

LA PROBLEMÁTICA DEL ESTILO EN LA CONTEMPORANEIDAD PARA UNA INVESTIGACIÓN ACCIÓN VISUAL

Gustavo Damelio - Jimena Pezzucchi - Edicita Sarragoicochea -
Natalia Zabaljauregui - María Bibiana Anguio

Abstract

Este escrito forma parte del proyecto de investigación UNA N°34/0336 dirigido por la Dra. M. Bibiana Anguio. Su objetivo es realizar una aproximación de la definición de Estilo a la situación contemporánea. El arte contemporáneo provee nuevos modelos que constituyen un laboratorio de identidades: los artistas contemporáneos expresan un recorrido desde la tradición de la que provienen pasando por los contextos que lo atraviesan, realizando actos de traducción. Esta traducción produce singularidad, hoy muchos artistas trabajan desde la música a las formas plásticas, de las formas plásticas a la arquitectura, la arquitectura al texto, traduciendo formas, creando encadenamientos y singularidades, que lo hacen diferente a los demás. En términos estéticos, esto implica una actitud nómada cuya característica sería la ocupación de estructuras existentes. La práctica contemporánea está saturada de un conocimiento profundo- aunque no siempre sistemático- de la historia del arte. En tal sentido, abordar la problemática del estilo, es una tarea compleja ya que implica reconocer en cada obra los trayectos recorridos. Desde una perspectiva metodológica y como docentes comprometidos con la enseñanza artística, debemos brindar las herramientas necesarias, de búsqueda y construcción del estilo personal. Entendiendo por estilo, los múltiples factores que hacen a lo contemporáneo.

Algunas aproximaciones para abordar el arte en la contemporaneidad

Para acercarnos a una idea sobre el arte contemporáneo debemos remontarnos a mediados del siglo pasado y a los relatos que lo acompañan. Las vanguardias serían impensables sin el amparo del relato moderno. La sucesión de invenciones formales, las experiencias individuales o colectivas que aportaban nuevas visiones sobre el arte, bajo el efecto de ruptura o shock fueron las principales corrientes que dominaron la escena del arte moderno. Pero, ¿qué ocurrió después? Es bien sabido que en el ámbito de las ciencias sociales abundan los debates en torno a la posmodernidad y a la periodización de la historia. Y, aunque algunos autores difieran en los términos, la mayoría coincide en un punto: la modernidad termina cuando caen los relatos históricos.

En su ensayo *Radicante*, Nicolas Bourriaud afirma que luego del relato moderno, más precisamente con el fin de la polaridad USA-URSS, había terminado la Historia como valor supremo que permitía ordenar y jerarquizar los signos artísticos. En palabras del autor:

Entrabamos en la "post-historia": una era de conquistas para la economía capitalista de allí en más soberana y la irrupción de una nueva cultura liberada del supuesto "terror" sembrado por las vanguardias, El "modernismo", una vieja quimera humanista y universalista, la máquina colonial de Occidente. El mundo entero iba a hacerse "contemporáneo" (Bourriaud, 2009, pág. 10)

El autor sostiene que hoy puede desplegarse una altermodernidad, es decir, una modernidad no continental (europea), que rechaza el estatismo y es el fruto del diálogo y de la traducción. El ejercicio del diálogo de lo intercultural posibilita la constitución de una nueva modernidad (entendiendo como moderno “que pertenece a su tiempo”), que no se basa en la ilusión de progreso y universalismo, sino verdaderamente en ese roce cultural, en la producción de singularidad.

El arte contemporáneo provee nuevos modelos al individuo ya que constituye un laboratorio de identidades: los artistas contemporáneos expresan un recorrido desde la tradición de la que provienen pasando por los contextos que atraviesan ese recorrido, realizando actos de traducción.

