

DIVAGACIONES EN TORNO A LOS LÍMITES. ESTUDIO DE LOS FACTORES INFLUYENTES EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

DIGRESSIONS REGARDING LIMITS. STUDY OF THE INFLUENTIAL FACTORS IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRODUCTION

Meritxell Simó Redón



vol. 12 / fecha: 2023 Recibido:27/10/23 Revisado:30/10/23 Aceptado:07/12/23

Simó Redón, Meritxell. "Divagaciones en torno a los límites. Estudio de los factores influyentes en la producción artística contemporánea." En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 12, 2023, pp. 111-122.

DOI: 10.4995/sonda.2023.20583

DIVAGACIONES EN TORNO A LOS LÍMITES. ESTUDIO DE LOS FACTORES INFLUYENTES EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

DIGRESSIONS REGARDING LIMITS. STUDY OF THE INFLUENTIAL FACTORS IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRODUCTION

Meritxell Simó Redón
meritxellsimoredon@gmail.com

Teoría del arte
Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València.

Resumen

En este artículo planteamos una serie de divagaciones en torno a determinados aspectos que influirían en la producción y el proceso creativo, concebidos a modo de límites, en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas. En concreto, con aquellos que presentan una relación directa con el mercado y el propio medio artístico.

Partiremos de una revisión de los factores externos que pudiesen influir en la obra y en el proceso creativo del artista plástico al iniciar su carrera profesional. A partir de nuestro análisis, proponemos diferentes ejemplos ilustrativos desde posturas críticas y conscientes, que, en cierto sentido, son afines con las conclusiones presentadas.

Palabras clave

límites, mercado, medio, obra, proceso.

Abstract

In this article, we propose a series of digressions around certain aspects that would influence production and the creative process in contemporary artistic practice, conceived as limits, specifically with those directly related to the market and the artistic medium itself.

To do this, we will start by reviewing the external factors that could influence the work and creative process of the plastic artist at the beginning of his professional career.

Keywords

limits, market, medium, work, process.

1. INTRODUCCIÓN

En su definición genérica según la RAE, entendemos que es referente al concepto de límite todo aquello que exprese:

1. Línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios.
2. Fin, término.
3. Extremo a que llega un determinado tiempo.
4. Extremo que pueden alcanzar lo físico y lo anímico.

Si bien el concepto de límite contiene varias acepciones en su significado, podríamos determinar, pues, que se trata de un concepto más bien abstracto. Que se adecúa a un marco significativo, y que se define en base a dos o más partes concretas. Que no necesariamente han de ser físicas.

Teniendo en cuenta el contexto académico y artístico en que desarrollamos este estudio, planteamos aquellos límites que influyen en la producción. Siendo en este caso el mercado y el propio medio artístico.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Marcamos como objetivos de este trabajo:

- Revisar el desarrollo de la función del arte desde su concepción clásica disciplinar y formal, hacia una posible concepción desvinculada de la disciplinabilidad, la postdisciplinabilidad.
- Estudiar y analizar la situación del mercado artístico, así como sus exigencias y estrategias productivas.

Para poder cumplir dichos objetivos, llevaremos a cabo la siguiente metodología:

En primer lugar, analizaremos el desarrollo del medio artístico desde su concepción clásica haciendo referencia a las aportaciones de Marshall McLuhan y Simón Marchán; introduciendo, seguidamente, la expansión del medio a través de los textos de Rosalind Krauss, así como la particular visión multidisciplinar o de hipermedio

que plantea Eugeni Bonet. Para, a continuación, afrontar una visión interdisciplinar en el propio estudio mediante las aportaciones de Jorge Wagensberg, y finalizar con la tesis hacia una concepción no disciplinar—postdisciplinar—que plantea Frédéric Darbellay.

