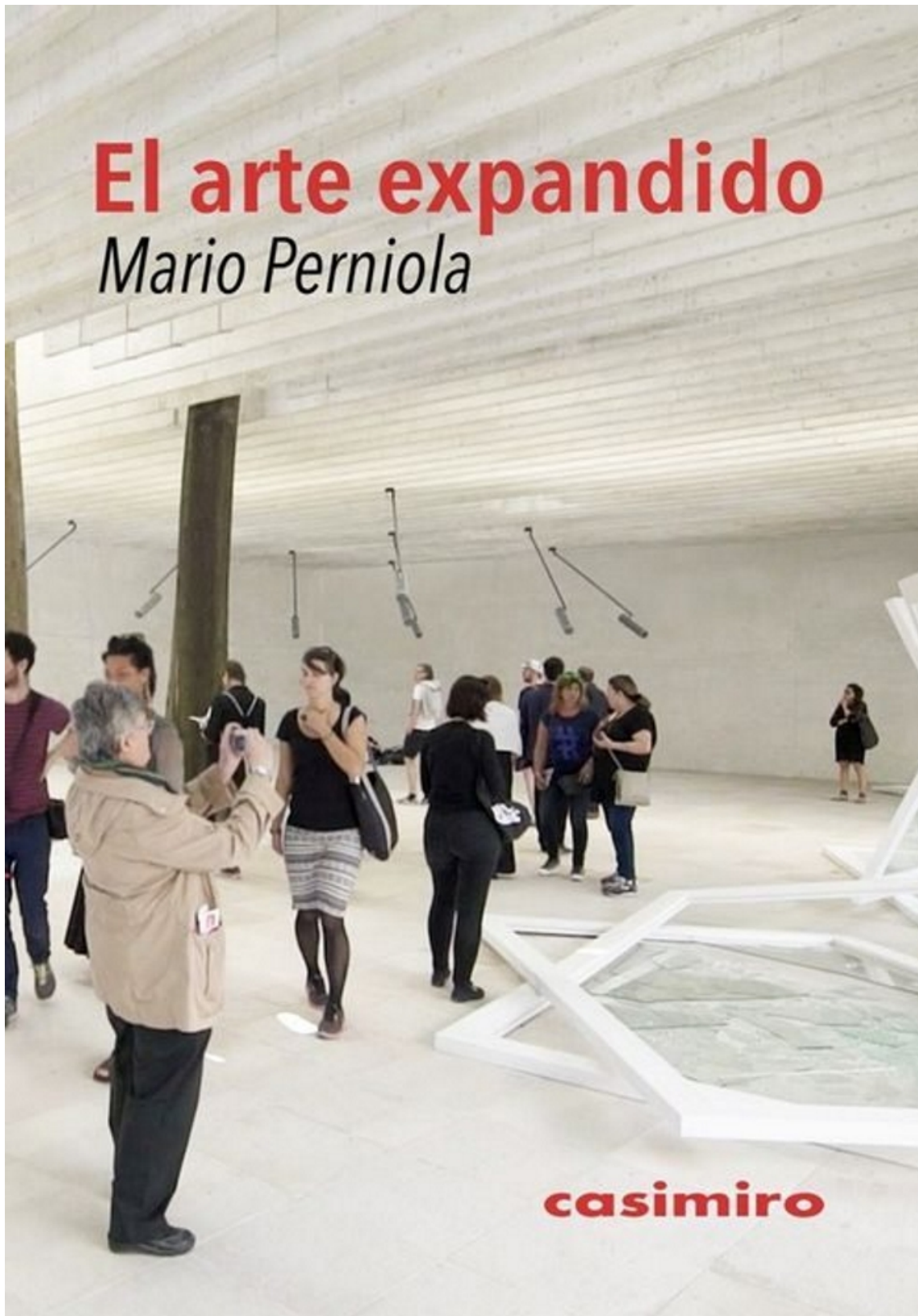


El arte insostenible

Javier Arnaldo
6 julio, 2016

El arte expandido

Mario Perniola



casimiro

El arte expandido

Mario Perniola

Madrid, Casimiro, 2016 112 pp. 14 €

Trad. de Alfredo Taberna

Un breve y atractivo ensayo del filósofo Mario Perniola, no exento de intenciones panfletarias, sobre las actuales dificultades del bienestar de la cultura ha sido publicado en español a los pocos meses de que la editorial Einaudi publicara en Italia la edición original. Las razones que explican la premura con que se ha decidido difundir este libro en castellano las hallarán enseguida sus lectores, pues en él se hace diagnóstico de un asunto de tanta gravedad como el colapso definitivo del proyecto artístico contemporáneo; y si asistimos a la ruina de tan costosa construcción, convendrá atender a explicaciones mejor pronto que tarde, si es que aún estamos interesados en hablar de cultura. La primera frase del primer capítulo del libro pone ya nombre a la calamidad: «La burbuja especulativa de ese “mundo del arte” [...] ha estallado finalmente». La crisis a que se refiere ha coincidido con la *gran recesión*, pero no es en realidad una crisis económica o parte de ella, sino la hecatombe de una cultura artística cuyas gestas han ido tan decididamente de préstamo conceptual en préstamo conceptualista que, al final, quedó inerte para saldar sus hipotecas. Una economía de la creatividad, deudora, entre otros, de Marcel Duchamp, quiso crecer tan excesivamente como la burbuja inmobiliaria o como el zigurat de Babel y, al igual que ese constructo bíblico, estaba destinada a colapsar, según sentencia este relato posmítico de la Modernidad. Del arte «expandido», correlativo al concepto ampliado de arte, se ha hecho un arte de extrema elasticidad, y, porque se estira, se alarga y se extiende, corre peligro de romperse. Dice Perniola que así ha ocurrido, que la sostenibilidad se ha roto. Lo *fringe* es noción frecuentada por el autor de este ensayo, que repara en la lógica autodestructiva del arte nuevo, en sus desgarros y en el protocolo de su desplome. Los desgarrones se producen con más facilidad en los márgenes, quedan más al alcance de lo que se sitúa al límite, de lo que queda prendido a las costuras, y las causas o, más bien, los causantes de esos desgarrones son lo que viene a conformar el verdadero objeto de glosa de este libro.

Con el giro *fringe* acontece la indiferenciación entre el arte «outsider» y el arte «institucional». Y en el

