

El otro por **MI** mismo

El otro

Mgs. Jorge Saade Scaff
Director Cultural Guayaquil
Centro Cultural "Simón Bolívar"
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo
(MAAC)

Lcda. Cuty Espinel
Coordinadora General del proyecto

Olmedo Alvarado
Productor Artístico



MAYO 2012

45

PIZZART
REGISTRO DE OBRAS

7 EL OTRO POR MI MISMO

13 TU OBRA ES LA MÍA
EL SIMULACRO PERFORMATIVO
DEL ARTE

31 PIZZART
INADECUACIÓN DE LOS DISPOSITIVOS
DE DIFUSIÓN DEL ARTE FRENTE
A LOS CAMBIOS EN EL INTERIOR
DEL QUEHACER ARTÍSTICO

El otro por **MI** mismo

"Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma."

**Jorge Luis Borges, El Otro*

: el otro por mí mismo

El título de esta muestra obedece a la “improvisada” o mejor dicho abusiva fusión de tres extraordinarias obras: la primera por supuesto la que da el título al proyecto del artista Olmedo Alvarado y se llama “Tu obra es la mía”, la segunda es un libro de Jean Baudrillard llamado “El otro por si mismo” y la tercera es el cuento de Jorge Luis Borges denominado “El otro”. Pienso que al parecer en ellas podríamos localizar el leitmotiv, o al menos los rastros conceptuales que nos permitan un mejor acercamiento al trabajo de Alvarado.

Por un lado nos tropezamos en Baudrillard con el espejo deformado que permite ver en el "glamour de las mercancías" -parafraseando a Adolfo Vásquez Rocca- nuestros delirios de poder, cuyo reflejo consciente al encontrarnos con nosotros mismos, este encuentro frente al espejo -a su vez- no produce realidad, mas bien nos sumerge en el delirio sofisticado de nuestras obsesiones, el otro soy yo mismo; o en el caso de la propuesta de Alvarado tu obra es mi obra, o mejor aun la máquina (mercancía) produce un efecto de ilusión en donde podemos depositar todos los anhelos de ser un artista (el otro) por un instante a pesar de que la ironía se encuentra en que éste

instante es un instante prefabricado en donde mi arte es tu arte (ese "otro" ese artista soy yo, un "yo prefabricado").

Fuera de la consigna de Joseph Beuys quien propiciara el concepto ampliado del arte, lo que se oprime es el equilibrio psicológico de feedback que siempre ha pretendido mantener un balance permanente en el juego de la otredad.

Por ello el otro idealizado, ese otro artista en la propuesta de Alvarado no es más que el anhelo al mirarse en el espejo de una civilización caótica que en su búsqueda de conciencia ha devenido en una "suerte de espiritualidad" pero esta vez atravesada por el efecto de la oferta y la demanda, mero capitalismo cultural, cuyo placebo espiritual tiene su valor de mercado en el escaparate publicitario.

Finalmente diríamos que el recordarse no es mas que encontrarse consigo mismo en un encuentro con el otro, que es el yo mismo desfasado de tiempo, como en el cuento de Borges en donde el otro es el mismo Borges pero muchos años más tarde. Una vez que los dos comprueban que son ellos mismos lo consiguiente es evadirse hasta dispersarse en el intento de no volver a verse nunca más.

Tu obra es la MIA

TU OBRA ES LA MÍA

El simulacro performativo del arte

"Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: «Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella» (Littré). Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta «verdaderos» síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad inencontrable en lo sucesivo".

Jean Baudrillard
Cultura y Simulacro

: tu obra es la mía

Sobre los prejuicios modernistas de autoría, originalidad y propiedad emerge una máquina de fabricación de obras de arte ideada por el productor plástico Olmedo Alvarado, bajo el sugerente título de "Tu obra es la mía" propuesta que invita al público presente -sin distinción de sexo, edad o condición social- a elaborar una obra de arte, para lo cual se ha conjeturado un mecanismo de resolución centrífuga que somete la pintura esparcida sobre un lienzo a la aceleración, una vez que el "autor de la obra" ha accionado el mecanismo de encendido.