Seguidamente, analizamos la influencia del mercado y sus exigencias productivas en la obra artística, asumiendo un rol precario por parte del propio artista emergente; haciendo alusión al ambicioso estudio presentado por Dan Thompson en *El tiburón de los 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas* (2009) de Dan Thompson, y las aportaciones en su crítica al sistema de Paul Ardenne, Juan Martín Prada y Remedios Zafra.

3. LOS LÍMITES

3.1. El medio

Nuestro estudio plantea una reflexión que responde a cierto momento en la carrera del artista que, acostumbrado a las limitaciones propias del periodo de formación, ha de emprender su camino hacia la profesionalización. Limitaciones no sólo en forma, tamaño o color; sino en códigos de medios artísticos establecidos, transmitidos en las disciplinas hegemónicas de la Academia: Dibujo, Pintura y Escultura.

Pasado el período formativo, el artista comienza a percibir otro tipo de límites, que no lejanos a la naturaleza de los experimentados anteriormente, marcarán aspectos tanto formales como conceptuales. Podría suceder, incluso, que dichos planteamientos desarrollados en el periodo de aprendizaje y que hubiesen generado en su autor una especie de identidad creativa, hubiesen de ser abandonados o transformados por hacer de la obra un objeto atractivo para este nuevo contexto mercantil.

Se nos plantea entonces la duda de si la obra se hubiese de trasladar de un objeto original a una especie de creación estandarizada, y por tanto reconocible, para poder ser tenida en cuenta en el contexto del Mercado del Arte Contemporáneo.

neo. ¿Existe, pues, una brecha entre el punto de desarrollo del medio artístico en ambientes de ferviente creación, y “pocas” limitaciones formales, y el mercado?

Tras esta pregunta, surge el interés por determinar en qué punto se encuentra la investigación en torno al medio artístico a través de una visión histórica y crítica con el contexto actual.

3.1.1. La Academia y la disciplina

Esta aparente brecha entre aquello que sucede en la Academia, y aquello que sucede fuera de ella, ha sido y continúa siendo estudiada e investigada—y por tanto, cuestionada—por diferentes autores y autoras a lo largo de la historia desde finales del siglo XX y en adelante.

Pierre Bourdieu en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1979) plantea que el concepto de “Artes nobles”, una distinción con orígenes antiguos, pero todavía hoy empleada por varios organismos, academias e instituciones; resulta una nomenclatura reminiscente a la nobleza cultural durante el siglo XVII, y su concepción de Arte y Academia, estructurada con un fin jerarquizante y piramidal.

Esta distinción, según Bourdieu, logra generar a través de estas estructuras divisorias en Artes nobles, aplicadas hoy en departamentos; ciertos códigos elitistas que excluyen a aquellas personas fuera de la misma. Para preservar así cierto carácter autónomo y exento de cualquier cambio o reestructuración posible. Se define, pues una “mirada pura”, según el mismo autor, hacia la creación artística (1979).

Esta gestación de un código propio dentro de la Facultad hace replantearnos si esta división por disciplinas resulta la única posibilidad.

Si revisamos la definición de “disciplina”, es conveniente remarcar ciertos matices que efectivamente denotan las intenciones aislantes y puristas en esta división de las Artes nobles o las Bellas Artes. En definiciones aportadas por

el Cambridge Dictionary o el diccionario de la Real Academia Española, surgen términos como “doctrina”, “leyes”, “ordenamientos”, “reglas”, “orden” y “subordinación”. Así pues, nos resulta adecuado también marcar la diferencia terminológica y denotativa que supone referirse a las disciplinas, o por otro lado medios artísticos.

Familiarizados con los textos de Marshall McLuhan y su sentencia “El medio es el mensaje” (1988), y entendiendo por “medio” aquello empleado para conseguir un determinado fin; podemos determinar la importancia de elección de un medio artístico en el contexto de la creación artística. No obstante, y si analizamos esta sentencia de nuevo, podemos intuir cierta concepción disciplinar del medio. Pues implica elegir entre “uno” u “otro” medio, que se presupone ya determinado, concreto y cerrado. Surge, entonces, la posibilidad de que exista cierta relación entre la concepción disciplinar del medio, que efectivamente podría mantener el carácter jerarquizante de las “Artes nobles” o “Bellas artes” y el contexto mercantil. Esta posible relación entre arte y mercado la abordaremos en un próximo epígrafe.

