

Revista Stultifera Navis

Número 5 Año 2 (Febrero 2022)



“Ley del abuelo: en búsqueda de la brújula del arte”

Ivonne Valdés Bascuñán¹

Chile

El recorrido que se teje en la Historia del Arte nos lleva a comprenderla como una sucesión de acciones, definiciones y decisiones, que por momentos se ha mal interpretado conforme a un urdido de progresiones técnicas, delimitadas y entendidas de acuerdo a cortes lineales entre un periodo y otro. De algún modo nos ha obligado a encarcelar la mirada, asumiendo los aspectos estéticos, formales e históricos que permean a cada obra como situaciones sin carga aurática o sin ancestralidad. Por otro lado, convengamos que han existido avances, puesto que desde hace ya un tiempo nos hemos detenido a observar los fenómenos artísticos no como hechos aislados, sino mas bien, como dispositivos colmados de referencias, de búsquedas, de rupturas, de lecturas contextuales. Es entonces que desde la posición del conocimiento, de la sobre información, nos queda invertir las rutas, comprendiendo esta circularidad histórica desde nuestros días hacia el pasado, un juego interesante que dibuja una especie de árbol genealógico, que revisa, re cuestiona, reflexiona y reconfigura este mapeo. En este sentido, el detenerse manifiesta la necesidad de estudiar

¹ **Ivonne Valdés** es Licenciada en Artes Visuales Por la Universidad de Chile y Magíster en Arte y Educación por la Universidad Central de Chile

aquellos aspectos que a primera vista pudiesen ser casuales.

El avance artístico radicaría en un avanzar y grabar en la pupila de la memoria, la historia de las y los maestros(as) en el pasado, retomando y re significando según el contexto, lo que dice la obra. No solo sería un eco previo, igualmente este eco se traduciría en el mensaje que se requiere entregar en ese minuto y trama precisa. Por lo anterior, podemos acceder a lo que Burke (1972) nos menciona en su libro *El Renacimiento italiano Cultura y sociedad en Italia*, en donde nos aproxima al concepto de la “ ley del abuelo” formulada por el historiador del arte Walter Friedländer y que ejemplifica lo mencionado señalando que “una generación que deliberadamente rechaza los puntos de vista y sentimientos de sus padres y maestros directos retrocede hasta el período precedente” (p.91). Refuerza de este modo las implicancias que una época tiene sobre otra, y continúa indicando que “adopta aquellas tendencias contra las que tan celosamente habían luchado sus padres aunque dándoles un nuevo sentido” (p. 291). Partir de esta premisa, nos permite profundizar en los aspectos que se añaden en el hacer artístico, posibilitando abstraer la mirada de los períodos en cuanto a lo que se necesita y decide transmitir.

No solo la disposición artística a empujar y reaccionar frente a los fenómenos creativos y culturales heredados responderían exclusivamente a su hacer, sino también a la atención al contexto y a los hechos históricos. En este sentido y a modo de ejemplo, acudiremos al artista italiano Salvatore Garau quien expuso y vendió una escultura denominada *Io sono* (2021), la que no es posible ver ni tocar. Observar una escultura invisible, es más, regatear su costo y adquirirla por una gran cantidad de dinero para muchos reflejó una real locura. Locura que para esos muchos radicaría en el espejo de los actuales tiempos.

Podríamos admitir que el arte en su esencia es de difícil definición y ante el común de la sociedad la venta de una escultura invisible potenciaría esta dificultad. Dado lo anterior, la masificación de la información abordada por todos los medios de comunicación posibles sobre esta venta de una obra inmaterial, provocó que la sociedad atiborrada de espectadores apuntara a estos “mercenarios” dispuestos a todo con tal de la venta de nada (artistas que cuyo deber para la sociedad sería mantener el fuego del alma de un pueblo). Bajo este panorama cabría entonces preguntarse ¿según *la ley del abuelo* y advertidos en la escultura

invisible, cuál sería entonces la herencia paterna que este arte estaría rechazando y a qué abuelos se querría acudir y rescatar?.

En consecuencia, es factible pensar que la vocación activista del arte produciría la constante de estar en oposición a lo que se nos presenta como una primera verdad, un cuestionamiento de espíritu contestatario que no está exento de reflexión. Ese impulso ha sido provocador, rupturista y ha denotado que los dispositivos artísticos se calibren a lo largo del tiempo y que así como el cine posean una sazón visionaria. Bajo esta premisa, cabría reflexionar hacia dónde apuntaría la brújula de un arte que se manifiesta desde lo inmaterial. Para ello, abandonaremos por un momento las motivaciones del propio artista italiano y situaremos la obra en el contexto.