Finalmente el producto resultante de esta acción; la "obra de arte" es registrada en una fotografía junto con su autor. Mas allá de la sátira a los mecanismos de reproducción del arte y el disfrute presente en la "obra de arte en la época de su reproductividad técnica" el instante benjaminiano en que se somete a la obra de arte a la pérdida de su "aura" o la alusión de Virilio que des-localiza el arte hasta so-



meterle a su desaparición física, gracias a la aceleración de la reproducción técnica en la virtualidad del mundo actual.

Este instante me interesa en el proyecto de Alvarado, el efecto de simulacro que emana cuando la máquina construida por el artista facilita el envanecimiento del transeúnte como un "ser" artista, bajo la mordaz premisa anclada en la idea de que si todo es arte nada es arte, o si todos somos artistas el arte desaparece, esta máquina de hacer arte y obviamente artistas se encar-



na en el público de una manera lúdica, disipada y divertida interactuando con su espectador/creador logrando interpretar a su manera lo que Umberto Eco denominaría "obra abierta", y que goza de la interacción refrescante tanto de jóvenes, niños y adultos.

Y es justamente en dicha facilidad de convertir a todos en artistas, en donde se interpola el otro discurso que le da un giro maquiavélico a la máquina de hacer arte y/o artistas; cuando las estrategias del mercado constituyen la esencia de cualquier disciplina, la disciplina se vacía de su contenido y por tanto de su mensaje elaborando un constructo sumamente banal e instantáneo propio del paquete comercial en el mundo del capitalismo cultural, de tal manera que el acto de ser artistas ya no sería ni dependería de un proceso de formación, conceptualización, estudio y dominio técnico sino estaría supeditado a la performatividad para hablar en términos de Lyotard, del acto simulado de ser artista al menos por un instante.



Y es que en el mundo del capitalismo cultural todo puede ser simulado incluso como diría Baudrillard, el mismo Dios es "reducido a signos que dan fe de su existencia", por lo que la única garantía de que existe Dios ya no esta dada por sus milagros, la fe, o la creencia, sino por los símbolos que le representan en for-

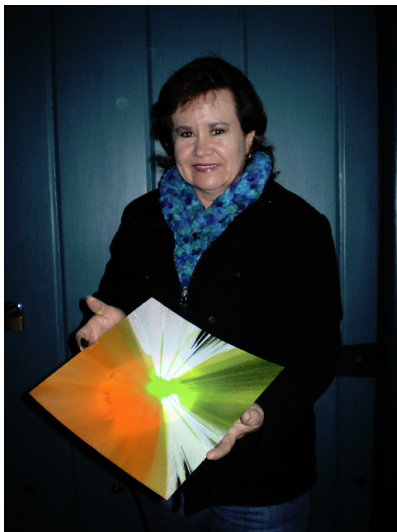


ma de monumentos, estatuillas o imágenes las cuales codifican mejor el mensaje mientras más simulan la realidad a la que desean representar (La Dolorosa, Cristo del Consuelo, El Señor de los Azotes). Irónica manera de asistir a la muerte de Dios y el nacimiento de su simulacro.

Entendido así, los vestigios de lo real en tanto son opacados dan el paso al triunfo de una falsificada ausencia de realidad profunda, en donde el simulacro adquiere toda su fuerza, como diría Baudrillard:

"...incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte— Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias."

Registro de **OBRAS**
OBBV2













otro
otro
otro
otro
otro
otro

El

por **Mi** mismo



Pizzart

INADECUACIÓN DE LOS DISPOSITIVOS DE DIFUSIÓN DEL ARTE frente a los cambios en el interior del quehacer artístico

- * *"...de esta manera la publicidad con su pretendida transparencia y criterios de pragmática discursiva, da cuenta brevemente sobre la razón de ser de los museos: "albergue de tesoros" sin embargo las imágenes que componen el mensaje audiovisual sugieren y refuerzan códigos que contextualizan y localizan al espectador dentro de la trama-mundo que se pretende promover. Queda claro quiénes albergan los tesoros del mundo y queda claro quiénes son considerados "el mundo" -en su defecto el primer mundo- y por lo tanto del tesoro."*



La imagen de la fachada concierne al proyecto artístico denominado "Pizzart" de Olmedo Alvarado, sugestivo trabajo que utiliza como mecanismo de distribución y difusión a una famosa cadena transnacional de alimentos para enviar pizzas a domicilio a una suerte de críticos, curadores, directores de instituciones artísticas, y demás personajes de poder en el circuito artístico. La pequeña pieza de pan redondo propio de los pueblos lombardos, comprende en su interior imágenes de los clásicos de la modernidad artística constituida del alimento propio de relleno.