3.1.2. El medio y sus códigos

Volviendo a desgranar el significado de la sentencia de McLuhan (1988), podemos poner especial atención en la relación de significado que el autor propone con la elección del artista de un medio sobre otro. Con esto, surge una especie de concepción del medio como una herramienta lingüística que posiciona al artista —o comunicador— en un marco concreto, con todo lo que supone la inscripción en un campo. Es decir, el uso de determinadas herramientas y códigos que diferenciarán, por ejemplo, a un escultor de un dibujante.

Esta concepción lingüística del medio que aporta McLuhan (1988) nos hace referirnos al texto de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (1986).

Marchán menciona el desarrollo de la praxis artística desde el siglo XIX, en que la forma y los

códigos del medio artístico sí eran el principal motivo de estudio. Para determinar que, desde entonces, la práctica artística, que “abandonó el principio mimético de constitución a favor del sintáctico formal” —de este punto en adelante— “se interesa por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte” (Marchán, 1986, p.249).

Así pues, es a partir de las vanguardias del siglo XX, y más concretamente a partir de la práctica artística de Marcel Duchamp donde el formalismo—es decir, los códigos— empiezan a supeditarse al concepto. Es por ello que Marchán (1986) se refiere a que el arte se comienza a cuestionar su propia naturaleza y a reivindicar su funcionalidad significativa.

Haciendo especial hincapié tanto en la práctica constructivista, pero más concretamente, en los autores de la abstracción pictórica y el minimalismo tales como Yves Klein, Pierre Manzoni o Ad Reinhardt, Marchán determina que:

Las diversas acepciones y prácticas del «conceptual» han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico. No obstante, la desmaterialización se ha traducido en una renuncia a la fisicalidad, a la infraestructura cosal tradicional, pero no a la materialidad en general, aunque ésta se presente en formas más desmaterializadas de energía (Marchán, 1986, p.252).

Así pues, podríamos determinar que a diferencia del ya citado McLuhan (1988), Marchán (1986) podría estar refiriéndose a una percepción de la práctica artística contraria—o no del todo— a la del primer autor. Pues, aunque ya aporta un paso hacia la conceptualización artística, la decisión por un medio u otro no tendrá mayor valor que la propia idea. Podríamos, entonces, intuir una reformulación que recoge en una nueva sentencia a partir de su original: El mensaje es el medio.

Lo cierto es que no difiere a la opinión del propio McLuhan cuando propone: “Le imponemos

la forma de lo viejo al contenido de lo nuevo. La enfermedad subsiste” (McLuhan, 1988, p.86)

¿Estaríamos, entonces, dirigiéndonos hacia una percepción sobre la materialización de la práctica artística en la que, efectivamente, se exijan nuevos medios—o códigos— adecuados a este nuevo cambio de paradigma?

3.1.3. La expansión del medio. Y en su defecto ¿hipermedio?

Podríamos decir que uno de los primeros intentos por la búsqueda de un nuevo medio acorde a esta conclusión en la que la función habría de supeditarse a la idea; resultaría la expansión de los propios medios ya existentes. Para entender esto, conviene recuperar el texto de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido* (1983).

Si bien Krauss empieza por hacer un análisis exhaustivo de las prácticas artísticas de medios expandidos retrotrayéndose una década. La autora, determina que dichas prácticas en un principio modernistas, de carácter vanguardista o “ideólogas de lo nuevo”, terminaron por ser una especie de práctica de carácter “historicista”. O sea, una recodificación de los propios medios (1983). La expansión, por tanto, había agrandado el espectro limítrofe, pero seguía contemplando dicho límite. Todavía entonces, podía resultar mínimamente sencillo determinar en qué espectro de medios podía inscribirse una pieza u otra.

