

## **Comunicación irónica. El papel del compromiso político en el arte contemporáneo.**

**Concha Campos García**

**Miembro del grupo de Investigación COMPOLÍTICA. Departamento de Periodismo I,  
Facultad de Comunicación. Sevilla. España.  
conchacampos@hotmail.com**

### **Grupo de trabajo: Estudios culturales en comunicación IX Congreso IBERCOM Sevilla-Cádiz, 2006.**

En estos momentos, mientras estamos celebrando un congreso que pretende abrir un espacio para la reflexión sobre los problemas informativos y culturales en la integración social y económica del espacio iberoamericano, analizando para ello las nuevas manifestaciones de los conflictos y las crisis sociales, en esta misma ciudad, en la sede del museo de arte contemporáneo, en el antiguo monasterio de la Cartuja (donde por cierto y remitiéndonos al título de la presente ponencia de “comunicación irónica” Cristóbal Colón preparara sus primeras expediciones hacia América hace más de quinientos años) se está celebrando la segunda Bienal de arte Contemporáneo de Sevilla cuyo *leit motiv* ha querido ser resumido por el comisario nigeriano, el Sr. Enwenzor, con el epígrafe: “*Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global*”.

Si los especialistas invitados al presente congreso tienen la oportunidad de amenizar su estancia en Sevilla con la visita a algunos de los espacios expositivos de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (espacios expositivos que por cierto no se han querido circunscribir exclusivamente al recinto museístico del antiguo convento y se han “tomado” otros espacios tan importantes en la historia de las comunicaciones de la ciudad de Sevilla como son los puentes que atraviesan el Guadalquivir y las antiguas atarazanas, donde desde la época almohade se construiría parte de la flota que ampliaría la comunicación entre los continentes), comprobarán que las reflexiones acerca de “lo desacogedor”, “las escenas fantasmas en la sociedad global” que los diferentes artistas plásticos ilustran con sus propuestas tienen mucho que ver con los debates que se abrirán en el congreso que estamos realizando.

Por ejemplo, muchas de las propuestas artísticas de la II Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla –al igual que de otras que se enmarcan en exposiciones que se celebran en este mismo otoño en la Kunsthalle Kassel o en el Centro de arte Pompidú de París- ironizan sobre algo característico de “las escenas fantasmas en la sociedad global”, algo a la vez insoslayable para los participantes de este congreso donde se intenta meditar sobre un espacio de comunicación –en nuestro caso el espacio iberoamericano- a saber: La conversión de la frontera en una verdadera barrera ante el miedo a las olas migratorias, a una globalización incontrolada.

Muchas de las propuestas de la II Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, tendrán como fin el hacernos reflexionar sobre hechos que a los ciudadanos de los estados que se pretenden amurallar nos pueden pasar desapercibidos, -aunque puede que para los ciudadanos de espacios como el latinoamericano que han surgido a través de procesos de colonización hayan estado siempre más presentes- como que los territorios que hoy conocemos por países se crearon en un proceso histórico que fue condicionado por la inmigración, la guerra y la apropiación de terrenos ajenos; que el origen de todo asentamiento humano era violento porque requería primero expulsar y luego excluir. Pero no es la primera vez donde una Bienal de arte, patrocinada por instituciones tan representativas del sistema como Ayuntamientos o Cajas de Ahorro, se dedica a la denuncia de las condiciones políticas que el mismo sistema propicia, pues a propósito de la ironización sobre el antrinchamiento de los estados naciones en sus propias fronteras nos viene a la memoria el “diseño” por el artista Santiago Segura del pabellón español de una de las últimas ediciones de la *Bienale* de Venecia: Un edificio a medio construir, desprovisto completamente de obras de arte pero al que sólo tuvieran acceso visitantes con pasaporte español. También la obra de Javier Téllez, artista plástico venezolano afincado en Nueva York, “Welcome to Tijuana” indagaba sobre los límites de la otredad cuando a finales de Agosto de 2005, hizo lanzar a un hombre por encima de la frontera de México con los Estados Unidos, *performance* que se englobó en los proyectos de arte público de la ciudad de Tijuana.

En el espacio de la presente comunicación queremos llamar la atención sobre – en primer lugar y a primera vista- lo irónico que resulta que en los espacios de creación que tradicionalmente se entienden como elitistas, tan arraigados y propiciados por las instituciones representantes del sistema (no olvidemos que el arte es el tercer sector de inversión financiera después de la bolsa y el sector inmobiliario) sean los espacios donde se formulen las denuncias más radicales contra el sistema. Y esa aparente contradicción nos lleva a reflexionar sobre las razones por las cuales desde las propuestas postvanguardistas en el arte contemporáneo la crítica socio-política parece ser campo tan propicio para las intervenciones artísticas.

