

***Relaciones entre prácticas artísticas, espacio social,
visibilidad y gestión de la complejidad.***

***Relationships between Art Practices, Social Space,
Visibility and Management of Complexity.***

Parramon Arimany, Ramon

Universitat de Barcelona, rparramon@ub.edu

PALABRAS CLAVE

Arte sistémico, productivismo, arte y espacio social, gestión de la complejidad, visibilidad-invisibilidad

RESUMEN

Las prácticas artísticas que se caracterizan por una tendencia a la desmaterialización, a la creación colectiva y a la concepción de la obra-como-proceso, pierden presencia y notoriedad en un contexto marcado por la hipervisibilidad y la inmediatez. Ante la necesidad de hacer inteligible la complejidad social, en un contexto de sobrexposición, el arte puede ser una forma de acción que contribuya a visibilizar aspectos de la realidad e incidir en ella. Pero si el arte no consigue regenerar y diversificar sus mecanismos de producción, puede quedar excluido de esta labor socializadora. La producción artística, entendida desde una perspectiva sistémica, puede afrontar la gestión de la complejidad como esencia, a la vez que conectarse a otros ámbitos, disciplinas o formas de ver-entender el mundo, que comparten el objetivo de descifrar e investigar para trazar futuros posibles, y contribuir a los procesos de emancipación colectiva.

En este artículo se plantea la necesidad de redefinir las funciones que asume el arte contemporáneo en relación con los contextos sociales en los que se articula. Tomando como referencia el “productivismo” de los años 20 y las teorías del “arte sistémico” de finales de los años 60, se ponen en relación con la producción artística contemporánea que activa experiencias que plantean una conexión con determinados espacios sociales, y lo afronta desde la gestión de la complejidad.

KEY WORDS

Systemic art, productivism, art and social space, complexity management, visibility-invisibility

ABSTRACT

Artistic practices characterised by a tendency to dematerialisation, collective creation and a conception of work-as-process, lose presence and visibility in a context marked by hypervisibility and immediacy. Given the need to make social complexity intelligible, art, within a context of overexposure, may represent a form of action which helps in visualising and in influencing aspects of reality. But if art does not manage to regenerate and diversify its mechanisms of production, it might find itself excluded from this socialising task. Artistic production, understood from a systemic perspective, may confront the management of complexity as an essence, while connecting to other areas, disciplines or ways of seeing/understanding the world which share the goal of deciphering and investigating in order to trace out possible futures, and to contribute to processes of collective emancipation.

This article raises the need to redefine the contemporary art functions in relation to the social contexts in which it is articulated. Taking as reference the "productivism" avant-garde of the 20s and the theories of "systemic art" at the end of the 60s, they are related to some contemporary artistic production; those that activates experiences, make connections with specific social spaces and works from the management of complexity.

Recibido: 20-08-2019

Aceptado: 23-09-2019

INTRODUCCIÓN

En el contexto actual algunas de las prácticas artísticas se caracterizan por una tendencia a la desmaterialización y a la concepción de la obra-como-proceso, actitud que contribuye a mitigar su presencia y notoriedad en un contexto marcado por la hipervisibilidad, la inmediatez, y también por la hiperinformación. Estos elementos, más que comunicar, contribuyen a hacer un mundo más confuso “la hiperinformación y la hipercomunicación no inyecta ninguna luz en la oscuridad” (Byung-Chul Han, 2013, p. 80).

Una de las funciones que tradicionalmente ha cubierto el arte está asociada a la idea de visibilizar la percepción del mundo, e introducir un ámbito de experimentación y análisis crítico en relación con el espacio social. En estos momentos aparecen nuevos actores en la gestión de las políticas culturales que, influenciados por las estrategias neoliberales, plantean unas programaciones derivadas de las necesidades del mercado, interesados en incrementar los públicos, convirtiendo las actividades culturales en espacios de entretenimiento y espectáculo mediante el fomento del turismo cultural, el generar actividades sucintas a demanda o su inserción en el sector de las industrias culturales. La ideología de mercado¹ instaurada en las instituciones públicas, plantea un cambio importante en la relación entre las políticas culturales y una parte de la producción artística, básicamente aquellas que no están inmersas en una estructura de mercado, y que trabajan desde un planteamiento “socializador”, “intermediador”, o “activador” de cosas insertas en lo social.