Entonces, una vez que se indaga en lo característico de dicho proyecto se me viene un razonamiento a manera de pregunta: ¿en todo el proyecto, que papel juega la institución? Así como: ¿cuál es el rol del museo entendido como el archivo de la memoria? o ¿en dónde calzaría la institución como la constructora de un imaginario epocal? Mas aún, cuando la ironía se apodera del proyecto al usar como un medio de difusión y promoción artística las pequeñas motonetas de los repartidores de una cadena internacional de comida rápida.

Lo cual nos remite a pensar que, si existe un proyecto emancipatorio, -un telos- en lo profundo de las prácticas contemporáneas, éste estaría vinculado con el desmantelamiento del descomunal andamiaje de "la institución arte" en su era moderna.

En primera instancia y para emprender esta serie de reflexiones, hilvanaremos nuestro enfoque, con lo que pensamos es el atributo a priori por el cual se sostiene que preexiste en el imaginario del productor artístico contemporáneo una fatiga y desgaste el momento de esbozar un proyecto en un espacio expositivo oficializado que contiene resguarda y promociona arte, sea este: museo, bienal, galería, etc. Evento que ha desencadenado hoy en día, en el desprestigio de tales organismos

Palparemos por un momento cuales son las necesidades de la obra de arte imperante, a manera de pregunta: ¿qué ac-

tualmente es el arte? el conflicto para responder, así como el extenso abanico proyectado por una figura endogámica y dogmática nos cobija a manera de sombra; asiendo imposible responder tal pregunta sin que nos quede la duda de poder compensar nuestra propia exigencia gnoseológica frente a magnánima cuestión.

Y es que ciertamente, para concretar la posibilidad de asignar a algo como arte contemporáneo, los críticos en cuantiosas circunstancias nos valemos de conceptos estables que definen lo que no es contemporáneo (su antípoda) para desde este frente saber lo que si es contemporáneo, definiendo lo que no es, para así formular lo que si lo es y en este sentido las categorías de lo moderno se esgrimen muchas veces de forma superflua.

Sin embargo, para entender esta lógica antitética acudimos a señalar, por ejemplo: que en



la modernidad artística, las vanguardias buscaban una verdad absoluta en lo profundo de la obra de arte, aglutinada en lo que logramos denominar "masterpiece" u "obra maestra"¹ lo que se asemeja al gran relato Lyotardiano entonces por descarte todo lo habitual, frecuente, cotidiano, común, corriente, esas historias mínimas, cercanas que narran de lo nuestro (pequeño relato) deberían aflorar como arte contemporáneo. Así mismo alcanzaríamos a decir que en la modernidad militaba una marcada propensión por lo novedoso, entonces, la función del arte contemporáneo, igualmente por añadidura, estaría anclada en una simple necesidad de re-significar la realidad, lo ya existente, igualmente y del mismo modo, conseguiríamos aseverar que la autoría evidenciada en la famosa "firma de autor" que confluye en la necesidad del artista moderno de concretar en un estilo propio, se siente hoy opacada y da paso a proyectos colectivos que asumen la importancia que les da tanto el momento (efímero) así como su contexto (lugar), volviéndose intrascendentes para una meta-historia pero imprescindibles para su tiempo-espacio.

¹ Para una mejor comprensión deberíamos revisar el ensayo crítico de Danto

Aunque no sea del todo cierto la aseveración de que lo contemporáneo se vuelca antitético por una suerte de simple negación²; sin embargo, para motivos de nuestro estudio intentamos demostrar que la designación de lo contemporáneo en las artes está ligada a un modelo menos de definición en cuanto más de contraste y oposición.

Por lo que asumiendo nuestro reto de responder: ¿qué mismo es el arte en la actualidad? aseveraríamos que los términos: producción, concepto, significado, proceso, experiencia, contexto, son relevantes en la producción actual del arte, en tanto nos apegaríamos a la que creemos es una definición más cercana para explorar lo que podría ser el arte en el mundo contemporáneo:

"no existe "obras de arte". Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la

producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos..."