En cuanto a la escultura, medio que analiza más en profundidad a lo largo del texto, por mucho que insistiese en expandirse, permanecía estando codificada. El medio seguía siendo parte del mensaje.

Me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna. (Krauss, 1983, p. 63).

También Krauss, como lo haría Simón Marchán en paralelo, había llegado a una conclusión en la que, efectivamente en un contexto posmoderno, la función del arte se supeditaría a la idea. Sin importar la “exigencia modernista de pureza e independencia de los diversos medios”. La práctica artística debía de relacionarse con “las operaciones lógicas en una serie de términos culturales” en los que “cualquier medio” pudiera utilizarse (1983).

A partir de estas reflexiones, llegamos a un punto en que podríamos determinar que esta expansión a partir de medios ya existentes, con sus respectivos originales y, por tanto, ya codificados—aunque recodificados—podría no resultar del todo una solución exenta de los aspectos formalistas que pudiesen interferir en la función significativa que intentamos resolver. Hacer servir al concepto sobre cualquier otro aspecto. Se nos plantea entonces, la posibilidad de referirse a un *hipermedio* que pudiese dejar a un lado estas cuestiones en la forma, y dar cabida así a gran cantidad de relaciones conceptuales entre sus elementos materiales. Pues, volviendo a las referencias mencionadas, la función conceptual del medio no ha de implicar estrictamente una desmaterialización total.

El término *hipermedio*, lo acuña Eugeni Bonet en *Escritos de vista y oído* (2014) para referirse a la práctica artística de la Instalación. Este término, lo podríamos relacionar con la nomenclatura que reciben algunas prácticas de investigación contemporáneas, que plantean expandir las metodologías de trabajo convencionales llamadas “multidisciplinares”.

La multidisciplinareidad es, según Jorge Caro en *Multidisciplinareidad, Interdisciplinariidad y Transdisciplinariidad* “la práctica de investigación basada en la yuxtaposición de modelos teóricos y metodológicos pertenecientes a diferentes disciplinas para abordar una pregunta de investigación específica” (2020, p.16).

De vuelta al contexto artístico, Bonet alude a una “contrafigura” del artista disciplinar que define como aquel no especializado en ningún medio en concreto, y capaz de adecuar el mismo a las exigencias conceptuales y el desarrollo de sus planteamientos teóricos (2014). Haciendo uso del medio instalativo, que le permitirá según Francesc Torres (1990)—autor citado por el mismo Bonet— “incorporar nuevos medios y estrategias estéticas a medida que aparecen, y al mismo tiempo establecer puentes con otras disciplinas ya consolidadas” (Torres, 1990). (Fig.1).



Fig.1 Something Must Break. Vista de la instalación Assiette ou Virage et Dérapage (2017) [url: <https://artviewer.org/assiette-ou-virage-et-derapage/>].

No obstante, Bonet comenta—de forma casi irónica—: “Necesitamos aún un manual del tipo «la instalación explicada a los niños»” (Bonet, 2014, p. 295).

Esta indicación, nos hace plantearnos si existiese la posibilidad de que el medio instalativo—o *hipermedio*—tan abierto a la aparición de cualquier nuevo medio o estrategia estética, en directa relación con las disciplinas de códigos ya muy asentados, podría en cierto momento suponer justo lo que venía queriendo evitar: La recodificación del medio.

¿Al recodificarlo podría, de nuevo, devolverle ese tinte jerarquizador con el que nos referíamos a la percepción disciplinar? Otra vez, nos encontramos con que esta ligadura con “los viejos” medios—o disciplinas—impide que su valor formal y su codificación histórica, den el protagonismo que se viene demandando al concepto (McLuhan, 1988).

