

13. ¿Qué es el arte contemporáneo?

En los capítulos anteriores, he desarrollado mi hipótesis sobre la naturaleza actual del arte contemporáneo mayormente a partir de la descripción de casos concretos. Con el propósito de conceder una prioridad absoluta al contacto directo con el arte y las situaciones en que se produce, decidí no dar cuenta de la metodología empleada ni desplegar el armazón teórico subyacente. Pues bien, ha llegado la hora de blanquear esta situación, de relacionar mi propuesta con otras a las que se opone, de mostrar, en suma, su aspecto disciplinar. Lo haré a partir de la pregunta: ¿qué consecuencias tiene sobre la práctica, la crítica y la teoría del arte plantear que tal vez haya llegado la hora de que el arte contemporáneo sea sujeto de cierto tipo de análisis *histórico*?

La pregunta

Si nos preguntamos “¿qué es el arte contemporáneo?”, entendiendo por ello el Arte Contemporáneo, la respuesta es obvia y es más o menos la misma desde 1980. El Arte Contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos... en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio.

Los museos, las galerías, las bienales, las subastas, las ferias, las revistas, los programas de televisión y los sitios web dedicados al Arte Contemporáneo, junto con toda una variedad de productos convergentes, parecen crecer y ramificarse tanto en las economías tradicionales como en las nuevas. Han tallado para sí un nicho constantemente cambiante, pero tal vez permanente, en la evolución histórica de las artes visuales y en el marco más amplio de las industrias culturales de la mayor parte de los países del mundo. Tienen también una presencia importante en la economía internacional, en estrecho contacto con industrias de la alta cultura tales como la moda y el

diseño, industrias de la cultura de masas como el turismo, e incluso, si bien en menor grado, con sectores específicos de cambio y reforma como los de la educación, los medios y la política. ¿Quién podría dudar de ello al asistir a la atestada *vernissage* de la Bienal de Venecia o a cualquiera de las casi cien bienales y exhibiciones similares que tienen lugar todos los años en distintas ciudades del mundo, al enterarse del nuevo precio estratosférico que una determinada obra de arte contemporáneo alcanzó en una subasta, al abrir las páginas de *Artforum* o cualquier otra de las tantas revistas dedicadas al arte contemporáneo, llenas de publicidad, al asistir a una conferencia o curso sobre arte contemporáneo (cuya oferta aumenta cada vez más, tanto en las escuelas de arte como en las universidades), al repasar la lista de instituciones culturales incluida en la guía turística de cualquier ciudad importante del mundo, o al advertir que cualquier cosa que tenga que ver con la construcción de nuevos museos tendrá garantizada una vasta cobertura por parte de medios locales y nacionales? De hecho, casi la totalidad de los cerca de noventa museos nuevos o reformas que comenzaron a hacerse en el mundo durante los años noventa fueron pensados en función del arte contemporáneo. Luego del 11 de septiembre, muchos de estos proyectos fueron demorados o definitivamente cancelados, pero en los últimos años la construcción ha retomado sus bríos, y las galerías contemporáneas –públicas y privadas– lideran la iniciativa.

El Arte Contemporáneo es una cultura importante; para sí misma, para las formaciones culturales locales en que se inserta, para los intercambios complejos entre culturas vecinas y como una fuerza capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional. De carácter esencialmente globalizante, consigue, no obstante, movilizar nacionalismos y hasta localismos, adoptando formas específicas y complejas. Según pudimos observar, desde su inauguración en 1997, el Museo Guggenheim de Bilbao, construido por Frank Gehry, ha sido mundialmente reconocido como el paradigma de todo aquello que debe reunir cualquier hito, logo o destino contemporáneo. En tanto el edificio constituye una excelsa obra de arte contemporánea en sí mismo, se lo reconoce como la catedral del Arte Contemporáneo para el arte globalizado y, sin embargo, sirve también a los propósitos de la agenda cultural de la región vasca (en el nivel del mundo del arte oficial, pero también en términos del espacio local).