Desde la perspectiva de la producción, el arte se inscribe en un ecosistema propio compuesto por ámbitos ocasionalmente interconectados, que en nuestro contexto detectamos básicamente tres. Uno de ellos es el mercado del arte, enraizado en una economía pre-fordista, que consiste en la venta de productos “exclusivos” a clientes “exclusivos”, elaborados por sujetos productores, que funciona como marca. Otro es el modelo promovido por la acción de los poderes públicos, con el objetivo de impulsar la democratización, difusión y creación cultural. Un planteamiento en el que las instituciones públicas dotan a la cultura de presupuesto y un papel vinculante en la tarea de contribuir a modernización social. Un tercer modelo de carácter híbrido y experimental, estaría caracterizado por el ensamblaje de estrategias productivas diversas, desde la autogestión, la incursión en economías colaborativas, la creación conectada a espacios intersticiales entre el artístico y el social, o la mezcla de todo ello con financiación pública. Desde esta tercera vía se exploran aspectos que ponen en relación la funcionalidad del arte, con otras formas de entender la producción artística,

¹ Se utiliza la definición “ideología de mercado basada en la libertad individual y un gobierno limitado que relaciona la libertad humana a las acciones que de forma racional se toman para beneficio propio en el marco de un mercado competitivo” (Stedman Jones, D., 2012, p. 14 citado por Domingo, A., 2018).

que pueden contribuir a tener una mayor visibilidad y presencia en el ámbito de lo social.

Ante la opción de hacer inteligible la complejidad social, en un contexto de sobrexposición, el arte puede ser una forma de acción que contribuya a visibilizar la realidad e incidir en ella. Pero si el arte no consigue regenerar y pluralizar sus mecanismos de producción, puede quedar excluido de esta labor socializadora. La producción artística, entendida desde una perspectiva sistémica, puede afrontar la gestión de la complejidad como esencia, a la vez que conectarse a otros ámbitos, disciplinas o formas de ver-entender el mundo, que comparten el objetivo de investigar, descifrar y comunicar para trazar futuros posibles.

METODOLOGÍA

Este texto se ha redactado a partir de una metodología de investigación fundamentada en el cruce de diferentes referentes bibliográficos, relacionados con el tema planteado. Cabe decir que la temática es fruto de una experimentación previa, trazada a partir de la implicación personal en desplegar una práctica artística fundamentada en plataformas de producción vinculadas a contextos específicos, a una voluntad de insertarse o construir espacios sociales y una preocupación por dar visibilidad a estas formas de producción. Este tipo de trabajo de naturaleza sistémica, por el hecho de que pone en relación distintos elementos inicialmente inconexos, trata de buscar en este y otros textos, una forma de teorizar o dar sentido a una forma de entender la investigación artística fundamentada en lo experimental y experiencial.

1. DESDE LAS FUNCIONES Y DISFUNCIONES DEL ARTE

Algunas de las habituales preguntas que debe encajar el arte están relacionadas con su presencia, en la manera en cómo se relaciona con el contexto y las funciones que desempeña. Con preguntas como ¿qué es? ¿qué sentido tiene? o ¿para qué sirve?, se cuestiona su apariencia, su razón de ser o su utilidad. Preguntas que a la vez apelan al profundo distanciamiento existente entre las prácticas artísticas contemporáneas y las relaciones de producción, reproducción y distribución. En el actual contexto de mercado y desde la lógica neoliberal, la producción material o inmaterial es fruto de una demanda relacionada con algún tipo de carencia (o necesidad) identificable, sea subjetiva o social, un flujo comercial que se activa a partir de las estrategias de comunicación que tratan de fusionar de manera eficaz necesidad y deseo, una difusión publicitaria que contribuye a seducir y estimular el deseo subjetivo de consumo, y una hipercompetitividad entre productores para poder sobrevivir. La clásica regla de la producción que se ciñe a la oferta y la demanda, nunca ha tenido mucho sentido en la producción artística. Sus formas de producción no responden al valor de uso, pero si al valor de cambio, al valor simbólico o el valor especulativo, que se construye a partir de una compleja trama de intermediarios, coleccionistas, museos, ferias de arte y bienales. Pero sumado a esto y en otro orden de cosas, otro de los valores de la producción artística es su tangencialidad, su capacidad para insertarse en el territorio

incómodo de la crítica, de lo alternativo, de lo experimental y de lo inconcreto. Y esto es lo que no encaja en el espacio neoliberal, a no ser que sea un valor de mercado. Mientras que el arte en el pasado era celebrado por sus efectos catárticos, su religiosidad, su pedagogía moral o solidaridad revolucionaria, el arte contemporáneo recibe el mandato de ser crítico (Squibb, 2017, p.23). La producción del discurso crítico ha constituido una de las materias primas más fructíferas en la producción artística contemporánea, distribuida y consumida en el circuito internacional, aún cuando este discurso cuestione reiteradamente cada una de las partes que alimentan el sistema globalizado del arte.

