles –muy lejanos, desde luego del objeto aurático *irrepetible*– con los que se pretendía desafiar la sacralización del objeto artístico (Felshin 2001).

También durante el arte conceptual se dan algunas tentativas tempranas de huir de los lugares tradicionales del arte para hacerlo más accesible (Felshin 2001). De esta manera, en el *non-site* de la galería de arte se presentan elementos tales como planos o fotografías relativos a la obra ejecutada en el *site* real, que puede ser un lugar urbano o un paraje natural, como sucede en el caso del land art (Ardenne 2006).

En este contexto aparece el arte público, que no está concebido para los espacios de exposición habituales (el museo, la galería) sino que se desarrolla en otros lugares como la calle, los medios de comunicación, Internet... Se trata

de un re-posicionamiento tanto de esencia estética (otra experiencia de los espacios es posible) como de esencia política, puesto que el artista no limita su presencia a los sitios que el poder tiene designados para él (Ardenne 2006). “El artista público es aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquivada y difícil de definir que es el lugar [site]” (Felshin 2001, 85).

El intento de desacralización del arte que supuso el conceptual quedó en gran medida frustrado, puesto que a pesar de su intención crítica contra el capitalismo, nunca desapareció definitivamente el objeto artístico ni cambiaron las relaciones de mercado en el arte. A pesar del espíritu democrático que le inspiró, sus trabajos terminaron siendo piezas exclusivas al alcance de unos pocos (Felshin 2001).

## DESAFIANDO LA MERCANTILIZACIÓN

Estamos inmersos en una economía política en la cual, tal como propugnaba Baudrillard (1972), la dualidad signo-mercancía es tal que “*nada de lo que se produce o intercambia pueda ser decodificado exclusivamente como signo, ni medido únicamente como mercancía*” (Baudrillard citado por Foster 2001, 102). En este contexto, es obvio que cualquier producción simbólica es susceptible de convertirse en mercancía.

El conceptual supuso un intento de ruptura con la dinámica productivista en la que había entrado el arte y la sociedad en general, en un momento social y económico marcado por el consumismo, al menos en los países más desarrollados. Constituyó en muchos sentidos una especie de plante, de actitud de protesta ante la desbordante capacidad tanto de la industria como del arte de producir objetos comercializables (Jouannais 2014).

Incluso los materiales que los artistas conceptuales consideraban efímeros –meras anotaciones o registros que no constituían la obra en sí– fueron rápidamente objeto de comercialización. La pretendida desobjetualización llevada a cabo tanto por las vanguardias históricas como por las tardovanguardias, no pudo sustraerse a la enorme capacidad del sistema del arte de neutralizar las

provocaciones y asimilar para el mercado cualquier tentativa de terminar con él (San Martín 2007).

Pero no es solo comercialización de objetos lo que consigue el sistema capitalista. En un principio el objetivo de la burguesía como clase dominante fue el control de los medios de producción, y según esta lógica, buscaba la posesión de los objetos de arte como objetos de consumo, como acumulación de plusvalía. Pero en nuestra sociedad postmoderna, no es ya el objeto lo que se busca poseer, sino la diferencia codificada que aporta el signo. En definitiva, la clase dominante hoy en día busca “trascender y consagrar su privilegio económico en un privilegio semiótico, porque este último representa el más avanzado estado de dominación Baudrillard (1972).

Tanto es así que a menudo la estrategia de re-significación que es utilizado por muchos artistas que trabajan con la reapropiación de código, buscando subvertir mensajes y signos contra los aparatos de poder, puede ser respondida por parte de algunas instituciones tales como centros de arte o museos a su vez por medio de una reapropiación. No solo terminan poseyendo los objetos con su valor como mercancía, sino que son capaces de re-significarlos de nuevo, situándolos en un nuevo contexto de posesión-dominación. El museo se convierte así en paradójico destino final, a la vez que vía muerta, para muchas obras que han desafiado el sistema de los signos (San Martín 2007).

Con el correr de los años, el arte ha terminado por convertirse en uno de los principales ingredientes de la industria del ocio. De hecho, entre 1985 y 2000 la cultura del ocio y el entretenimiento pasa a ser un sector de primer orden en la economía capitalista, con una proliferación asombrosa de museos de arte contemporáneo, circuitos internacionales de ferias y bienales ... *“El arte ha dejado de formar parte de la cultura para convertirse en un sector industrial, o más exactamente, todo el sector de la cultura ha sido integrado en una industria cuya mercancía es el espectáculo”* (San Martín 2007, 15).

En esta misma línea Fernando Castro Flórez (2012), apunta cómo desde mediados de la década de 1990 se ha acentuado todo este proceso con el fenómeno de corte consumista que él denomina *bienalismo*. Las ferias de arte y las bienales se convierten en focos de legitimación, regidos por unos comisarios endiosados, en los que importa muy poco la calidad de lo que se exhibe o la trayectoria de los artistas, puesto que está todo enfocado a una mezcla de hipermercado del arte y reclamo turístico. El arte ya no solo supone un negocio en sí mismo, sino que estos auténticos parques temáticos del arte

se usan como motor económico de una ciudad o región, cargándose así con unas implicaciones y responsabilidades muy alejadas de los intereses estrictamente artísticos. Por otra parte es notable señalar como en este tipo de acontecimientos, el foco de interés se desplaza del artista al comisario.