En circunstancias como estas, el concepto de “arte contemporáneo” se impone en el uso cotidiano como un término general para referirse al arte de hoy en su totalidad, en oposición al arte moderno (el arte de un período histórico que básicamente ha llegado a su fin, por más significativo que resulte todavía en la vida y los valores de muchas personas). Por su parte, el término “posmoderno”, en los muy pocos casos en que todavía se lo emplea, recuerda

la existencia de un momento de transición entre estas dos épocas y, como tal, constituye un anacronismo de los años setenta y ochenta. En términos generales, estos principios son ampliamente aceptados por el discurso del arte desde los años noventa.¹⁵⁷

Esta es la respuesta que el mundo del arte contemporáneo –sus instituciones, sus creencias, el conjunto de prácticas culturales que lo convierten en un *socius*, una “escena”– ofrece a la pregunta planteada acerca del Arte Contemporáneo: es lo que nosotros decimos que es, es lo que hacemos, es el arte que mostramos, vendemos y compramos, el que promovemos e interpretamos. Se trata de una escena que se define a sí misma, a partir de la práctica y la promoción constante de su propia autorrepresentación. Tiende a sostenerse en complicidad consigo misma, a menudo por medio del reciclaje de conceptos centenarios, románticos y oscuros acerca de la práctica artística, tales como el expresionismo intuitivo, el genio, la belleza y el gusto. Para comprobarlo, basta con ver el atrio del Museo Guggenheim de Bilbao. O remitirse a ese único plano secuencia por todo el Hermitage, en amorosa observación de

157 Fundo esta observación en dos relevamientos. El primero fue realizado en 2001-2002, empleando los recursos del Getty Research Institute de Los Ángeles, y el segundo, en 2002-2003, en la Universidad de Pittsburgh. En ambos casos, se suplementó el resultado de relevamientos iniciales realizados en WorldCat con diversos otros instrumentados en una amplia variedad de catálogos, guías y bibliografías de especialistas del mundo, relevamientos que pusieron a disposición las principales instituciones de investigación de arte estadounidenses y otros provenientes de los catálogos de bibliotecas estadounidenses y europeas. Se relevaron también los archivos y las colecciones de las principales bibliotecas e instituciones de Sudamérica y Australia. En todos los casos, se analizó la ocurrencia de los términos “moderno” y “contemporáneo”, o similares, en los títulos de libros y artículos, catálogos de exhibición, panfletos y demás publicaciones, en el nombre de museos, galerías, espacios de exhibición o departamentos de museos de arte y casas de subasta desde los años setenta hasta la fecha. Se realizaron también dos relevamientos en distintas ediciones de diccionarios de arte y glosarios de términos de arte, advirtiendo la incidencia de definiciones de las palabras “moderno”, “contemporáneo” y afines, y el contenido de las entradas referidas a instituciones, movimientos, asociaciones y otros de arte moderno y contemporáneo. Si bien no se trata de un relevamiento definitivo, las tendencias y reiteraciones encontradas en los datos permiten trazar un cuadro bastante general. Intentaré analizar el proceso histórico de la interacción establecida entre lo moderno y lo contemporáneo en el contexto de los discursos del mundo del arte en un nuevo libro, que lleva provisionalmente por título *Becoming Contemporary* [*Volviéndose contemporáneo*].

las distintas escenas de los últimos días del imperio ruso anterevolucionario, que es el film de Alexander Sokurov *Russkiy koucheg* [*El arca rusa*], 2002. En un extremo opuesto del amplio espectro que conforma el arte contemporáneo, el tailandés Navin Rawanchaikul se permite ironizar sobre su propia situación y la de sus contemporáneos a través de su obra *Super (M)art** una instalación emplazada en la entrada de la Bienal de París, celebrada en 2000 en el Palais de Tokio, que obligaba a los visitantes a ingresar a través de una puerta donde la imponente imagen de un artista/pregonero les daba la bienvenida gritando eslóganes visuales que los exhortaban a celebrar esta exhibición de obra de artistas jóvenes como si se tratase de una feria de arte comercial. Se trató de una inteligente respuesta frente al desembarco de los coleccionistas voraces, esas figuras que han llegado a dominar la escena del arte internacional en los últimos años merced a sus fondos aparentemente infinitos, su dedicación a las inversiones capaces de ofrecer buenos dividendos, su gusto sin formación y su gusto por lo informe.

Justamente por lo desconcertante, fascinante y dispersiva que puede resultar esta escena, la pregunta “¿qué es el arte contemporáneo?” exige una respuesta mejor, basada en perspectivas más amplias. Me permito proponer otro abordaje, uno que en muchos sentidos ofrece una concepción historicista del arte, pero que parte de la práctica artística, de la innegable realidad de que esa práctica contemporánea está saturada de un conocimiento profundo y detallado –pero no siempre (o no por lo general) sistemático– de la historia del arte. El arte crítico, en particular, es consciente de la historia del arte dentro de la historia general y toma en cuenta la influencia de las fuerzas históricas. Esto ha podido advertirse a lo largo del libro y es un tema al que regresaré sobre el final. No obstante, antes de hacerlo, me gustaría revisar las distintas respuestas que en los últimos años han ofrecido distintos comentaristas, críticos, curadores y, rara vez, historiadores a la pregunta sobre el arte contemporáneo.