El interés por la denuncia sociopolítica en el arte contemporáneo lo vamos a insertar a continuación al cinismo universal y difuso que recorre las artes visuales desde los sesenta. Aunque lo irónico no se reduzca a lo visual y se convierta en el vehículo ideal para dar salida al malestar generalizado en toda la cultura, el arte moderno – y esa es la principal tesis de la presente ponencia- se ha revelado como un consciente precursor en la identificación de la ironía como figura retórica creadora de significado en la actualidad.

Ya Walter Benjamín en el año 35 con la clarividencia de una profecía anunciaba que el arte, al no fundamentarse en la era de la reproducción mecánica en el criterio de la autenticidad se iría reclinando necesariamente en una praxis distinta a saber: la política.

Pero la política no se agota en este sentido en la reclama explícitamente social que puedan tener las obras de Segura o Téllez antes descritas, sino que se circunscribe a unos procesos de reflexión generalizados que incluyen también la meditación sobre las propias condiciones de producción artísticas o culturales (condiciones también técnicas en la creación de sentido como es el tema del congreso al que asistimos que versa sobre el espacio iberoamericano de comunicación en la era digital), las cuestiones de autoría, el cuestionamiento en la asunción por parte de los sujetos de la comunicación de los roles sexuales y sociales, la interacción entre las diferentes disciplinas humanísticas o interdisciplinariedad de los objetos culturales, por poner algunos ejemplos.

La ironía envuelve con su divino aliento cada uno de los momentos de la producción cultural y no se agota en la realización de un pasaje específico puesto que al ser algo abstracto e infinito (Schlegel) se encuentra *en todas partes*. La ironía con la que Téllez y Segura nos hacen ganar conciencia a los espectadores sobre la construcción histórica de las ideas de nacionalidad y fronteras forma parte de una ironía abstracta y generalizada que envuelve cada uno de los momentos del proceso de creación postmoderna en su conjunto.

Que la ironía no se ciñe a la reflexión sobre los hechos sociales y traspasa todos los momentos del proceso comunicativo del arte lo comprobamos si revisamos el calendario de exposiciones programadas para este Noviembre en algunos museos del mundo. Encontramos, por ejemplo, en la Tate Modern de Londres una *performance* que invita a los participantes a reflexionar sobre los roles sociales y la imagen corporativa de la Tate Modern, en el centro de arte Pompidou la exposición "Pawel Arthamer" recoge los trabajos de un colectivo cuyo principal tema es la consideración del artista en una sociedad dominada por la idea del Star-System y en el Moma de Nueva York el artista Nikki S. Lee, resume los sucesos de su vida en los últimos dos años ironizando sobre su propia identidad como artista y sugiriéndonos que alguien diferente a él está haciendo la documentación gráfica de su vida ya que aparecen dos personalidades distintas que corresponden a su misma persona.

La ironía, esa figura retórica a través de la cual somos capaces de alejarnos de la obra para ver la obra en su conjunto, se convierte en "rastreadora" de las estructuras sociales y artísticas de la actualidad por ser "extrañamiento" de las mismas estructuras de nuestra época.

El arte se enfrenta quizá antes que las demás disciplinas humanísticas ante la aparición de la fotografía a – tal como advierte Benjamin- el emplazamiento de sus funciones tradicionales. Sí ya la reproducción fidedigna de la realidad no es la función última de la obra de arte, éste se enfrenta a una gran crisis, buscará nuevos emplazamientos, se abren nuevas fisuras en las conciencias artísticas y en los principios que regían la representación del mundo hasta ahora basado en la semejanza entre lo representado y el original. Se inicia lo que se conoce con el arte de las ideas. Ya la semejanza no es el patrón que ordena y jerarquiza, prescribe y clasifica. Ya no es la obra del albañil, el pincel del artista lo protagonista en la obra de arte, los artistas inician con todo tipo de soportes la meditación irónica sobre las características formales del lenguaje pictórico (collage, cubismo), sobre lo que se entiende por obra de arte (ready-made), sobre los soportes artísticos (arte povera) sobre la exposición circunscrita en el ámbito del espacio museístico (landart, bodyart), sobre las barreras entre productos de consumo y arte de élite (pop art), así como sobre las mismas condiciones sociales y políticas donde se inscribe su actividad.