Una de las claves para comprender la singularidad de las producciones estéticas es ver la relación entre pasado y presente en términos de *traducción*. La traducción produce singularidad, hoy muchos artistas trabajan desde la música a las formas plásticas, de las formas plásticas a la arquitectura, la arquitectura al texto, traduciendo formas, creando encadenamientos y singularidades. En términos estéticos, lo radicante implica una actitud nómada cuya característica sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser inquilino de las circunstancias que ofrecen las formas del presente. Sin embargo, las formas presentes no implican una renuncia al pasado.

En este sentido, según Terry Smith, el arte contemporáneo sería más que un ciego abrazo al presente, porque se produce en el marco de una sensación compartida en la cual la difusión y la contingencia son lo único que existe y quizás lo único que haya de aquí a la eternidad.

En su libro *¿Qué es el arte contemporáneo?* Este autor propone algunos abordajes sobre el tema desde una perspectiva más historicista, pero partiendo de la actividad artística, de la innegable realidad de que esa práctica contemporánea está saturada de un conocimiento profundo- aunque no siempre sistemático- de la historia del arte. Los artistas comprometidos con la creación artística en las condiciones de la contemporaneidad saben que traen de arrastre distintos asuntos pendientes de la historia del arte, especialmente los cuestionamientos que surgieron durante los años cincuenta y sesenta. Muchas de las innovaciones de aquella época fueron el fruto del esfuerzo por captar la contemporaneidad de las cosas, de las imágenes y del propio yo.

Siguiendo esta línea, podríamos decir, que la contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo: la multiplicidad de culturas y de paisajes ideológicos, no pueden definirse con modernidad ni posmodernidad. Pero si pueden considerarse tres tipos de fuerzas que juegan de manera incesante: La globalización y su sed de hegemonía frente a la diferenciación cultural creciente originada por la descolonización; la extrema desigualdad entre las personas, clases e individuos; y la inmersión en un infopaisaje, un régimen de representación capaz de permitir la comunicación instantánea y minuciosamente mediada de cualquier información o imagen en cualquier lugar del mundo.

Según Terry Smith:

(...)la contemporaneidad es la condición fundamental de nuestro tiempo, definida por el despliegue de múltiples relaciones entre el ser y el tiempo. Una condición que se afirma en las características más distintivas de la vida actual, desde las interacciones entre los seres humanos y la geósfera hasta la interioridad del ser individual, pasando por la multidentidad cultural y el paisaje ideológico de la política globalizada. (Smith, 2012, pág. 318)

El concepto de contemporáneo, lejos de ser singular y simple, un sustituto neutro de lo moderno, significa múltiples modos de ser con, en y fuera del tiempo.

Cuando surgió la fotografía, no había transformado las relaciones del artista con su materia: sólo las condiciones ideológicas de la práctica pictórica habían sido afectadas. Con ella aparecen nuevos ángulos de visión legitimados, recordemos, por ejemplo, los encuadres de Degas. Luego, la pintura moderna se concentra en lo que queda de la grabación mecánica, la materia, el gesto, lo que dará lugar al arte abstracto. Hasta que los artistas suman la fotografía como técnica de producción de imágenes.

Cada una de las innovaciones técnicas surgidas después de la segunda Guerra Mundial provocó en los artistas reacciones divergentes, que van desde la adopción de modos de producción dominantes como el “mec-art” de los años sesenta al mantenimiento de la tradición pictórica representado por el formalismo.

El arte obliga a tomar conciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época. La forma de la obra de arte contemporáneo se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Solo hay forma en el encuentro.

Una obra crea en un primer momento, en el interior de su modo de producción y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-participantes. Esto llevaría a pensar que el aura de las obras de arte se desplaza así hacia su público, si las actitudes se convierten en formas, éstas se traducen en modelos de relaciones sociales.

El encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio. El tiempo de manipulación y de comprensión va más allá del acto de “completar” la obra con la mirada. El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse.

El arte contemporáneo propone o exige muchas clases de tiempo por parte del público. A través de sus formas más típicas (la instalación, el evento participativo, la interacción humano- máquina) produce diferentes demandas para espectadores y participantes. La obra contemporánea tiene la particularidad de encontrarse en un espacio-tiempo compartido y está abocada a aportar sentido a la existencia.