Superando la posthistoria

Durante los años noventa y a principios de 2000, paradójicamente, cierta idea muy extendida sostenía que el arte contemporáneo se realizaba “más allá de la historia” o bien “después del fin de la historia”. Aunque su tema explícito es la fragilidad del imperio de los Romanov, y por extensión la del entonces desfalleciente imperio soviético, *Russkiy koucheg* fue una de las tantas medita-

* Juego de grafemas que vincula “super art” [súper arte] y “Super Mart” (supermercado). [N. de T.]



13.1 Navin Rawanchaikul, *Super (M)art*, 2000. Instalación de varios medios, Palais de Tokyo, París. (Cortesía de Air de Paris.)

ciones líricas y melancólicas que se dedicaron a este estado aparentemente “posthistórico” (y una de las tantas que ofrecía el arte como respuesta, o al menos solaz, a tal inquietud). Esta situación fue considerada el eje de su época por algunos teóricos, en particular Francis Fukuyama (1992). Sin embargo, vista desde la perspectiva actual, se trata de una particular conjunción entre historicismo e ingenuidad de tábula rasa que resulta bastante típica y mistificadora. Antes que una duda profunda y provocadora acerca de la práctica de la periodización, se transformó en una duda acerca de la eficacia del propio pensamiento histórico.

Si nos mantenemos dentro de los marcos más ortodoxos de la historia del arte, en cuyos relatos una sucesión de “grandes escuelas” constituye el flujo fragmentado pero incesante del arte, la preocupación es entendible. En lo concerniente a las artes visuales, resulta evidente que, desde los años setenta, ninguna tendencia logró una prominencia similar, capaz de posicionarla como firme candidato a ser el estilo dominante de la época. A pesar de todo el esfuerzo hecho a principios de los años ochenta por promocionar el “regreso a la pintura”, en los últimos años, las instalaciones, la fotografía de gran escala,

Postmodern

el video y la proyección digital se han multiplicado por todas partes. Sin embargo, en términos de estilo, no existe ningún sucesor del minimalismo o del conceptualismo. Lo más parecido es la espectacular obviedad del arte retro-sensacionalista o tal vez el refinamiento erudito del remodernismo.

Un vínculo tenue e incoherente entre estos nuevos medios y estas tácticas de impacto constituye para muchos la seña distintiva del arte contemporáneo internacional, algo así como un “estilo de la casa” que se da por sentado, una impronta de exclusividad que se establece a partir de modos más antiguos o pro-saicos. Pero esto también parece el fruto de una reflexión demasiado escasa como para servir de respuesta a la pregunta “¿qué es el arte contemporáneo?”. En vez de una respuesta, ofrece la aceptación pasiva, sin dejar de ocultar una profunda preocupación. En algún momento a fines de los años ochenta, los formadores de opinión del mundo del arte comenzaron a advertir que era poco probable que apareciera un nuevo estilo general como cualquiera de los que dieron forma al arte del pasado.¹⁵⁸ Algunos comenzaron a temer –y otros a festejar por adelantado– que el arte contemporáneo quedara estancado para siempre en las postrimetrías de esta “crisis”, que nuestra “historia” quedara suspendida en un movimiento de cambio incesante, capaz de impedir que cualquier otro paradigma ocupara el lugar dominante.

“Contemporáneo”, entonces, bien podría significar “sin período”, perpetuamente fuera del tiempo o, cuanto menos, no sujeto al despliegue de la historia. ¿Volverá a existir otro estilo artístico predominante, otro período cultural o época en la historia del pensamiento humano? Fredric Jameson demostró que uno de los impulsos fundamentales de la modernidad fue su ansiedad por definir los períodos históricos, su incesante afán de periodización (Jameson, 2004). Por el contrario, la palabra “contemporáneo”, en esta interpretación, no significa “con el tiempo” sino “fuera del tiempo”, quedar suspendido en un estado posterior o más allá de la historia, permanecer para siempre y únicamente en un presente sin pasado ni futuro. ¿Resultaría esto terrorífico, debilitante o liberador?