1.1.4 Una vista Interdisciplinar en el estudio

Tras analizar varios tipos de prácticas y estudios críticos con la percepción disciplinar de los medios artísticos, se nos plantea mirar hacia otros campos de investigación externos al artístico. Como ya mencionamos previamente para hablar de aquellas estrategias multidisciplinares, ¿Por qué no profundizar en el desarrollo de las metodologías de trabajo en términos generales?

Si bien aquellas prácticas de investigación multidisciplinar en que, volviendo a Caro,

Cada especialista trabaja por separado, existiendo poca o ninguna sinergia entre los investigadores de los diferentes campos involucrados (...) la yuxtaposición sirve a la disciplina base (...) y cuando el trabajo se completa, cada disciplina retorna a sus respectivos límites (2020, p. 16).

Podríamos prestar atención a aquellas prácticas que aborden la investigación “mediante el diálogo, la coordinación, la colaboración y la transferencia de modelos y herramientas meto-

dológicas entre las diferentes disciplinas involucradas”. Se trata, pues, de una forma de trabajo interdisciplinar.

Jorge Wagensberg, en *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento* (2015); atribuye a este personaje de la reflexión un “espíritu de la frontera” —del límite—, que alberga un “talante interdisciplinar” idóneo para la generación de un “nuevo conocimiento”. En nuestro caso, una nueva forma de entender el arte y su función de servir al concepto. Wagensberg sin dudar sentencia:

“La interdisciplinariedad es toda una manera de reflexión que maneja sobre todo ideas, quizá sólo ideas y quizá nada más que ideas” (2015, pp. 11-12).

Según Wagensberg, esta forma de investigación casaría perfectamente con la naturaleza sin fronteras, abstracta y plástica de las ideas. El autor, incide de modo reiterativo en el matiz que separa de sus significados al pensamiento del conocimiento. Si bien el pensamiento podría suponer un “producto íntimo y presuntamente infinito”; y el conocimiento “un elaborado transmisible y necesariamente finito, enmarcado en el espacio y el tiempo” (2015). Nos encontramos, entonces, con la necesidad de la transmisión de la idea para generar más ideas. Esto es, entonces, que efectivamente sí que habrá que encontrar un lenguaje—un código—para transmitir las.

No obstante, y según Wagensberg, “No se trata de añadir pedazos de tecnología fresca a un lenguaje antiguo, sino de inventar un nuevo lenguaje que saque partido de la nueva tecnología (...) imaginar y construir formas o estructuras antes impensables es reinventar el lenguaje.” Porque “no hay nada más interdisciplinario que la realidad” (Wagensberg, 2015, p.16).

Este lenguaje nuevo, interdisciplinar y común, deberá estar codificado, sí; pero lo suficientemente abierto para sus constantes decodificaciones y recodificaciones. Si bien nuestro objetivo se basa en transmitir ideas—conceptos— y generar nuevos planteamientos.

No obstante, siguiendo con esta metodología de investigación que contempla las convergencias entre métodos de medios diversos para usarla sobre un caso mayor, la idea, todavía excluye de sus fronteras la mirada hacia otros campos.

En ese caso, cabe destacar que este pequeño matiz, sí que se resuelve con una metodología de tipo transdisciplinar. Así, la búsqueda de soluciones—o formas de comunicar— las ideas, no se contemplará, por ejemplo, en el medio artístico—con todas sus variables técnicas—sino que en el caso transdisciplinar, podrá buscar estrategias propias de otros campos como la tecnología o la ciencia para servir a un objetivo común.

En cualquier caso, seguimos hablando de medios, campos, códigos y lenguajes reconocibles. La forma permanece. El medio todavía influye en el mensaje. Llegados a este punto del estudio, podemos plantearnos si realmente cabe la posibilidad de lo contrario.

1.1.5. Postdisciplinareidad

Surge en esta búsqueda, una última nomenclatura en referencia a las metodologías de investigación contemporáneas: Lo *postdisciplinar*.