Pero la reclama socio-política en el arte contemporáneo se formula desde la comunicación irónica con otros códigos a aquellos que rigieran los transgresores movimientos de vanguardia. Los tiempos eran distintos. Los manifiestos surrealistas y dadaístas aunque abogarán por herramientas que propician la comunicación irónica como la fuerza de la arbitrariedad y la desaparición de las lógicas racionalistas, no olvidaban –por lo menos no antes de la primera guerra mundial- instigar explícitamente hacia la integración del arte a la realidad social del espectador, para terminar con el *art pour l'art* burgués, que gracias a la búsqueda de elevadas instancias viviera más allá de la praxis social y política del espectador. En los movimientos artísticos de vanguardia se reclama explícitamente el valor político del arte como herramienta para integrar el arte en las vidas de los espectadores. La función del arte como herramienta de denuncia y para que sirviera a la creación de una nueva realidad social parecía factible y no se evitaba la formulación política explícita quizá porque dichas corrientes artísticas no se pueden disociar de los movimientos comunistas ni de las grandes revoluciones de principios del Siglo XX.

Pero en la práctica artística de los diferentes artistas que se circunscriben a los diferentes movimientos de las vanguardias históricas la conciencia de compromiso político es cuando menos irregular, y no exento de polémica, y lleva, muchas veces, a la crisis de depuración dentro de los miembros de los mismos movimientos. Schwitters, por ejemplo, declarado demasiado burgués por parte de la escisión de extrema izquierda de los dadaístas berlineses se demostrará en contra del “arte proletario” aduciendo que si el arte sólo despierta de manera tendenciosa instintos proletarios, se convierte, en el fondo, en un medio semejante al del arte eclesiástico o nacionalista.

¿Sí la definición explícita del concepto de compromiso político entraña sus dificultades y además, tras la segunda guerra mundial cuando el arte se convierte en objeto de consumo se merma la capacidad de creación de sentido político, cómo es que- nos preguntamos nosotros- sobrevive en el arte moderno un creciente interés por los temas sociales y políticos?

Como añadimos más arriba, la politización del arte está dada por las grandes exigencias planteadas al artista y al espectador de un arte de lectura fragmentaria donde la semejanza no es ya el único patrón que jerarquiza y da sentido a los procesos creativos. Ante una lectura fragmentaria de la obra de arte saltan a la palestra elucubraciones que sí son políticas, como son, por ejemplo, el debate sobre la función social de la obra, las condiciones y los marcos institucionales donde ésta se inserta y demás preocupaciones que atañen todas al esquema comunicativo de lo estético. Y es que lo que la ironía tiene de distancia estructuralista, del pensamiento del hecho en general, de visión del edificio en su totalidad tiene siempre un valor político puesto que según Derrida (1989) “..será reflexión de lo realizado, de lo constituido. Historiadora escática y crepuscular por situación”.

Pero han sido de siempre conocidos los riesgos del “silencio” de la comunicación no explícita porque ésta estrecha la “comunidad discursiva” a la que va dirigido el mensaje. Ya que cuanto menos marcadores y atribuidores se utilizan en comunicación, más acabado es el contexto compartido. A algo parecido se refería Booth cuando afirma que toda ironía construye inevitablemente una “comunidad de creyentes”. La ironía, como cualquier figura sofisticada, está basada en acuerdos tácitos y tiene el poder de excluir a aquellos que no quieren o no pueden entrar en un juego de acuerdos no explícitos donde no se está libre de riesgo. Entre uno de los riesgos se encuentra precisamente el que ante tan estrecha comunidad de creyentes se pierda su posible “filo político”. Por efecto de estos peligros se puede confundir una exposición sobre las culturas africanas – cuya principal intención según las autoridades del museo de arte moderno de Toronto era el examen crítico de las funciones del misionado occidental- con un alarde de la superioridad de la raza occidental, hecho que hiciera suspender la exposición aún antes de ser inaugurada.

La ironía entonces será un arma política feroz no exenta de riesgos precisamente por no necesitar de manifiestos explícitos e inclinarse por la sutileza para trazar esos grandes interrogantes que cuestionan el modo en que vemos el arte y las ideas, por ser una llamada al silencio. Pero tal y como la semejanza con el original dejó de ser patrón jerarquizador tampoco debemos buscar en el compromiso político el eje ordenador del arte contemporáneo. Los infinitos caminos de reflexión que abre la ironía no sirven para encontrar respuestas cerradas, sino más bien para abrir infinitas preguntas que nos plantean las prácticas sociales.