La instalación, la performance participativa y la interactividad digital demarcan claramente un espacio físico o virtual, una parte del mundo que pasa a estar dominado por la provisionalidad y la posibilidad. Sólo en ese lugar, precisamente porque se desembaraza de todas las reglas externas que gobiernan la localización y suspende momentáneamente la marcha de las cada vez más múltiples temporalidades del mundo (a la vez que en el mismo movimiento conoce el poder de esas nociones de espacio y tiempo que suspende), es posible emprender el trabajo de construir sentido. (Smith, 2012, pág. 246)

Según este autor los artistas contemporáneos comparten cuatro preocupaciones fundamentales: tiempo, lugar, mediación y ánimo. Plantean interrogantes acerca de la naturaleza de la temporalidad, exploran experiencias de localización y deslocalización, analizan la inmersión del mundo en la interactividad mediada y prueban los límites y las posibilidades del afecto en tales circunstancias.

En cuanto a los tiempos que demanda el arte contemporáneo, podría decirse que se caracteriza por el instante presente de temporalidades múltiples y en diferentes direcciones, hacia atrás, hacia el costado, en suspensión, pausa o repetición. La

experiencia del tiempo en la obra contemporánea es particular porque somos conscientes de que todos existimos a la vez en distintos tiempos y lugares, en distintas culturas y entornos.

Tomarse un tiempo para dárselo a otro. Obligar a alguien a invertir tiempo para devolvérselo. Mostrar qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural. Pasar el tiempo de manera tal que nos permita construir un tiempo para pasarlo juntos. Perder el tiempo con el propósito de encontrarlo. Gastar el tiempo para hacer tiempo. Retrasar el tiempo para acelerar su percepción. Estos son sólo algunos de los tipos de tiempos que el arte contemporáneo toma y ofrece en nuestros días. Cien años después de que Einstein expusiera, de manera revolucionaria, que el tiempo, en sus confines, es múltiple, relativo e intercambiable, los artistas contemporáneos nos muestran que estas extrañas aberraciones caracterizan hoy lo que se ha convertido, en el mundo contemporáneo, en la experiencia “normal” del tiempo. (Smith, 2012, pág. 268)

Problematización sobre el concepto de estilo en la contemporaneidad en contextos de formación artística

Como describimos en el punto anterior, nos encontramos en una actualidad donde las identidades subjetivas y colectivas se disuelven y lo vincular se reduce al contacto y al intercambio fragmentado. Desde el lugar de docentes, creemos fundamental la reflexión crítica en lo que atañe a la formación académica de nuestros alumnos; teniendo en cuenta que el desarrollo de estrategias en función de la producción subjetiva en la educación es escasa en el nivel superior.

Las experiencias artísticas contemporáneas donde prima lo conceptual, la idea por sobre la “cosa”, lo objetual, así como la apelación a soportes no convencionales que imprimen un sesgo particular a la nueva e interactiva experiencia estética, suministran un camino interesante para proponer innovadoras prácticas pedagógicas.

El uso del concepto “estilo personal” aplicado a la enseñanza artística de las disciplinas tradicionales buscando un desarrollo subjetivo autónomo del alumno, es puesto en tensión dentro de la enseñanza de las nuevas, aunque ya consolidadas, prácticas artísticas visuales ya que estas pondrían más acento en la idea de la obra de arte que en su aspecto material y por lo tanto implicaría una dificultad aplicar la noción de estilo. La idea primaria que recorre a todas ellas es que la efectiva obra de arte no es el objeto material procedente de la “mano” del artista sino que la obra consiste en un conjunto de conceptos e ideas.

La noción de estilo fue tomada de las letras, en referencia al instrumento que usaban los escritores para escribir y que señalaba un cierto modo personal de escritura. Mediante una operación metonímica se transfiere la denominación de una herramienta para designar, luego, una determinada actividad literaria en el marco de una relación de contigüidad. Anteriormente, en la pintura y la escultura se utilizaba el término “manera” para señalar un modo particular de expresión artística, que luego fue reemplazado por el término “estilo”, a partir que las bellas artes comienzan a reivindicarse como actividad liberal y destacan el componente intelectual de la labor de las disciplinas mencionadas por sobre el trabajo manual.