Entonces, y a pesar de encontrarnos otra vez con una definición que asoma por antagonismo, lo interesante es comprender a las prácticas del arte contemporáneo no como objetos particulares, sino como efectos circulatorios de diversos géneros, puesto que solamente una vez que advirtamos que la experiencia del arte supera a su concreción física, sabríamos concebir la inutilidad del espacio de exhibición.

² En realidad creemos que la cuestión es más compleja de lo que por motivos de tiempo en este ensayo lo aseamos parecer como ligero, pero que en realidad necesita profundizar, mas allá del esquematismo simplificador con el que lo abordamos, sin embargo esto por si solo nos llevaría un estudio entero.



En la manera mas extrema, Brea lo suscribe diciendo: *"no ya que mucha de la energía resultante de una práctica artística cualquiera no requiere culminarse o concretarse en objeto único alguno. Ni siquiera en objeto multiplicado alguno"*.

Y es que el instante que el objeto de arte se desvanece frente a la presencia de su esencia (entendida como sustancia que se opone a su forma), tanto el mercado así como su tradicional espacio de exposición, difusión y cuidado sucumben y junto a ello todos los mecanismos ideados para hacer del arte objeto de consumo, que el mercado así como la industria cultural tanto se



han valido de ellos para sus aspiraciones de mercado y de poder, así como de acumulación de "*capital simbólico*", como sería el caso de ciertos eventos de prestigio como son los salones, documentas, bienales, ferias y demás programas tanto estatales como privados, que aparte de posicionar intelectualmente al lugar donde se producen, generan lo que se ha dado en llamar turismo cultural.

Desde esta perspectiva, el museo es la institución fundamental del estado-nación, al adquirir símbolos de poder (objetos de arte evaluados tanto

por su carga histórica como por su valor de mercado) que a su vez elevan el estatus de poder para reflejar fortuna valiéndose del museo como el instrumento predilecto para ser exhibida tal riqueza en forma de trofeos.

Desde luego, el artista contemporáneo se rehúsa a ser la herramienta que posibilita tal situación y obviamente no permitirá que su producción artística se transfigure en el triunfo económico de ciertos organismos hegemónicos, lo cual empeora en gran medida el avance de estos espacios otorgados para exhibir y promocionar el arte, sin embargo -que no se nos malinterprete- no decimos que el objetivo terminal de dichos eventos siempre fue el poder o el mercado, (eventos como la Documenta, que arranca en 1955, en un principio se enarboló como una declaración anti-fascista) lo que tratamos de citar es que en su crecimiento se tiende a ceder el proceso de calidad -que indudablemente poseen estos eventos- a favor del show a gran escala, pasando de ser las instituciones encargadas de

administrar la distribución social del conocimiento artístico, a simple entretenimiento, derivación de la supremacía del modelo liberal de desarrollo económico y cultural, en el marco de lo que los frankfurtinos se esmeran en llamar "sociedad del capitalismo desarrollado".



Si revisamos brevemente la historia, nos daremos cuenta que uno de los principales objetivos de la investigación mantenida por los productores artísticos en estos últimos -por lo menos- cincuenta años, se ha mantenido bajo el emblema ligado a la elaboración del modelo radical de subversión o incluso abolición, que permita atravesar la institución arte, debido a que ésta neutraliza y absorbe sus prácticas, falseándola a nivel de puro espectáculo.

Esta aguda cuestión, toma mayor resonancia el instante en que alertamos la inadecuación del espacio de exhibición bajo la astuta mirada de varios teóricos que acertadamente han sacado a relucir la estrecha

relación de este tipo de espacio neutralizado de cualquier interferencia externa, con la modernidad y su ideal de pureza, a manera del ya bastante debatido "cubo blanco" y su compleja lógica de aislamiento, siendo el elemento necesario para cobijar a una serie de obras que requieren no ser contaminadas por las interferencias de su contexto.

Sin embargo, -y para continuar hilvanando esta secuencia de ideas- debemos anotar que las propuestas actuales del arte requieren muchas de ellas discutir en los espacios



mismos (contaminados cultural, política y económicamente) en donde se desarrolla la acción, espacios no museables, que renuncian al resguardo, cobijo y seguridad que provee el "cubo blanco" para contagiarse de una afanosa dosis de realidad, realidad que a su vez le devuelve al arte su valor político, muy venido a menos desde el renacimiento, cuando deja de ser un instrumento que produce y reproduce contenidos trascendentales relacionados con las necesidades y sentires de toda una sociedad, para convertirse en simples productores de objetos relacionados con el escueto regocije estético de las élites dominantes que surgen con la figura del mecenas, la realeza y la aristocracia para más adelante continuar con la burguesía, los nuevos ricos y los estados-nación, -tal como lo mencionamos- en el interior del modelo *civilizatorio*.

