

Perniola, Mario (2016).
El arte expandido.
Madrid: Casimiro. 109 pp.

Luego de la Bienal de Venecia del 2013 el filósofo italiano Mario Perniola parece haber confirmado una de sus hipótesis sobre el arte contemporáneo: “la burbuja especulativa de ese «mundo del arte» surgido a finales de los años cincuenta del siglo XX (...) ha estallado” (7).

Analizando la trayectoria histórica de galerías de arte, museos, curadurías, exposiciones y Bienales, muestra un proceso de democratización del arte en el cual la condición de artista consistiría “en una autodesignación explícita, una especie de «divinización» de la propia personalidad” (13.)

Sin embargo, estos procesos son identificados en *Arte expandido* como partes de la lógica neoliberal. A juicio de Perniola, existirían dos momentos que marcan la historia del arte contemporáneo en el siglo XX a los cuales deberíamos prestarles atención. El primero, relacionado con ese proceso de democratización del arte llevado a cabo por la *Saatchi Gallery*, y el segundo, a la Bienal de Venecia al cuidado de Massimiliano Gioni. Este último momento será determinante, según el pensador italiano, dado que producirá un cambio de paradigma denominado «giro *fringe*». El desarrollo de esta noción será la que se expondrá en las ciento nueve páginas, con excelentes ilustraciones de obras de arte que forman parte de las últimas Bienales.

A partir de la descripción del giro *fringe*, Perniola desarrollará, en cuatro capítulos y un epílogo, las estrategias desestabilizadoras y deslegitimadoras introducidas por Gioni con su giro *fringe*. Lo que habría logrado esta Bienal radicaría en la expansión del *horizonte estético* entre el arte y el no-arte o, para usar la terminología de Perniola, *Insider art* y *Outsider Art*. Este fenómeno se constituiría en un nuevo paradigma del arte que desplaza permanentemente los límites del arte.

Tal concepción ya estaba presente en su análisis del arte en su texto *El arte y su sombra* (2002), donde distinguía, en virtud del

análisis de Walter Benjamin, dos regímenes del arte que habrían quedado eclipsados por los procesos actuales del arte donde su lógica comienza a coincidir con las reglas sociales del mercado. Según Perniola, el paradigma contemporáneo mediante la transgresión de las fronteras artísticas “tiende a despojar al artista, al crítico y al conservador de cualquier autonomía, conduciéndolos al plano de la realidad, es decir, de la dependencia directa de los imperativos económicos” (2002:77).

En virtud de esta peligrosa tendencia la autonomía y la reivindicación del aura se volvería necesaria gracias a su “significado de contestación social, porque constituiría la última defensa con respecto al dominio total y directo del capitalismo” (2002: 77).

El nuevo paradigma del arte, emplearía tanto estrategias artísticas (capítulo I) como teóricas (capítulo III) a los efectos de desestabilizar todo lo existente referido al arte institucional. Lo *insider* y lo *outsider* ya no tendrían sentido como categorías descriptivas, antes bien: podrían emplearse como dos modos más entre los tantos mundos del arte que son posibles gracias al giro *fringe*. Una situación de esta naturaleza desembocaría en una paradoja extraña que Perniola formula del siguiente modo: “¿se deduce de ello que ya no cabe ser alternativos, anticonvencionales, crípticos, cuando hoy pueden ser considerados «artistas» incluso aquellos que expresamente no han querido serlo o aquellos que ni siquiera han pensado poder serlo?” (57). Este interrogante, Perniola no duda en confirmarlo en tanto el arte contemporáneo se convertiría en una máquina demoledora de cualquier momento estable.

La desaparición completa de reglas, normas y demarcaciones entre el arte y el no arte producto del giro *fringe* es explicado, en el marco de las investigaciones de este profesor de estética y director de la revista *Ágalma*, a partir de los trabajos de la sociología del arte de Natalie Henrich. En el *intermezzo* (capítulo II), siguiendo las descripciones sociológicas del arte, Perniola afirma que las estrategias que se ponen en juego para lograr la transformación de lo no artístico hacia lo artístico suponen un proceso de *artistización*. Sin embargo, este *tránsito*, palabra clave en este autor, no sólo implica

el pasaje de lo no artístico a la dimensión de lo artístico, sino que además diluye toda frontera.

Así, el tránsito que provocaría la *artistización* permite un desplazamiento en el marco de un sistema de relaciones donde algo extraño, ajeno, o simplemente *fringe*, es incluido dentro de ese mundo que no lo había pensado. Esto no debería confundirse ni con una ontología previa que determinaría la orientación del tránsito, ni mucho menos con una promoción de prácticas marginales, las cuales serían alentadas para conseguir tales resultados. Por el contrario, lo que se pondría de manifiesto es un «tránsito de lo mismo a lo mismo» por medio del cual la diferencia se podría radicalizar” (Perniola, 1988).

El borramiento de las fronteras le parece al autor una repetición constante que evita la confrontación y el conflicto porque todo daría lo mismo. Este proceso, en realidad, parece formar parte de una forma estética-ideológica de la cual Perniola no ofrece mayores detalles, aunque sí muestra su pesimismo frente a cualquier alternativa a ella.