Si bien puede encontrarse un sinnúmero de definiciones sobre la palabra estilo, de alcances históricos, de época, también en referencia a colectivos de artistas como a referencias geográficas, en nuestro caso optamos por circunscribir estilo, a grandes rasgos, como

una manera particular de expresarse con formas y más precisamente a la denominación “estilo personal”.

El historiador Meyer Schapiro:

Por estilo se entiende la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o de un grupo (...) Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visibles la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo (Schapiro, 1999, págs. 7-8)

Volviendo a la cuestión del arte contemporáneo, donde, por lo general, la idea o proceso es más importante que la obra en sí. Es difícil aplicar categorías de análisis ligadas a lo meramente manual, siguiendo la tradición de las “Bellas Artes”. Como docentes nos preguntamos, entonces:

¿Cómo aplicar un concepto que en el imaginario restringe su invocación a asuntos ligados al hacer manual?

Pasa por reconocer que lo manual no es determinante para designar una expresión artística, citando el trabajo de Icléa Cattani:

El arte no es discurso, es acto. La obra artística se elabora a través de gestos, procedimientos, procesos que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Su instrumento es plástico, soportes, materiales, colores, líneas, formas, volumen. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista. (Cattani, 2002, pág. 37)

O como pensaba Leonardo Da Vinci: *El arte es cosa mental*. Intentando exponer que el trabajo manual de la pintura compartía las mismas características que tenía el poeta para realizar sus poemas y no la situaba en el mismo status de un trabajo de oficio de su época, quería dotar a su arte de bases científicas que elevaran su nivel de reconocimiento social.

Se puede entender lo artístico como un acto superador que trasciende la simple manipulación de materiales, como sería el óleo, el acrílico, el mármol o la talla en madera, por citar solo algunos materiales característicos de ciertas disciplinas artísticas tradicionales. A pesar de ello aún hoy se debe pugnar con un imaginario que reduce la actividad artística objetual a un mero quehacer con las manos, como si prescindiera de pensamiento. Esto se puede constatar en los alumnos que cada año ingresan a carreras artísticas de nivel superior y que muchos tienen una mirada desvalorizada del hacer intelectual.

Como enunciara Cennino Cennini en su *Tratado de la Pintura* de 1390:

Primero, el estudio del dibujo sobre tablilla durará como mínimo un año; luego permanecerás con el maestro en el taller hasta que hayas aprendido todas las especialidades que pertenecen a nuestro arte. Comenzarás con la preparación de los colores, aprenderás a cocer la cola, moler el yeso, imprimir, darle relieve y rasparlo, dorar, granear bien todo esto a lo largo de seis años. Y luego practicar el coloreado, ornamentar con mordientes, hacer estofados de oro, ejercitarse en la pintura mural: otros seis años. (Cennino, 2009 [1988])

Bajo esta imagen no es esperable meditaciones sobre el arte, los artistas y su tiempo, solo existían prescripciones a seguir. Hoy pareciera que muchas veces nos colocáramos cara a cara, en situación áulica, en una nueva recreación de aquellos tiempos, donde el espacio para la exploración y producción subjetiva estaba prácticamente limitado.

Cabe aclarar que como docentes, entendemos el hacer artístico como un todo indisoluble, una praxis y no una práctica enfocada en un nivel cognitivo y por otro lado otra práctica enfocada en cuestiones del orden de la habilidad manual y la destreza.