Esta proliferación de la crítica institucional ha contribuido a la desmaterialización de la obra y a la incorporación de los espacios del arte como una formalización visible de una materia invisible. La producción de acontecimientos estéticos es una de las características del arte contemporáneo, que no pueden ni deben presentarse como obras tradicionales de arte (Groys, 2016). Mientras el arte tradicional produce objetos de arte, el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte. Es en este sentido que los museos e instituciones concebidas desde una visión tradicional del arte no pueden cubrir las necesidades de algunas de las formas de creación artística contemporánea, en especial aquellas que se articulan desde la construcción colectiva, la incorporación participativa de otros agentes involucrados, o aquellas formas más complejas que ensamblan distintas prácticas procesuales. La proliferación de trabajos fundamentados en la participación y colaboración plantean nuevos problemas en relación a su puesta en escena y su consecuente visibilidad. En este sentido Hal Foster habla de una "promiscuidad de colaboraciones" en un texto donde problematiza los conceptos de participación y colaboración en el arte contemporáneo, por el hecho de que se genera una "promiscuidad de instalaciones" que son las que pueden verse en las múltiples bienales (Foster, 2006, p. 190-195). A su juicio, estas instalaciones aglutinan gran cantidad de textos, vídeos, objetos, ocasionando un efecto más caótico que comunicativo. El arte que se produce en estas circunstancias plantea, en muchos casos, problemas de visibilidad y comunicación en los tradicionales espacios de representación. En este tipo de trabajos adquieren importancia elementos como las discusiones, los encuentros, las vivencias, los acuerdos, etc., todos ellos parte imprescindible del proceso de socialización creativa, constituyendo en muchos casos la propia obra.

Estos procesos no son fácilmente traducibles en los límites del espacio expositivo, y esto genera una tensión crítica en las instituciones artísticas, aún fundamentadas en el formato más clásico de exhibición. Para resolver estos problemas de accesibilidad, "hay que volver fluida la forma de la obra" (Groys, B., 2016, p.21), refiriéndose con ello al hecho de multiplicar los formatos de producción, distribución y socialización. Los proyectos basados en procesos colaborativos y participativos no pueden analizarse desde la lógica de la habitual puesta en escena. Forman parte de un territorio de transversalidad que activa nuevas prácticas culturales, las cuales podrán incidir de manera activa en el contexto social. Estas formas de producción artística que desbordan la lógica del objeto atemporal del arte, encuentran en el concepto "modernidad líquida" (Bauman, Z., 2000), una buena interpretación acerca de un tipo

de prácticas de carácter temporal, vinculadas a contextos y circunstancias específicas, desmaterializadas, de autorías difusas, de composición híbrida y generadas en una red globalizada. El adjetivo “líquido” refleja los efectos de la globalización, el turismo, las migraciones, el nomadismo, la comunicación global, el mercado sin fronteras, la flexibilidad laboral. A pesar de que la condición “líquida” se adapta bien a este tipo de prácticas artísticas, Bauman parece no entender que también el arte es fruto de las circunstancias de estos tiempos que tan bien ha descrito: “las obras de arte no son ‘útiles’, ‘funcionales’; no sirven para asegurar la supervivencia del individuo. Su inmortalidad radica en que se alejan del metabolismo de la vida” (Bauman, Z. 2007, p.17). De manera divergente a esta consideración del arte, aquí nos posicionamos y ponemos el foco hacia un tipo de prácticas que buscan conectarse con la vida, que abordan la complejidad de lo social y afrontan el problema de la visibilidad en un enmarañado contexto de hipervisibilidad y de comunicación fugaz. Nos preocupa como multiplicar las funcionalidades de las prácticas artísticas, así como comunicarlas y ponerlas de manifiesto.

Uno de los argumentos para justificar el grado de visibilidad y utilidad social que tiene el arte es recurrir a la idea de el arte como herramienta. Herramienta para ayudar a las personas a comprender aspectos de la vida y de su condición humana, herramienta de mediación en contextos sociales desfavorecidos, herramienta educativa, herramienta que puede ayudar a mejora la calidad de vida de las personas, herramienta para facilitar la cohesión social, herramienta que otorga una carga simbólica a un determinado contexto, herramienta de comunicación, de propaganda, de innovación, de visibilidad, de participación, de acción directa, herramienta que incentiva el espíritu crítico o el goce estético. Su utilidad se multiplica y la funcionalidad se diversifica. El arte como herramienta de mediación e interconexión con otros elementos, va más allá de ser fruto de una práctica subjetiva, para ser parte articuladora en una articulación sistémica. La práctica artística como herramienta y en un contexto de creación colectiva, no ejerce una única función, la utilidad se genera en relación con el sujeto, la comunidad, la situación concreta, los objetivos que se persiguen o los agentes que participan en la acción creativa. Esta idea de utilidad social o fusión del arte con la vida cotidiana, o compromiso con el contexto social, ha formado parte de la problemática abordada por alguna vanguardia artística de principios del siglo XX, y des de finales de los años 60 aparece de forma problematizada y recurrente hasta la actualidad.