Andoni Alonso e Iñaki Arzoz en su libro *Carta al Homo ciberneticus* (2003), nos señalan que “el arte del presente y probablemente del futuro se halle definitivamente vinculado al fenómeno de las telecomunicaciones, la informática e internet” (p. 125) (no podemos dejar pasar que para los autores ese arte del presente se localiza en el año 2003, que con la velocidad que han cobrado los sucesos, pareciera un pasado muy lejano). En este contexto de principios de siglo, ya se esbozaba y desde hace algunas décadas anteriores, la necesidad de que la producción artística se situara desde los nuevos medios, imbuidos hacia la acción crítica de temáticas revisadas y pendientes que estallan a diario como son la reivindicación feminista, las crisis migratorias, las temáticas medio ambientales, los fenómenos comunicacionales. Los cambios paradigmáticos acompañados de la sensación de la aceleración del tiempo (aquí podríamos sumar insumos conceptuales acudiendo al filósofo Byung Chul Han con su libro-ensayo *El aroma del tiempo*), precipitaron nuevamente el rodaje del bucle que emplaza al arte a la disyuntiva de su hacer cuestionando hacia donde apunta su flecha el día de hoy.

En primera instancia, tendremos que asumir desde donde hablamos para reconocer a padres y abuelos desde los movimientos y etapas artísticas, reconociendo con ello que a principios de este siglo el despertar y hastío generalizado de países, ciudades y comunidades generaron una masa consciente de aquello que los movilizaba y a lo que debían hacer frente. Es así, como el arte no solo como consecuencia sino como generador de contenido, de queja, fue y

es una herramienta que utiliza los espacios públicos, el cuerpo como territorio de denuncia y las redes sociales para provocar y promover diversas formas de alerta. La potenciación y multiplicación de la noción de *colectivo*, de la *deriva* como método de recopilación de experiencias transformadas en obras y propuestas, en la *etnografía* como recurso artístico, en *bitácoras de viaje*, en el *valor de la observación* mas allá del encuadre sometido a los ordenadores tecnológicos, a los aparatos celulares o a la televisión, indujeron la resistencia a cualquier prótesis que pudiese encadenar esas demandas dominando sus efectos, provocando un distanciamiento del uso exclusivo de las herramientas digitales y resignificándolas como un medio de viralización de las causas. Con esto el arte daría un vistazo a la necesidad emergente de una sociedad alienada, rescatando el contacto, lo colectivo, lo inherente.

A principios del siglo XX para Alonso y Arzoz (2003) las vanguardias artísticas consagraron la pérdida del “aura sagrada del objeto único según Walter Benjamín a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen artística, como la fotografía” (p. 125), es en este momento para los autores que comienza a gestarse la “esperanza del arte digital”. Detenerse en aquel momento de la Historia del Arte nos permite comprender el fenómeno actual, el espacio del arte sería revelador en este sentido, puesto que mientras los colectivos artísticos emergen, la utilización de los nuevos medios se trazan desde la interdisciplinariedad tornándose un lenguaje central dentro de la apuesta creativa, nacen esculturas invisibles.

No cabe duda que la lógica de Friedländer en su definición de la *Ley del abuelo*, es posible de estudiar desde diversas épocas y estilos artísticos, como también es posible reconocer los rasgos quiméricos del cine y el arte, y su similitud con la realidad futura. Pero ¿dónde podríamos situar lo que hemos abordado de este arte inmaterial?.

Por ejemplo, lo constitutivo del espacio imaginario de la pintura sería revelador capturando una forma de pensar, sentir, configurar y actuar de una sociedad, nos hablaría de la pupila aguda de una época. Estos recodos concretos de lo pictórico nos develan desde el estudio de los aspectos formales, simbólicos, técnicos, entre otros, que nos dice aquello que vemos. En este sentido, podríamos mencionar entonces, que esta disposición de ver se dirigiría a un régimen escópico concepto acuñado por Martín Jay, quien lo define como el modo de ver que prevalece en una determinada época. Esta forma tendría implicancias en el ámbito socio-

cultural, en ese ecosistema visual, lo que comprometería conexiones con la visión de mundo de los y las artistas y su reverberación plasmada en la obra de arte. El ojo que contenía todo desde una sola mirada hace siglos atrás y que observaba la pintura renacentista, la obra neoclásica, el expresionismo, entre muchos otros estilos, ahora contendría “la nada”. Esta incidencia del arte en el reflejo de los procesos históricos se difuminaría en un ejemplo que en una primera mirada común apunta a lo absurdo. Gran cantidad de dinero a cambio de nada ya que tampoco sería posible de ser reproducida ni registrada en la web puesto que su material es inexistente.