Frédéric Darbellay, plantea en *From Interdisciplinarity to Postdisciplinarity: Extending Klein's Thinking into the Future of the University* (2019); un punto en la concepción contemporánea de medios que, efectivamente, como el propio prefijo “post-” indica, plantea ya una desaparición total de la concepción disciplinar.

Darbellay, entiende aquello “multi-”, “inter-” y transdisciplinar como “la tríada interdisciplinar”, que todavía sirve a la concepción por disciplinas. Habiendo analizado previamente los matices que, de nuevo, marcarían los límites en cada caso, incide en la importancia que supone de la inclusión y aceptación de estas metodologías dentro del ámbito de investigación y el trabajo productivo (2019).

En este caso, se nos plantea otro factor que podría determinar el futuro del desarrollo de una práctica desligada de aquello disciplinar: el mercado.

¿Puede el concepto de postdisciplinareidad ser simplemente integrado/asimilado en la existente taxonomía? ¿O ofrece una radical e inusual perspectiva, si se libera a sí misma de cualquier referencia disciplinar? (Darbellay, 2019, p.92).

La permanencia de las disciplinas y, por tanto, de la especialización, surgen para Darbellay como seguro a “la reproducción y durabilidad” de la misma comunidad disciplinar. Es por ello, que podría ser que esta propuesta de visión hacia la concepción de un nuevo lenguaje no-disciplinar, permaneciese bloqueada por agentes externos al conocimiento y su “desarrollo natural” (2019).

3.2. El mercado

Continuando con el razonamiento de Darbellay (2019), profundizaremos sobre esta última idea que relaciona el desarrollo del medio con el contexto mercantil. Con sus estrategias, estructuras y concepciones productivas.

La implementación de un nuevo método no disciplinar se aleja demasiado, según Darbellay, de dichas concepciones de mercado. Defiende, entonces, una postura postdisciplinar, y por tanto “transgresora”:

La transgresión se entiende aquí para involucrar una verdadera falta de respeto transgresor hacia las disciplinas y las lógicas institucionales que las legitiman y protegen, así como la obligación de asignar a otros o a uno mismo una identidad disciplinar fija (Darbellay, 2019, p. 100).

En términos de lo identitario, ¿Podría ser que se nos estuviese incluyendo sin nuestro consentimiento dentro de unas estructuras sociales enmarcadas en un contexto productivo –y a su vez jerárquico? Y desde la posición de artistas, alumnos e investigadores ¿Cuál es nuestro rol, entonces, dentro de esta estructura social?



Fig.2 Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Recuperada en la revista digital Hero [url:<https://hero-magazine.com/article/69624/damien-hirst-cleared-of-leaking-dangerous-formaldehyde-gas>].

3.2.1. Exigencias

En este punto del estudio, realizamos una lectura de la polémica y reveladora investigación incluida en *El tiburón de los 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas* (2009) de Don Thompson (Fig.2) con la finalidad de comprender los mecanismos del sistema del mercado del arte. Lejos de poder experimentar todavía este punto en la carrera artística, pero intuyendo ciertas dinámicas que podría adoptar la Academia, intentamos comprender y hacer una visión crítica de los funcionamientos de la economía del arte en la actualidad.

Este texto recopila datos y conversaciones con coleccionistas, galeristas, críticos y toda clase de profesionales del arte mercantil para analizar este contexto, e ilustrar al lector con sus estrategias y códigos.

Por ejemplo, citando una conversación con Philippe Segalot, consultor de arte de Nueva York y exgerente del departamento de arte contemporáneo de Christie's; en la que enumera una lista de diez —y no más— artistas por generación desde los años 80 hasta la contemporaneidad (Thompson, 2009, p. 55).