Uno de los ejemplos próximos que retoma esta línea discursiva es el proyecto-plataforma-archivo Arte Útil, impulsado inicialmente por Tania Bruguera, y convertido en una asociación internacional que cuenta con la implicación de distintas instituciones artísticas². El concepto Arte Útil, persigue la idea de difundir el criterio de promover la

2 “The Asociación de Arte Útil is part of an ongoing collaboration between Tania Bruguera, Grizedale Arts, Van Abbemuseum, Liverpool John Moores University and the Internationale confederation of European museums, Tate Liverpool, Ikon Gallery Birmingham and MIMA as part of the 5 year project ‘The Uses of Art: The Legacies of 1848 and 1989’. The Asociación de Arte Útil is co-directed by Tania Bruguera and Alistair Hudson (Whitworth and Manchester Art Galleries) in partnership with the Van Abbemuseum and FRAC Poitou-Charentes”. Ver <http://www.arte-util.org>. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

producción artística, así como ser un archivo actualizado del arte que tiene una utilidad en el contexto social. Conjuntamente con el colectivo Democracia recogían en la publicación *Nolens Volens* 5 algunos aspectos y ejemplos de este planteamiento para remarcar la potencialidad del "arte útil", crear nuevas vías de relación entre arte y sociedad, construyendo alianzas con movimientos que aspiran a ser transformadores. También para tratar sus contradicciones, "como la instrumentalización a las que este tipo de proyectos pueden verse sometidos cuando se convierten en sucedáneos de verdaderos cambios sociales"³.



Figura 1. Arte útil, *Nolens Volens* n.5, 2011. Portada y fragmento de la publicación.

En el contexto contemporáneo de sobreexposición, las prácticas artísticas que se caracterizan por una tendencia a la desmaterialización, a la concepción de la obra como proceso y a la configuración de procesos colectivos, plantean alternativas a las condiciones fundamentadas en la producción subjetiva del arte, así como buscan otras formas para materializarse. En este sentido, desde el sistema económico que rige la distribución y comercialización del arte, este tipo de prácticas se generan en el marco de las instituciones públicas o programas independientes, que habitualmente financian la producción, mediante proyectos, encargos, comisariados o residencias artísticas; y sus resultados se hacen visibles en exposiciones temporales, publicaciones, eventos o manifestaciones puntuales. Aunque el mercado del arte puede incorporar cualquiera de estos trabajos (y en muchos caso así ocurre), su espíritu se forja en una lógica

3 Bruguera, T.; Democracia (2011). Arte Útil (en línea)

distinta a la de aquellos trabajos pensados para ser coleccionados y archivados, estos otros se fundamentan no tanto en el producto como en su función social. Las instituciones culturales en nuestro contexto, han seguido un planteamiento de tradición *malrauxista*⁴, en el que dotan a la cultura un papel vinculante y una partida económica en la tarea de contribuir a modernización social y cultural del estado. Esta idea de democratizar la cultura e implicarse en la transformación social, ha configurado un espacio de posibilidad creativa y de ensayo de otras formas de crear vinculadas al espacio social. Aunque en el contexto contemporáneo donde la acción política institucionalizada sigue una trayectoria de liberalización, privatización y transferencia de poder a otros espacios de poder que se rigen por la economía de mercado; la cultura como agente político de transformación social, es un planteamiento que afronta aspectos de fragilidad y de dudosa continuidad.

2. DESDE EL PRODUCTIVISMO

Para ampliar el campo de visión en relación a la producción artística contemporánea que persigue una voluntad de implicarse en lo social y lo político, vamos a hacer referencia a uno de los movimientos de la vanguardia ruso soviética como es el productivismo⁵. Encontramos en él una exploración de la politicidad del arte en el deseo de abrazar procesos de transformación social profundos (Expósito, M. 2007). El productivismo, supuso una propuesta inserta en un proceso social disruptivo, que introducía un replanteamiento y una lucha contra la autonomía y subjetividad de la práctica artística, contra cualquier tipo de estilización de épocas pasadas, contra todo tipo de ornamentación o embellecimiento de las formas, con la voluntad de integrar el arte al servicio de la mejora de la producción, poniendo la práctica artística al servicio de la colectividad, en el contexto de una sociedad socializada. El productivismo fue una corriente teórica social, más que estética, sobre la producción artística. A pesar de ello, las relaciones entre forma y contenido fueron una de las preocupaciones tratadas por su máximo exponente teórico, Borís Aravátov. Mientras que los formalistas pretendían estetizar la utopía, el productivismo se consideraba como la utopía materializada. El

4 André Malraux fue ministro de cultura de Francia entre 1958 y 1969, y promovió la defensa y difusión de la cultura como uno de los pilares del estado, así como la creación de numerosas instituciones culturales de todo tipo. Aquí destacaríamos las "Maison de la culture", por el objetivo de dotar de infraestructuras de producción y difusión en numerosas ciudades del país. Es en este sentido que se utiliza el concepto "tradición malrauxista", para incidir en el papel primordial del estado a la hora de dotar a la cultura de recursos y a la vez de una utilidad colectiva, entendido como potencial emancipador y modernizador de la sociedad. A Malraux se le atribuye la invención de una política cultural de estado.