En el continuo agotamiento del paradigma moderno de las artes, el museo germina como proyecto ilustrado que se instaure como solicitud última de legitimación en el campo de las artes, cuyas formas de producción de una verdad última -y además única- la cual se aferra como rezagado reducto de un ex-



tenuado legado moderno, en cuyo controvertible sentido de inclusión se encuentra la materia prima con la que se erige como ente del poder, basando su potestad, en la hegemonía autoritaria de terror que a su vez alimenta un mecanismo hermético de lo que se ha dado en denominar "circuito artístico".

Sin embargo, debemos preguntarnos cuál es la función del museo, ya que como proyecto ilustrado, es y depende de un momento histórico muy bien definido del cual –al menos si concordamos con muchos pensadores–

estaría llegando a su final, entonces como nos habla Vásquez Rocca:

"como cualquier otra institución humana debe situarse social, histórica y epistémicamente, ya que pertenece a un determinado proyecto cultural, civilizatorio cabría decir, y cobra sentido como parte de un conjunto de prácticas de representación y asentamiento de la verdad específicas de una época."

Por lo que desde la crítica cultural es innegable la devastación del concepto de museo, sustentado en la instituida figura de valor de verdad del arte, para ser entendida más como el lugar de su deceso.

Sin duda, los 12.000 metros cuadrados vacíos, que corresponden a la segunda planta del pabellón, en la edición número 28 de la Bienal de Sao Paulo, celebrada del 26 de octubre al 6 de diciembre del 2008, en lo que su curador Ivo Mesquita ha dado en llamar "una bienal



sin obras" desvanece los proyectos como los de los curadores de ediciones anteriores Alfons Hug y Lisette Lagnado, que apostaban por temas como "el caos de la metrópoli" o "cómo vivir juntos", para desplazar el problema del arte a un problema propio de la ontología del arte, elevándolo a una reflexión sobre su propia existencia, lo cual nos hace repensar sobre la validez de tanta producción artística así como de la fetichización de las artes.

Ahora bien, el desplazamiento tanto del museo así como de la bienal, desde la perspectiva del artista como un productor de objetos, hacia la mirada más contemporánea del artista

como un productor de significados, que asimila críticamente la información del contexto en el que se desenvuelve, para reorganizar tal información y aplicarla en su producción; se vuelca en una vía sin retorno en la que la institución debe embarcarse si no quiere desaparecer o por lo menos transmutarse a simple entretenimiento, en una suerte de deriva hacia la dinámica propia de la distracción y el turismo cultural.

Si a todo ello sumamos las habitadas pero muy atinadas críticas que ostenta el mismo arte, de ser una figura endogámica cuyos problemas y discusiones le conciernen a una minoría, la minoría entendida que curiosamente puede descifrar sus códigos "circuito artístico" o la modificación radical que sufre las nuevas prácticas artísticas en su rela-



ción con la difusión de ideas y la aceleración de la divulgación telemática tanto de conocimiento como de imágenes generando nuevas comunidades virtuales que en palabras de Virilio deslocalizan su espacio físico, en este contexto, que valor se le otorga a la institución artística frente a una "estética de la desaparición" que deconstruye la lógica de valor del objeto real para asumirse como un simbólico valor de la virtualidad, y sus estrategias de descentramiento que propone la red.

Estos "asentamientos nómadas" generados por los dispositivos digitales y la velocidad mediática que le caracteriza, proporcionan al arte la clase de activismo político que los artistas siempre han buscado en su afán de desestabilizar la tiranía de la institución y contenida en ella, al museo así como la bienal, como las regentes de la verdad del arte de una época ■

Registro de **OBRAS**
OBBV2









Ministerio de Cultura
del Ecuador

DIRECCIÓN CULTURAL GUAYAQUIL



CENTRO CULTURAL
LIBERTADOR,
SIMÓN BOLÍVAR



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