Estas declaraciones junto a muchas otras conversaciones y diversas cifras y datos, dejan constancia del funcionamiento aparentemente bien estructurado y estudiado del mercado del arte. De la misma conversación con Segalot, Thompson recopila:

Puedes elegir a grandes artistas pronto; ya no hay un síndrome Van Gogh, en el que se tardan años en reconocer a un genio. Hoy hay muchos marchantes, curadores, consejeros y críticos vigilando el arte nuevo de artistas cuyos méritos de trabajo se reconocen fácilmente (2009, p. 55).

Divagando en este contexto, y observando cierta jerarquía organizada en la que un grupo de personas reducido y bien posicionado en esta estructura social determinará quién resultará un artista exitoso, nos planteamos las posibilidades reales de acceder a este escalafón. De nuevo, nos topamos con otro límite.

Nos resulta pertinente, llegados a este punto en el estudio, analizar la situación de precariedad a través del texto de Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2019) para determinar nuestro posible rol en este contexto.

Partiendo de la concepción de una especie de pulsión creativa que Zafra denomina como una “pasión que punza y arrastra” (Zafra, 2019, p. 13). Se plantea que la influencia del trabajo, y ciertas responsabilidades impuestas por el sistema social y de mercado, puedan afectar a esta práctica hasta el punto de sumir al creador en un estado *desentusiasta*.

En cualquier caso, esta situación de precariedad persiste, según Zafra, a beneficio del propio sistema. El pensamiento y el conocimiento— y en este caso—el desarrollo de las prácticas artísticas, podrían “generar conciencia” en sus autores, y dar pie a una organización colectiva hacia el cuestionamiento de su posición dentro de este contexto (Zafra, 2019, p. 17).

El panorama parece enturbiarse cuando, además, Zafra insiste en el gusto del mercado por el uso de ciertas estrategias que nos podrían alejar aún más de atender únicamente a nuestras necesidades creativas. Siendo en este caso la generación de un contexto competitivo entre iguales así como ciertas exigencias en torno a la velocidad de producción (2019).

Ante esta situación, Zafra recalca,

Pero es esencial para posicionarnos en la vida de manera consciente, cuestionando, no cambiando unas verdades por otras, sino haciendo reflexivas las formas en que se diseñan las verdades hoy (Zafra, 2019, p. 40).

¿Nos estaría invitando Zafra, entonces, a seguir dando aliento a esta pulsión creativa desde nuestra propia posición dentro esta jerarquía? ¿Si nos han impuesto un rol, deberíamos producir en torno al mismo?

3.2.2. Hablar de dinero

Ante estas cuestiones, podríamos considerar el texto Paul Ardenne *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención* (2009).

El autor determina desde un primer momento la situación que venimos analizando en torno al medio, en la que se había planteado dejar atrás la representación y los formalismos propios del siglo XX y la modernidad, para dar paso a un tipo de obra interdisciplinar—en camino hacia un futuro postdisciplinar—; propone la figura del “artista contextual”. Que “se aparta de la concepción común y la diferencia es profunda, oncológica. Pues esta vez, para el artista, se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro de la descripción figurativa” —la representación— “o de jugar con el fenómeno de las apariencias”—los formalismos— (Ardenne, 2006, p. 11).

El arte contextual, según Ardenne, plantea la propia realidad como medio, lejos de codificaciones provenientes de la concepción disciplinar que comentamos anteriormente. “Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad” (Ardenne, 2006, p. 11). En definitiva, hablar de la realidad, a través de la realidad.

Y entonces Ardenne se cuestiona, “¿Qué es exactamente La “realidad”?, ¿Es esta suma de circunstancias? ¿Puede el artista estar en fase con ella? ¿Es posible una estetización viable de la política, de la economía, de la ecología, de los medios de comunicación...?” (Ardenne, 2006, pp. 11-12).