5 El Productivismo fue una de las vanguardias ruso soviéticas vinculadas al Constructivismo, que tuvo como teórico a Borís Aravátov, quien recogió las principales ideas en artículos como *Arte y producción* (1926). Según este autor, después de la revolución que dio pie a la Unión Soviética, un grupo de artistas y teóricos conocidos por el nombre de LEF: *Lievi front iskusstva* (Frente de Izquierdas para las Artes), asumieron el desarrollo del programa de arte productivista. En 1920, Alexander Rodchenko y Várvara Stepánova publicaron el Manifiesto Productivista.

productivismo ponía el interés en la cultura material entendida desde la conexión entre producción y consumo, en una nueva sociedad sin lucha de clases, donde se instauraba una alternativa a la lógica capitalista -donde la clase trabajadora produce y las clases altas o burguesas consumen-. El interés del productivismo pasaba por conectar producción, distribución y consumo en el seno de la vida cotidiana, construyendo ideología y, desde la práctica colectiva poder transformar la esfera social. Constituyó una forma de entender el arte integrado en la producción. Esto le otorgaba una razón de ser y una conexión con el concepto de utilidad desde una perspectiva social altamente politizada. En este sentido otro de sus deseos era desconectar el arte de la producción puramente formal para conectarla a la creación intelectual, y colaborar con otros colectivos para mejorar la producción social (en aparatos estatales de propaganda o de cultura física, con asociaciones de periodistas, de lingüistas, con ingenieros, en las industrias o en las fábricas). Se planteaba que la funcionalidad técnico-social debía ser reconocida como la única ley y el único criterio de la actividad artística, en tanto que generadora de formas, donde el fetichismo de los procedimientos, las formas y la funciones estéticas de los materiales debían ser abolidos (Aravátov, B. 1926: 109). El proyecto productivista trabajó para la colectivización del arte, para desprenderse de su formato tradicional y dotarlo de una nueva configuración, sumergiéndolo en el proceso de construcción colectiva de una utopía social. Expresiones como: “¡Abajo el arte, viva la técnica!”, “¡Abajo el arte, que solo enmascara la impotencia de la humanidad!” o “¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!”, son algunas de las consignas del manifiesto productivista de Rodchenko y Stepánova (1922); suficientemente claras para entender la propuesta de disolver el arte en un proceso de vida colectivo.



Figura 2. *Worker's Club, Exposición Internacional de las Artes Modernas Decorativas e Industriales, Paris, 1925, fotografiado por Alexander Rodchenko para documentación. Recuperado 19 de junio de 2019, de <http://kunstmuseum.li/>*

Figura 3. *Varvara Stepanova, 1928, diseño de vestuario. Recuperado 19 de junio de 2019 de <https://arthistoryproject.com>*

Para Rancière las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad. En la revolución rusa, arte y producción se identificaron; el culto del arte suponía una revalorización de las capacidades ligadas a la idea misma de trabajo, provenían de una misma repartición de lo sensible, fabricaban objetos a la vez que daban visibilidad (Rancière, J. 2014). El productivismo fue un experimento fallido en la época, de la misma manera que se puso al servicio del aparato político, y trabajó para contribuir a que la creatividad y el arte penetraran y se naturalizaran como forma de vida, como ingeniería social o transformación de vida cotidiana; el stalinismo lo fagocitó y lo incorporó al sistema, devolviendo al arte la estética perdida en forma de realismo socialista.

Desde un planteamiento contemporáneo, y en relación al tipo de prácticas colaborativas que nos referimos, el productivismo nos aporta referencias históricas, marco teórico y experiencias concretas, para afrontar esta relación productiva entre lo social y lo político .

3. DESDE EL ARTE SISTÉMICO

El escultor y crítico de arte Jack Burnham, planteó que el arte puede ser concebido y analizado como un sistema (1968). La complejidad de componentes que configuran un sistema en el arte, desde el punto de vista del artista como creador y productor, puede contener personas, ideas, mensajes, condiciones atmosféricas, fuentes de energía, acciones educativas, mediaciones etc. La coherencia del sistema puede ser alterada en el tiempo o en el espacio, y su comportamiento determinado por las condiciones externas o los mecanismos de control (Burnham, 1968). Otro tema que introdujo es la visión de lo nuevo. Mientras que en muchos casos se plantea que la innovación es fruto de la creatividad artística (pensamiento heredero de la tradición de la autonomía del arte), él plantea que la innovación está envuelta por las condiciones sociales y temporales, que son las que acaban valorando y condicionando la percepción de lo nuevo: “La innovación de las artes plásticas desde 1960, se sitúa más que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura – superestructura del sistema social del capitalismo tardío” (Ibíd. p.14). De todas formas, advierte que esta inserción de las artes con el sistema social no debe impedir el análisis específico de sus lenguajes en el marco de una autonomía relativa.