Dicho esto, la brújula de la obra incorpórea apuntaría hacia un diagnóstico del presente y un futuro intangible. Por ello, más que forzar una explicación al respecto, el reflexionar sobre obras puntuales que han abierto brechas tensionando el sentido de lo que damos por hecho, nos vuelve al padre del arte contemporáneo como lo fue Duchamp y que desde su urinario nos manifiesta una paradoja: “el urinario de Duchamp contenía la paradoja mediante la cual el arte contemporáneo es a la vez materialmente ordinario y conceptualmente intrincado” (Arrieta, 2021, p. 25).

A diferencia de Duchamp, esta forma de ver o mejor dicho esta forma de “no ver” se transforma en un espacio denso y complejizado por la venta, el mercado se asienta con fuerza y nos habla más de quien adquiere la obra alentándose a poseer aquello que nos dicen que existe y no lo vemos. La flecha del arte que indica el norte o el sur de aquella dirección a la que apunta, desde este ejemplo, refuerza la existencia de la escultura completada por quien cierra aquel contrato, el espectador y por esta vez, el dueño.

Y así gira nuevamente la aguja de la brújula, señalando el régimen escópico de hoy, la mirada volcada a lo que nos dicen que es pero que no es posible de materializar, otorgándole un costo, adquiriéndolo y conservándolo.

El vacío, lo invisible, la nada, la no representación, el silencio, la no presencia, no serían búsquedas nuevas. No obstante, al detenernos en la escultura invisible de Garau podríamos realizar la biopsia de un sistema orgánico llamado arte, analizando su carga genética y su mirada escópica. La memoria entre cortada de tiempos que funcionan parceladamente desde donde la sociedad actual se sitúa, recortando los hechos, los pone bajo el microscopio, subvierten la lógica de la historia del arte, entre abuelos y padres que creaban obras de silencio (John Cage) o las anarquitecturas (construcción de espacios sin construir, Matta-

Clark), pero esta vez despertando la atención social por el valor de la compra. Y es ahí en donde queda resumida la obra, no en su existencia corpórea, sino más bien en el costo de su adquisición.

Si hasta aquí hemos reflexionado sobre lo que hereda, se resiste o quiebra el y la artista, sobre lo que traduce desde el contexto, sobre lo que se adelanta desde el futuro, sería posible entonces desde la obra inmaterial suponer ¿hacia dónde apunta la brújula artística hoy?. La escultura invisible en este sentido sería una muestra, una muestra que se antepondría a la revaloración de los espacios públicos como aquellos no lugares convertidos en muestras artísticas instituyéndose como galerías populares, a la indagación a través del devenir de artistas recorriendo la psicogeografía de las ciudades, al vuelco interdisciplinario de las artes que se potencian en discursos y propuestas colectivas, a lo antropológico fusionado con las artes mediante la vivencia etnográfica. Entonces, desde la mirada colectiva del arte de hoy, es posible suponer ¿hacia dónde apunta la brújula artística hoy?.

Estas dos puntas de flechas podrían dar las luces de un arte de hoy que diagnostica el contexto presente y nos interpela desde el vacío y la necesidad del colectivo, como también y al igual que los abuelos y abuelas artísticas, podrían ser referencias futuras luego de haber sido desechadas y luego revalorizadas por las y los nietos del mañana.

Referencias Bibliográficas

Alonso, A., Arzoz, I. (2003). *Carta al Homo cibernéticus. Un manual de Ciencia, Tecnología y Sociedad activista para el siglo XXI*. Editorial Edaf Ensayo

Arrieta, P. (2021). *Si muere Duchamp*. Tiempo Robado Editoras.

Burke, P. (1972). *El Renacimiento italiano Cultura y sociedad en Italia*. Alianza Editorial.

Careri, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Chul Han, B. (2019). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder Editorial, Barcelona.

Hernández Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la Modernidad*. Pequeños pasos para una cartografía de la visión. Alcobendas: Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas.

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos* (Vol. 3). Ediciones Akal.