Volviendo a Zafra, se trataría de una realidad precaria, jerárquica y productiva. ¿Podemos, según esta lógica, hablar de nuestra situación precaria? ¿Hablar de dinero? La autora ya reflexiona sobre ello:

En algún momento de nuestra historia hablar de dinero cuando uno escribe, pinta, compone una obra o crea se hizo de mal gusto. Como si la creación habitara esa dimensión donde el pago ya se presupone suficiente en el ejercicio creador; como temiendo (o alimentando el temor) que las palabras dinero o sueldo entren en conflicto con la inspiración, que algo ensuciara el mundo abstracto

y limpio de la obra, aun cuando está hecha en detritus y miseria (Zafra, 2019, p. 17).

Juan Martín Prada en *Teoría del arte y cultura digital* (2023) reafirma algunas cuestiones que aquí se vienen planteando a través de los textos de Zafra (2019) y Ardenne (2006). Prada propone hablar de precariedad, sí, pero no necesariamente con unos medios precarios. No se trata, pues, del “regreso al arte povera” (p.34), sino de establecer las formas de relación pertinentes propias de esta situación precaria y plasmarlas en la obra. En definitiva, “trabajar más acerca de lo precario que con lo precario” (p.35).

4. CONCLUSIONES

Una vez dado por finalizado este estudio en forma de divagaciones en torno a los temas de interés y teniendo en cuenta la relación directa con la propia situación en que se realiza, percibimos la influencia de los propios planteamien-

tos aquí analizados, así como su aplicación en la propia forma y proceso de producción a medida que se ha ido avanzando.

Por seguir con el estilo *divagador* y siendo muy conscientes de nuestra situación como estudiantes, investigadores, docentes o artistas, nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿Es posible, entonces, desarrollar una obra que plantee la desintegración del medio? Y más concretamente, ¿Nos es posible a *nosotros*? ¿Es posible vivir de ello? O, por el contrario, ¿Debemos estandarizar nuestras obras para poder profesionalizarnos? Es decir,

¿Debemos atender a estos *límites* basados tanto en las exigencias de mercado como en el paradigma actual del arte para poder ser mínimamente tenidos en cuenta sin dejar a un lado nuestra verdadera “pulsión” por desarrollar nuestra propia obra? ¿Es esa nuestra *única* posibilidad? (Fig.3).



Fig.3 Meritxell Simó Redón. Frame de la vídeo-acción ACTITUD90 (2023) Disponible en la plataforma YouTube [url: <https://www.youtube.com/watch?v=CvRQU25bdKA&t=89s>].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención*. Murcia: Azarbe.

Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído*. Barcelona: MACBA.

Bourdieu, P. (1979) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Krauss, R. *La escultura en el campo expandido*. En Foster, H. (2002) *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos Barcelona: Akal.

Martín Prada, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Barcelona: Akal.

McLuhan, M., Fiore, Q., & Agel, J. (1997). *El medio es el masaje*. Barcelona: Paidós.

Thompson, D. (2009). *El tiburón de 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel.

Wagensberg, J. (2015). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Barcelona: Tusquets.

Zafra, R. (2021). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

REVISTAS

Torres, F. (Febrero de 1990). *El espacio de la instalación: una práctica equívoca*. El País (suplemento Artes).

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Caro Saiz, J. (2020). *Multidisciplinaredad, Interdisciplinaredad y Transdisciplinaredad*. *Terra Incognita* [Recurso Electrónico]: Libro Blanco Sobre Transdisciplinaredad y Nuevas Formas de Investigación En El Sistema Español de Ciencia y Tecnología. <https://investigacion.ubu.es/documentos/5f8e33ae2999526350b6e12e>

Darbellay, F. (2019). *From Interdisciplinarity to Postdisciplinarity: Extending Klein's Thinking into the Future of the University en Issues in Interdisciplinary Studies*, Vol.37(2) pp.90-109, Center for Children's Right Studies. University of Geneva.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Asale, R., & Rae. (n.d.). Límite: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/l%C3%ADmite>

Asale, Rae , & Rae. (n.d.). Disciplina: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/disciplina>

Asale, Rae, & Rae. (n.d.-b). Medio, media: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/medio>