Entender la práctica artística como una articulación sistémica constituye un planteamiento interesante desde una perspectiva contemporánea, ya que nos abre opciones de expandir y desbordar las funciones de las prácticas artísticas en ecosistemas concretos. Pero también cómo estas prácticas se ven influidas y afectadas por los distintos elementos que forman parte del ecosistema. La perspectiva de Burnham plantea un antecedente importante desde donde concreta y argumenta por qué algunos de los trabajos que se realizaron a finales de la década de los 60 respondían a esta idea que él intuye, recoge y configura. Constituye un antecedente a la hora de entender la producción artística fundamentada en la gestión de la complejidad. Una idea que es posiblemente más potente que las distintas formalizaciones que pretendieron justificarla.

La idea de interdependencia en los distintos elementos que forman parte de un sistema abierto, desarrollada por el biólogo Bertalanffy en los años 30, en su teoría general de los sistemas, junto con el incipiente mundo de la programación computacional, con la gestión de datos complejos, que abría una perspectiva futura de utopía cibernética, influyeron tanto a Burnham como Hans Hacke, en su producción teórica-práctica, de los fructíferos finales años 60.

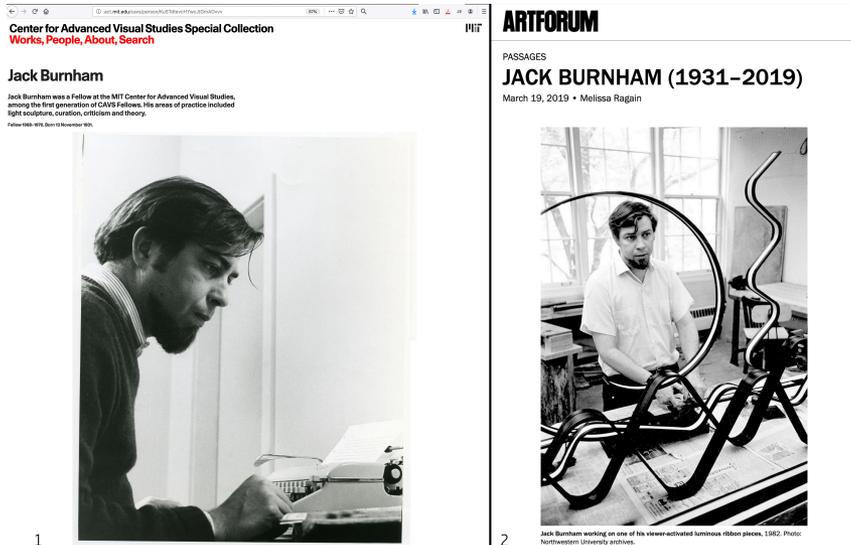


Figura 4. Jack Burnham publicó en septiembre de 1968 *Systems Esthetics* en *Artforum*, el primer ensayo completo en lo que denominó post-formalismo, y en el que analiza la transición de un arte fundamentado en el objeto, a un arte fundamentado en los sistemas. Fue becario de la primera generación del MIT Center for Advanced Visual Studies, entre 1968-69. Imagen recuperada 19 de junio de 2019, de <http://act.mit.edu/cavs/person/KuSTdtevcHYwcltGmADvvy>

Figura 5. Burnham murió en febrero de 2019 a la edad de 87 años, dejando un legado inspirador para un contexto de transición cultural al que deseamos contribuir. La imagen ilustra el Artículo de Melissa Ragain para *Artforum*⁶. Imagen recuperada 19 de junio de 2019, de <https://www.artforum.com/passages/melissa-ragain-on-jack-burnham-78935>

El concepto de sistema abierto ha sido tratado también por Sennett, en relación a la ciudad. La posibilidad de poder experimentar introduciendo las anomalías, lo desconocido, lo impredecible, constituye una forma mucho más rica a la hora de descubrir, de innovar e incluso habitar el espacio urbano. Trabajar con lo ambiguo, lo

⁶ Ragain es editora de la compilación de artículos y entrevistas de Burnham, con un prólogo de Hans Haacke. Ragain, M. (2015). *Dissolve into Comprehension. Writings and Interviews, 1964-2004*. Cambridge: The MIT Press

contradictorio, lo complejo, enriquece la experiencia. “La matemática Melaine Mitchell ha descrito concisamente un sistema abierto como –aquel en el que grandes redes de componentes sin control central y sencillas reglas operativas dan origen a un comportamiento colectivo complejo, un sofisticado procesamiento complejo de la información y una adaptación mediante aprendizaje o evolución–” (Sennett, 2019, p14).