En cualquier caso, lo que el arte *fringe* ofrecería sería un arma de doble filo. Por una parte, su extensión genera la “oportunidad para quienes, queriéndolo o no, han quedado fuera del «mundo del arte» institucional. Pero, por otra parte, “supone un gran peligro, porque en el crecimiento bulímico de muestras, bienales, exposiciones, libros de arte, *Stage*, seminarios, fundaciones... , acaban siendo asimilados y confundidos precisamente con aquello que han combatido y de lo que han querido distinguirse, pagando frecuentemente su aislamiento con pobreza, inoperancia, depresión y enfermedad” (53).

Por otra parte, *Arte expandido* parece no creer que las vanguardias hayan producido un quiebre con el arte moderno. El pesador italiano sostiene que estas formas de producción artística no ha podido constituirse en una auténtica ruptura con la Modernidad; en todo caso, las vanguardias pueden ser calificadas sólo como “desviaciones de la norma: no han infringido la idea de «pureza» del arte” (46).

El movimiento crítico del arte contemporáneo, al cual Perniola denomina *Outsider art*, pareciera posicionarse sólo como un contrapeso necesario del arte legítimo o *Insider art*. Este juego polarizado encuentra, según Perniola, un tipo de arte que, a partir del siglo XX, se mantiene en una paradoja entre conducir hasta “las últimas

consecuencias la embriaguez de la novedad y la actualidad” o la restauración de un “amontonamiento de ruinas” dejadas por la aceleración de la propia novedad.

Perniola, apelando a la crítica al romanticismo de Schmitt, particularmente sobre la crítica a la ironía romántica de Schlegel, afirma que en los últimos treinta años el mundo del arte se ha visto signado por este impulso a la destrucción y el vandalismo. Por ello, el arte contemporáneo podría ser entendido como un *arte sin obra*, una mera posición o acción que produce un desplazamiento de sentido.

La tendencia a la destrucción es situada por Perniola en el romanticismo y, en virtud de esta corriente espiritual, el arte actual habría radicalizado sus consecuencias hasta la desmaterialización, la conceptualización y colección de cualquier forma de producción a la cual se la podría llamar «arte».

A su vez, el lector de *Arte expandido* no puede descuidar la profunda crítica que Perniola hace de esta expansión del arte. Tanto en el desarrollo de sus hipótesis como en el epílogo se destacan las consecuencias o «daños» colaterales que el arte actual puede ocasionar a lo que Perniola reconoce como «arte».

Por un lado, el arte expandido representa una posibilidad para aquellos que han sido excluidos del canon del arte institucional pero, por otro lado, produce una asimilación de lo excluido que se paga con “pobreza, inoperancia, depresión y enfermedad” (53). El riesgo de la confusión infinita y la ausencia de fronteras le parece a Perniola “un abismo de insulsez y futilidad” en el cual ya no habrá posibilidad de “dar sentido a un *melting pot* en el que todo se confunde con todo en virtud del pulular de valoraciones arbitrarias, malévolas, mixtificadoras y manipuladoras” (52). Este peligro tendría relación con la reducción de la esfera especulativa que rodea al arte.

La disolución de todas las formas auráticas de la obra de arte que provoca esta expansión bajo la forma de la democratización del arte, consigue la incorporación de casi cualquier cosa, incluso de aquello que no está en «posición» o intención de hacerlo, lo cual equivaldría a “decir ninguna” cosa (95). Así, la supresión de las fronteras producto de la expansión infinita de lo que se considera «arte contemporáneo» es producto de la ausencia de fundamentos teóricos.

La nueva figura del *curator* de arte (¿un reemplazo del crítico?), sostiene Perniola, no puede abandonar la formación teórica. Dicha exigencia los obliga a encontrar algunas distinciones y principios que llevarían a separarse de ese grado cero o nihilismo del arte. Por ello, enfáticamente, cierra su conclusión señalando: “¡los comisarios de exposiciones, los directores de museos, los organizadores de acontecimientos culturales no pueden ser unos ignorantes!” (97). Tal vez, esta sea la defensa más tenaz que Perniola lleva adelante.

Cabe destacar, para finalizar, que algunas de las tesis sostenidas por Perniola pueden ser ampliamente cuestionables. Algunas afirmaciones evidencian una toma de posición que por momentos es peyorativa y en otros pasajes se tiñen de cierto conservadurismo estético en relación al mundo del arte. La acusación de populismo cultural a los procesos del arte contemporáneo, la patologización del arte y la defensa de la esfera especulativa y autónoma del arte hacen de *Arte expandido* un texto provocador.

Perniola no parece aceptar que «cualquiera» pueda convertirse en artista, reservando para esta última categoría las mismas características que se podrían pensar en la defensa esteticista de la autonomía del arte.

Asimismo, la constante comparación entre arte y locura le permiten al autor deslizar que el arte sea interpretado como una actividad patológica de la cual los propios artistas no serían conscientes. La descripción de este momento específico del arte actual parece descuidar las condiciones temporales donde se ubica la producción de los artistas.

Pese al extenso apoyo bibliográfico, los ejemplos de obras y los estudios sociales que documentan el libro, Perniola no se interroga por la condición de «lo contemporáneo» o «actual», que parece determinar gran parte de sus preocupaciones. La problemática de «lo contemporáneo», como condición de posibilidad aparece descuidada y sólo se la emplea como un adjetivo que acompaña al concepto de «arte».

Naím Garnica
Universidad Nacional de Catamarca / CONICET, Argentina

Referencias bibliográficas

Perniola, M. (1998). *Transiti*. Roma: Castelvechi.

Perniola, M. (2002). *El arte y su sombra*. trad. de M. Poole, Madrid: Cátedra.