giro *fringe* se ordena muy destacadamente lo acontecido con la Bienal de Venecia de 2013, que se distinguió por el comisariado de Massimiliano Gioni. Un título pretencioso, *El Palacio Enciclopédico*, y un proyecto curatorial paradigmático de «arte expandido» como los de Gioni, permiten a Mario Perniola reseñar ese certamen como final de una «estrategia inflacionista». De hecho, su ensayo puede leerse como una crónica extendida de la Bienal de 2013 en clave de evento trágico, a la que sigue otra más escueta de la de 2015, interpretada por el autor como reacción al giro *fringe* de su predecesora en el epílogo del libro. Se nos invita a percibir el movimiento de los afectos que el discurso artístico contemporáneo demuestra profesar por las vicisitudes de la economía especulativa. En esto coincide con el análisis, verdaderamente revelador, de las querencias que determinan la mimesis artística en la actualidad, aportado por el también reciente ensayo de Wolfgang Ullrich *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* [*Arte de triunfadores. Nueva nobleza, arte caro*], publicado este mismo año por la editorial Wagenbach. Los argumentos son, empero, muy diferentes. Perniola se ocupa sobre todo de dos asuntos. El primero de ellos concierne al historiador y consiste en hacer un sucinto historial clínico del proceso de hidropesía sufrido por las artes con que convivimos. El segundo importa al crítico, que analiza los síntomas de los padecimientos.

En la historia de las artes del último medio siglo quedan localizadas las causas del colapso final. Más concretamente, se acoge Perniola para su diagnóstico histórico al tracto temporal que va de la Bienal de 1964, momento de consagración del Pop Art, a la de 2013. Los logros en el recorte de las distancias entre arte y sociedad de resultados de la eficacia mediática del Pop hacen las veces de fertilizantes para los discursos posteriores, que han crecido guiados por las poderosas voces de la mediación hasta colapsar. El enunciado es aproximadamente así de crudo, e incluso Perniola culpabiliza del actual estado de cosas a la herencia romántica y a los paradigmas arrastrados sin solución de continuidad por los artistas desde las vanguardias históricas. Hasta la «pureza» que el poeta Guillaume Apollinaire defendió entre las virtudes de la creación pictórica queda bajo sospecha en esta ponencia de imputaciones. El informe de Perniola convence sólo en la medida en que simpatizamos con su propia eficacia mediática, es decir, en tanto que aceptamos que la realidad de las creaciones de los artistas es idéntica a los discursos generados desde su mediación, como él propone. Es muy probable que entre los talleres y laboratorios de los artistas y las bienales y certámenes afines haya mucha comunicación, e incluso más de la previsible, pero la racionalidad corre peligro de quedar fuera de juego cuando confundimos los productos de los primeros con los discursos de los segundos. Podremos juzgar un cuadro de Matisse según la expografía de un Salón de Otoño o una película de Buñuel según el programa de un festival de cine, pero algo importante nos perdemos si nos ceñimos únicamente a eso.