La industria cultural ejerce enorme presión sobre los artistas, el sector demanda un arte basado en la actualidad, los museos están obsesionados por coleccionar las piezas recién producidas... Con todos estos factores, el arte no solamente es dependiente de su comercialización, sino que está abocado a ser un producto de escasa calidad y rápida obsolescencia, en el que se hace un uso abusivo de la documentación e tiempo real y de las políticas del archivo y que pierde buena parte de su sentido cuando deja de tener vigencia el acotecimiento que documentaba (San Martín, 2007).

## POSTURAS Y ALTERNATIVAS

Se dan una serie de prácticas artísticas que han surgido a partir de finales del siglo XX, que pueden interpretarse como posicionamientos ante estos condicionantes que hemos analizados anteriormente: desobjetualización y mercantillización.

La mayoría de los posicionamientos que se alejan de la obra de arte en el sentido tradicional se podrían encuadrar en lo que Paul Ardenne (2006) define como *arte contextual* y que comprende manifestaciones tales como el arte de intervención, el arte comprometido de carácter activista, el arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje, las estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo.

Estas prácticas suponen de alguna manera la culminación de ese proceso de alejamiento del ilusionismo en la representación al que aludíamos en el apartado primero, ya que aquí el artista se "*hace cargo más de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o de jugar con el fenómeno de las apariencias*" (Ardenne 2006, 11). En opinión del propio Ardenne, el arte contextual, no solo supone un alejamiento definitivo de la tradición del arte como representación, sino que también se desvía del arte

de corte conceptual que se contemplaba a sí mismo, hasta caer en una estéril tautología.

En la misma línea, Bourriaud (2001) considera que el arte contemporáneo tiende más a proponer modelos, modos de realización, que a representar, insertándose así en el tejido social en vez de buscar inspiración en él. Este concepto de *modelización* que él aporta, vendría a renovar y ampliar el clásico de representación. Otra aportación del mismo autor sobre la idea de trabajar con las relaciones más que de producir objetos, es la introducción de una concepción ampliada de la forma, entendida ésta como algo que se extiende más allá de la forma material, e incluye la capacidad de establecer conexiones (Bourriaud 2001).

Todo esto apunta a un modelo de *arte en contexto real* en el que, en lugar de formas se le propone al espectador unos acontecimientos, una experimentación en tiempo real, más que la producción de objetos destinados a la contemplación privada en diferido (Ardenne 2006).

A medida que la naturaleza de la obra se hace más *procesal*, pierde peso la primacía de la obra como objeto simbólico, el objeto acabado se difumina ante la obra en curso. “*La obra auténtica, en verdad, es lo ‘obrado’ y su tiempo real, no la eternidad posible de su exposición, sino el momento de su elaboración*” (Ardenne 2006, 37).

En cuanto a la delicada relación del arte con su proceso de mercantilización, del cual parece depender irremisiblemente, nos interesa destacar aquellos puntos de vista que, en general, han sido capaces de poner en positivo esta relación arte-mercado, viéndola como una problemática inherente al contexto capitalista con la que es interesante contar. Así, para Hal Foster (2001), el artista político se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas, y sí a investigar, por el contrario, los procesos y aparatos que las controlan.

Andrea Frazer (citado por Bodowitz 2004, 212-215) define el arte político como un arte que toma partido de forma activa, y no solo como reflexión teórica, acerca de las relaciones de poder en las que está inmerso, y añade que esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no solo en su forma y en su contenido, sino también su modo de producción y circulación.

La sociedad actual plantea un nuevo orden pretendidamente hegemónico, pero compuesto en realidad por un gran número de elementos heterogéneos. Esto entraría en contradicción con la esfera pública en su concepción habermasiana, como singular y unificada, trascendiendo las particularidades para alcanzar un consenso. Este consenso en principio se veía como algo positivo, pues fue un logro de la burguesía la creación de esta esfera pública como un ámbito público en el que reforzar la defensa sus intereses privados. En cambio, en una sociedad plural como la actual, en la que todos los sectores quieren ver su reflejo en la esfera pública, este hegemonismo se revela como un importante obstáculo. Es por esto que cada vez es más importante hablar, más que de una esfera, de contra-esferas antagónicas (Kluge y Negt 2014).

En este contexto se hace cada vez más necesario afrontar la existencia de estos elementos antagónicos. El empuje geopolítico creciente del tercer mundo se ve replicado dentro del primer mundo a través de prácticas contra-culturales y sub-culturales de índole feminista, queer, anti-racista, post-colonial ... y en general de todos los movimientos minoritarios y anti-hegemónicos. En la tarea del arte político de intentar articular estas iniciativas tan heterogéneas, se revisitan planteamientos vanguardistas tales como el del artista como productor. De esta forma, el artista se ve obligado a rechazar las representaciones y formas genéricas dadas y a tomar las riendas de los procesos y aparatos que las controlan (Foster 2001).