La gestión de la complejidad como una estrategia de producción artística para enriquecer las experiencias y los procesos que se despliegan en configuraciones colectivas, podría ser el enunciado de una manera de entender y afrontar el arte que afecta y se deja afectar por el contexto. O un tipo de producción estética, de carácter transversal, que surge del contexto para transformarlo.

4. DESDE LO CONTEMPORÁNEO PARA CONCLUIR

Hemos utilizado como referentes dos momentos históricos del pasado siglo, que nos sirven de contraste, nos aportan ideas y experiencias concretas, para afrontar la práctica artística desde la contemporaneidad. Aunque el momento es otro, encontramos ciertas relaciones conceptuales, cuando lo que buscamos son nuevos mecanismos y estrategias de producción, para afrontar la complejidad contemporánea y contribuir a aportar otras visiones frente a problemáticas, temáticas o situaciones existentes. Es en este sentido que hemos apelado a la funcionalidad del arte, o por decirlo de otra manera a la capacidad activadora que tiene el arte. Ineficaz para resolver problemas concretos, eficiente en plantear cuestiones que fuerzan otras formas de ver y mostrar otras vías para encontrar posibles soluciones.

Desde el título se planteaba la relación contradictoria existente entre arte, espacio social y la gestión de la complejidad. El arte tiene que ver con el pensamiento, pero esto no impide que se formule a través de acciones y cosas. Cuando planteamos que estas cosas se pueden configurar como parte articuladora de lo social, estamos refiriéndonos a un tipo de producción artística que se conecta temporal, espacial o políticamente a la compleja trama de lo social. Tanto el “productivismo” como el “arte sistémico”, constituyen dos antecedentes que han trabajado desde dentro del arte para darle un nuevo sentido, a partir de reconectarlo en múltiples dimensiones definidas desde lo cultural, lo social y lo político.

Pero ¿cómo traducimos estos planteamientos al contexto actual? En un contexto de hipervisibilidad, de hipercomunicación, de hipercultura (Byung-Chul Han, 2018) son pertinentes estas palabras de Alain Badiou, porque nos abre la perspectiva hacia un tipo de prácticas artísticas que deberían plantear un posicionamiento más propositivo que el formato habitual que se plantea desde la crítica institucional: “Estamos inmersos en una situación artística absolutamente confusa e incierta, porque se trata de un período de intervalo en el que las potencias del arte deberán ser reconstruidas según una modalidad infinitamente más afirmativa, infinitamente más ligada a los procesos reales, a las propuestas de la política” (2013, p.106).

La complejidad puede ser sinónimo de confusión y de incompreensión, pero atenderla, trabajar en ella, requiere implicación política para incidir en lo social. Y el arte es (debería

ser) una forma de conexión, articulación y visibilización de esta complejidad. De hecho las prácticas artísticas que pretenden gestionar la complejidad no deberían reproducir esta complejidad, más bien actuar y formalizarse desde la simplicidad. Hay que desplegar procesos de análisis, investigación, traducción y acción, incorporando otros agentes, otras miradas. Aún sin nombrar ejemplos contemporáneos concretos, las prácticas artísticas a las que nos referimos articulan procesos, estimulan formatos participativos y/o colaborativos, están interesadas en la interdisciplinariedad y activan estrategias de comunicación para conectar con nuevos públicos, o para buscar la implicación de la ciudadanía con el fin de abrirse, socializarse y multiplicar su interacción. Son elementos, todos ellos, que pueden formar parte de una voluntad de reconectar la práctica artística con determinados espacios de lo social, definir funciones y estrategias de utilidad social y buscar otras formas de producción, presencia y visibilidad. Visibilizar no siempre se refiere a poner imágenes a los elementos que participan de un entorno complejo, supone también hacerlos presentes, relevantes o pertinentes. Poner en relación estos elementos que forman parte de lo social, es también una forma de dar visibilidad a las prácticas artísticas que las llevan a cabo, aunque de forma habitual esta complejidad social excluye, y hace irrelevante la práctica del arte. Una tradición construida desde un posicionamiento de excentricidad, de desconexión de los procesos reales, de su propia de producción prefordista o de su estructura de mercado fundamentado en el elitismo y la exclusividad.

Del productivismo resaltamos su interés por conectar producción, distribución y consumo en el seno de la vida cotidiana. También su pretensión de transformar la esfera social desde la práctica colectiva. Este componente que vincula pensamiento y acción, constituye un planteamiento recuperable y conectable con algunos posicionamientos contemporáneos.