Sin embargo, una vez que consta la apostilla del Pero Grullo que esto escribe, debo añadir que la hipertrofia experimentada por la mediación en los tiempos del «arte expandido» justifica los enunciados del postsituacionista Perniola, puesto que los síntomas que acusa en la tutela ejercida por la poderosa mediación se corresponden también con fórmulas culturales que el consumo de lo artístico demanda y que es imitada por la propia actividad de los creadores. Los diagnósticos de este autor, avalado por una larga, prolífica y reconocida trayectoria de ensayista, prolijamente citada, por lo demás, en sus propias notas al texto, se compadecen con la verosimilitud. Así ocurre cuando

afirma que ya «la obra de arte no se basta a sí misma» (pp. 36 y 42). Los aspectos que el crítico destaca del estado de cosas de la cultura artística tienen que ver con esa tesis central, correlativa a la del colapso de la burbuja, y podemos destacar algunos. El interés de las producciones se ha desplazado hacia el interés por los artistas, al tiempo que quienes tienen encomendada la tarea de enunciar las poéticas no son estos, sino los comisarios y los críticos. Las inquietudes artísticas han sido transferidas a las estrategias teóricas. Una doctrina populista domina la gobernanza de las artes. En la idea de colección ha logrado tener primacía el gusto por acumular sobre el empeño en atesorar. La desestabilización del «mundo del arte» puede imputarse a esa misma inercia acumulativa, que aplica universalmente el reconocimiento del interés artístico a cualesquiera manifestaciones y comportamientos, según el principio de la *artificación*, término acuñado por Nathalie Heinrich y Roberta Shapiro que designa la capacidad de transformación en artístico de cualquier proceso, objeto o proyecto, al margen de su intencionalidad, por mor de una autoridad institucional que lo ratifica. La *estetividad* iguala el interés de múltiples fenómenos y se impone un «horizonte artístico ilimitado» (p. 39), causa de una tendencia inflacionista sobre cuyas consecuencias alerta. El cambio epistemológico del concepto de arte impone el vector de la horizontalidad, que homogeniza cuanto se subsume bajo el rótulo de lo artístico. Esas y otras tesis se siguen en este discurso sobre la organización social de la cultura en los tiempos que corren, amparado en ejemplos como la mencionada Bienal de *El Palacio Enciclopédico*, los programas expositivos de la archiconocida Saatchi Gallery y la actividad del Musée Art & Marges de Bruselas. Se diría que el componente desestabilizador y provocativo que atribuimos a exponentes de las vanguardias y neovanguardias, desde la dadaísmo a las aportaciones de CoBrA y otras tantas, ha pasado a ser tomado en crianza por la propia política de las instituciones culturales, que asumen el papel de maestras de los artistas para desbordar su capacidad crítica.

Pese a la incuestionable generosidad intelectual de su autor, el lector de este ensayo no termina de sentirse conforme con lo que le ofrece. No, desde luego, por no encontrar ocasiones abundantes de esclarecimiento del tema tratado; el problema reside en que el perfil discursivo acusa la misma horizontalidad que el autor analiza y denuncia. Sin embargo, en los pasajes dedicados a recordar la pulsión expresiva del Art Brut, sea por referencia al trabajo mismo de Jean Dubuffet, sea en consideración de la antropología de Claude Lévi-Strauss, reaparece el deseado relieve de criterios y la afección por los valores. También ocurre cuando confiere relieve a la aburrida teoría de la *artistización* al considerar su entronque con fórmulas de la experiencia perceptiva apuntadas por la idea de *extrañamiento* de Viktor Sklovski, la de lo *siniestro* de Sigmund Freud y otras de Wittgenstein y de Brecht. Se esboza ahí, casi de pasada, el contenido de un nuevo ensayo que dará mejor respuesta a cuanto el autor desmonta del giro *fringe* percibido en la Bienal de Venecia de 2013. El libro se cierra con un repaso a la episódica reacción *académica* correspondiente a la Bienal de 2015, comisariada por Okwui Enwezor. Pero se necesita más, o, lo que es lo mismo, este remate deja un sabor a mercancía barata que no espanta las sensaciones incómodas que el lector tenía acumuladas.

Javier Arnaldo es profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Fue conservador jefe adjunto del Museo Thyssen-Bornemisza y ha comisariado diversas exposiciones en museos españoles y alemanes.