En el marco de la articulación del arte con los movimientos sociales, se han llevado a cabo numerosas experiencias a lo largo de la década de 1990. Marcelo Expósito nos habla de cómo fue necesario desarrollar nuevos dispositivos de articulación entre el arte y la política de movimientos a través de prácticas de colaboración. Siguiendo una tradición benjaminiana de solidaridad de especialistas con el proletariado, que modifica el aparato de producción para poner al servicio de un movimiento social las herramientas y los conocimientos técnicos necesarios, nacen los *talleres colaborativos*. Sin embargo, estos talleres no se limitan a un espacio de adiestramiento por parte de unos especialistas, sino que suponen también una actualización por parte de las prácticas artísticas colaborativas de la pedagogía social emancipatoria. *“El taller colaborativo consiste así en un espacio de co-aprendizaje y co-producción, donde tiene lugar el intercambio y la puesta en común de saberes, conocimientos, competencias y herramientas de carácter y origen diverso”* (Expósito 2012, 24).



## CONCLUSIONES

La tradición benjaminiana de la politización del arte (frente a la estetización de la política propugnada por el fascismo) desemboca en un arte político de voluntad activista que venía a superar el modelo presentacional (p.e. lo que sucedía con el realismo social) acometiendo la transformación de los sistemas de producción y circulación dados. Siguiendo esta lógica, y una vez inmersos en un sistema en el que los signos, los mitos y los códigos son los bienes a poseer por la clase dominante, el artista político debe intentar cuestionar, apropiarse, reproducir, deconstruir, subvertir... esos códigos.

Una estrategia para esto puede ser la práctica subcultural, en la que, más que proponer un programa revolucionario (como sucedía en los movimientos contraculturales de la década de 1960) se intenta parodiar los signos establecidos para ponerlos en evidencia, creando una cultura paralela que obliga a la oficial a nombrarla y así nombrarse a sí misma (Foster 2001).

La capacidad de mercantilización y asimilación no solo material de la producción artística, sino también de resignificación de los códigos en principio subversivos en nuevas piezas de museo, hacen que el artista tenga que ser cada vez más exigente en sus realizaciones, llevándole al dilema de la (no) producción. El proceso de desobjetualización que ha venido experimentando la obra de arte en los últimos tiempos demuestra que es posible un arte puesto en práctica tan solo con la manipulación, puesta en marcha o catalización de relaciones contextuales en los ámbitos sociales cercanos.

Las manifestaciones de arte más próximas al ideal de no-producción objetiva y menos complacientes con la capacidad fagocitadora del sistema, son aquellas cuyo trabajo consiste directamente en la creación de esfera pública. Algunos artistas cuestionan la conveniencia de una integración de su trabajo a cualquier precio, o incluso se plantean el dilema moral de producir o no producir, en un entorno artístico que es reflejo de una sociedad neo-capitalista, dominada por el mercado y la economía. Esta actitud se puede entender como un acercamiento hacia un modelo de individuo preocupado por el uso responsable de sus potencialidades en su relación con el entorno, en una suerte de ecologismo de la producción simbólica. Estos casos integrarían el corpus de lo que podríamos denominar *arte sumergido*. Serían artistas que, más allá de la apatía o la dejadez, afrontan el hecho mismo de la producción y la difusión como materia de reflexión.

La esfera pública entendida como lugar de publicación, y que históricamente se identifica con la burguesía, pretende representar a todos pero excluye intereses vitales esenciales. Esta situación llevaría a plantear la creación de contra-esferas o esferas alternativas, que den cabida a todas los antagonismos. No obstante, sería un error plantear esta nueva esfera pública como una globalidad, puesto que se trata de buscar una estructura polifacética, tal vez podríamos decir rizomática, una red de pequeñas microesferas parciales imbricadas.

### Referencias

- Ardenne, Paul. 2006. *Un arte contextual : creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac
- Baudrillard, Jean. 1972. *Pour una critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca
- Bodowitz, Gregg. 2004. "Tactics inside and out". *Artforum* 9: 212-215
- Bourriaud, Nicolas. 2001 "Estética relacional". En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco et al., eds. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Castro Flórez, Fernando. 2012. *Contra el bienalismo : crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal
- Delgado, Manuel. 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata
- Expósito, Marcelo. 2013. *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni
- Felshin, Nina. 2001. "¿Pero esto es arte? : el espíritu del arte como activismo". En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco et al., eds. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Foster, Hal. 2001. "Recodificaciones: hacia una noción de lo político". *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco et al., eds. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Jouannais, Jean-Yves. 2014. *Artistas sin obra : I would prefer not to*. Barcelona. Acantilado
- Kluge, Alexander y Oskar Neg 2014. "Esfera pública y experiencia : hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria". *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*. A.F.R.I.K.A. Gruppe et al.; Paloma Blanco et al., eds. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Martín Prada, Juan. 2012. *Otro tiempo para el arte : cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà
- San Martín, Francisco Javier. 2007. *Una estética sostenible : Arte en el final del Estado de bienestar*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra

---

(Artículo recibido 30-10-14; aceptado 21-11-14)