Cuando hablamos de prácticas artísticas colaborativas o participativas, se hace referencia a un ecosistema complejo, en el que el arte unas veces actúa de motor y se extralimita de sus dominios de legitimidad; y otras es vector de una noción de transversalidad, en el que actores y recursos propios del campo artístico se conectan con proyectos y experimentos que no se resuelven en el interior de dicho ámbito, sino que se expanden a otros lugares⁷. Es en este sentido que se quiere hacer referencia a un tipo de prácticas que, por el hecho de gestionar la complejidad tanto de sus componentes como de sus interacciones con lo que no le es propio, por la posibilidad de abrirse e incorporar lo inesperado, por trasladar lo subjetivo en un contexto lo colectivo, por su hibridación entre lo crítico y lo propositivo, por la posibilidad de incorporar muchos otros objetivos aún no detectados ni explorados, las denominamos prácticas artísticas fundamentadas en una perspectiva sistémica. Unas prácticas artísticas sistémicas, que lo primero que ponen en crisis es el instaurado y redundante sistema del arte.

Esta otra forma de entender la producción artística, debe contribuir a tener una mayor

7 Sobre el tema de la noción de transversalidad y la propuesta de una tercera fase de la crítica institucional, en la que se pretende superar el bucle sobre el que la crítica institucional previa, que se encierra en sí misma, optando por una institucionalización de la crítica institucional; ver HOLMES, Brian (2007).

visibilidad en el ámbito social. No solo para tener mayor presencia, sino también para incorporarse en la misión de analizarlo, cuestionarlo y transformarlo.

FUENTES REFERENCIALES

- Arvátov, B. (2018). *Arte y producción*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Arvatov, B., Kiaer, C. (1997). *Everyday Life and the Culture of the Thing* (Toward the Formulation of the Question) in *October*, 102 (81), p. 119-128
- Badiou, A. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid: Ediciones sequitur.
- Bertalanffy, L. von, (1969). *General System Theory*. New York: George Braziller
- Birulés, F.; Lorena Fuster, A. (2014). *Hannah Arendt. Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura*. Barcelona: Trotta
- Byung-Chul, H. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Byung-Chul, H. (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Burnham, J. (1968). *System Esthetics*. En *Artforum magazine*, Vol. 7, n.1, pp 30-35. New York: Artforum.
- Burnham, J., Haacke, H. (2015). *Esthétique des systèmes*. Dijon: Les presses du réel.
- Expósito, M. (Ed.) (2010). *Nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Holmes, Brian (2008). *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. En VVAA. *Producción cultural y prácticas instituyetes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Domingo, A. (2018). *Demografía zombi*. Barcelona: Icaria
- Foster, H. (2006). *Chat Rooms//2004*. En BISHOP, Claire (ed.). *Participation* (p. 190-195). London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Parramon, R. (2012). *Prácticas artísticas, zonas intermedias y utilidad social*. En AA.VV. *Música para camaleones. El black álbum de la sostenibilidad cultural*. Barcelona, Ed.

Trànsit Projectes.

Parramon, R. (2018). *Estètiques de la col·laboració. Intermediacions entre les accions col·lectives, las participatives i les col·laboratives en les pràctiques artístiques sistèmiques*. En Aramburu, N. (Dir.). D'anada i tornada. Projectes i practiques col·laboratives des del museu i a través de l'art. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.

Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Shanken, E. (Ed.) (2015). *Systems*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Squibb, S. (2017). *Introducción: sobre el modo artístico de producción*. En Rosler, M. Clase cultural. Arte y gentrificación. Buenos Aires: Caja Negra.

Rancièrè, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estètica y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zalambani, M. (2018). *Borís Arvátov. Teórico del productivismo ruso*. En Arvátov, B. Arte y producción (pp.7-40). Madrid: Ediciones Asimétricas.

Referencias en línea:

Baltà, J. (2016). El ejemplo francés. Cómo protege Francia la cultura.
http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/recursos_descargas/aaf6581d1ac124fb62b20b8e2c046e85.pdf. Recuperado el 16 de enero de 2019.

Mazú, T. (2017). Constructivismo. El arte de producir.
<http://www.socialismo-o-barbarie.org/?p=10551>. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

Kiaer, C. (2009). ¡A la producción!»: los objetos socialistas del constructivismo ruso
<http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es>. Recuperado el 10 de febrero de 2019.

Bruguera, T.; Democracia (2011). Arte útil.
<http://www.democracia.com.es/comisariado/arte-util--useful-art/>. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

<http://www.arte-util.org>. Recuperado el 20 de febrero de 2019.

Ragain, M. (2019). Jack Burnham (1931-2019). Artforum.
<https://www.artforum.com/passages/melissa-ragain-on-jack-burnham-78935>.
Recuperado el 30 de junio de 2019.

Rodchenko, A.; Stepánova, V. (1922). Manifiesto productivista.
<http://tecne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-productivista>. Recuperado el 10 de febrero de 2019.