Podemos ampliar esta mirada complementando con el pensamiento de Luigi Pareyson sobre el hacer artístico y su proposición sobre la formatividad:

En el proceso de creación, el artista no conoce sino la serie de tanteos, los avatares de las continuas correcciones, la multiplicidad de los posibles derroteros, la necesidad de llegar a la forma a través de una progresiva exclusión y limitación de posibilidades y por composición, construcción, unificación; terminada ya la obra, se desvanece el halo de ensayos frustrados y de posibilidades estériles, y el camino se presenta unívoco desde el germen hasta la forma, como si la obra hubiese surgido de sí misma tendiendo hacia la plenitud natural de su propia perfección. (Pareyson, 1987, pág. 232)

Aquí tenemos una señal donde nos indica que podríamos rastrear huellas y rasgos particulares que se podrían estudiar y analizar dentro del concepto de estilo. El alumno, encaminado intencionadamente en la realización de su producción irá generando su propia y singular manera de realización en la medida que pueda establecer un vínculo dialógico hermenéutico con su proceder, acompañado de la participación propositiva del docente, poniendo a disposición su experiencia y conocimiento.

Para Luigi Pareyson, la obra de arte es producto del trabajo del artista pero diferente de él; la obra se entenderá como la realización de un existente, que cuenta con una vida propia autónoma e identidad propia. Como existente, el producto artístico es un objeto sensible y material totalmente necesario, con una presencia más densa como en las artes visuales, audiovisuales, el teatro, la danza o más “etérea” como en la música, el canto etc.

Sumando las palabras de Umberto Eco:

La persona que forma se define como parte de la obra formante en calidad de estilo, modo de formar; la obra nos narra, expresa la personalidad de su creador en la trama misma de su consistir, el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de acción. La obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista, denunciadas, antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla. (Eco, 1970, pág. 17)

Se deja entrever un movimiento de acercamiento de los dominios de las artes tradicionales en relación a las prácticas más contemporáneas o dicho de otro modo; es desde este lugar que pretendemos acercarnos a un concepto de estilo que supere su aplicación al mero análisis de las cuestiones formales de una producción, con el objetivo de poder generar y mejorar métodos didácticos para la enseñanza de un hacer artístico cargado de una subjetividad singular. Intentando superar las prácticas didácticas modélicas, donde el ideal de producción artística esté puesto en relación a modelos consagrados a imitar; a los mandatos vanguardistas a emular y los dictados de las corrientes en boga por el solo hecho de estar acorde los tiempos actuales.

También resulta necesario confrontarlo con el concepto de poética, entendiendo a esta según Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot :

El término poética nos ha sido transmitido por la tradición, designa 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. Aquí nos ocuparemos sino de la primera acepción del término. (Todorov & Ducrot, 1974, pág. 98)

Como puede observarse, en la acepción 2) la definición se acerca a la noción de estilo pero pareciera más abarcativa ya que implicaría operaciones de selección temática, de motivos e incluso el estilo mismo.

Por otro lado, optar por el término de poética implicaría volver a tomar prestado un concepto desarrollado desde la teoría literaria generando una cuestión de incumbencia. Pero resulta tentador, ya que por su amplitud, permitiría abarcar cuestiones que en un primer momento pareciera dejado de lado desde la idea de estilo con la consecuencia que esto acarrearía, ya que se desatendería un importante material para el análisis y reflexión en la producción de un corpus de obras por parte del alumno.

Queda así planteado, cuestiones a resolverse como es la pertinencia del concepto estilo y vislumbrar si resulta necesario rever y ampliar su dominio o, en el caso contrario, optar por el concepto de poética y su traslado de dominio a otro ámbito del quehacer estético y observar si es posible esta traslación. También quedaría como cuestión a tratar, la posibilidad de una fertilización del término estilo en función de la noción de poética, ampliando de este modo su competencia y eficacia operativa en los términos de la producción subjetiva de sentido, en el nivel superior de las instituciones de enseñanza artística donde nos desempeñamos.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cattani, I. (2002). *Arte contemporáneo: El lugar de la investigación*. Porto Alegre: Editora Universidad Federal de Río Grande del Sur.
- Cennino, C. (2009 [1988]). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Pareyson, L. (1987). *Conversazioni di estetica (Conversaciones de Estética)*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Schapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Todorov, T., & Ducrot, O. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.