158 Arthur Danto se contó entre los primeros que articularon este reconocimiento e intentaron brindarle un marco teórico, en un conjunto de ensayos publicados entre 1984 y fines de los años noventa. Si bien reconozco su esfuerzo señero, no puedo dejar de advertir que los limita una errónea concepción “poshistórica” del arte contemporáneo. Danto pronto abandonó esta hipótesis y también la pregunta por la naturaleza del arte contemporáneo. Sus conceptos más fuertes pueden encontrarse en la introducción a *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1998).

Jameson
Poco

crítica 2
= Danto →

Como fuera, creo que el abordaje “posthistórico” supone renunciar a todo lo que la historia del arte y una crítica fundada en el materialismo histórico tienen para ofrecer a la hora de entender el presente. Supone tomarse la institución del arte contemporáneo al pie de la letra. Una mirada curiosa, un oído atento a los sonidos que intenta asfixiar tanto barullo, nos permitirá discernir allí distintas continuidades, de cuño inconfundiblemente histórico. Los artistas comprometidos con la creación de arte en las condiciones de la contemporaneidad saben que traen de arrastre distintos asuntos pendientes de la historia del arte, en particular los cuestionamientos que sacudieron al arte hasta sus raíces durante los años cincuenta y sesenta. Muchas de las extrañas innovaciones de aquella época no fueron sino el fruto de extraordinarios esfuerzos por captar la contemporaneidad de las cosas, de los demás, de las imágenes y del propio yo. Y continúan vigentes. Al mismo tiempo, los artistas son cada vez más conscientes de que las poderosas corrientes que influyen sobre las culturas visuales influyen de manera definitiva sobre sus ámbitos de acción posibles, en particular en lo que respecta a los lenguajes visuales puestos a su disposición.

¿Cuáles son estos asuntos pendientes? En otras oportunidades, sugerí que los artistas de hoy no pueden ignorar el hecho de que producen arte dentro de culturas predominantemente visuales, regidas por la imagen, el espectáculo, las atracciones y las celebridades, en una escala totalmente distinta de la que enfrentó cualquiera de sus antecesores. Por si fuera poco, están atravesados de una manera u otra por el hecho de que esta economía de imágenes va formándose y transformándose merced al enfrentamiento constante entre las urgencias viscerales de la *inervación* y una tendencia debilitante hacia la *enervación*. En sus esfuerzos por encontrar la figura dentro de la forma, por rescatarla de lo informe, los artistas no pueden evitar el empleo de prácticas de búsqueda y exploración que, junto con el auge cada vez mayor de lo fotogénico (fotográfico, cinematográfico y digital) y el impulso conceptualista a que el arte adopte un carácter provisional, constituyen los mayores legados técnicos y estéticos de los siglos XIX y XX.¹⁵⁹

El efecto impostura

Para muchas personas, el arte contemporáneo continúa siendo un discurso tan especializado que discutirlo en términos como los que hemos empleado a lo largo de este libro les parece prácticamente imposible. Puede resultar la

159 Estas ideas fueron desarrolladas en la introducción y en distintos ensayos de Smith (2001c).

más desconcertante, hermética y descabellada de todas las artes, una barraca de tahúres, un emprendimiento autoconveniente y elitista que despierta desconfianza en el público general. Peter Timms plasma claramente esta impresión en *What's Wrong With Contemporary Art?* [*¿Qué le pasa al arte contemporáneo?*].

¿Por qué el arte contemporáneo es tan dependiente de sus promotores y pregoneros, y por qué las exageradas afirmaciones de estos rara vez coinciden con la realidad? ¿Por qué el mercado tiene un poder tan desmedido, incluso en áreas como los fondos públicos y los medios de comunicación del estado, que antes eran considerados su complemento? Si el arte ha llegado a ser una mercancía más dentro del mercado global, si la preocupación fundamental de los artistas es la promoción de sus propias carreras y si el éxito de tal o cual exhibición se mide por la cantidad de publicidad que genera, ¿qué nos dice esto acerca del papel reservado para las artes visuales en nuestra cultura? (Timms, 2004: 10).

Nadie puede decir que no se trate de preguntas razonables. Timms reacciona con enojo frente a la arrogancia que, a su criterio, se esconde detrás del “rechazo general de los profesionales del arte contemporáneo a enfrentar estas cuestiones fundamentales” y su tendencia a tildar a cualquiera que se atreva a manifestar sus dudas de conservador, ignorante o intrascendente (Timms, 2004: 11). Esto conduce de manera directa a una falta de confianza pública en las artes y a su consecuente marginalización: “A sabiendas de que sus carreras dependen de la atención que, a como dé lugar, logren atraer sobre sí mismos, los artistas y curadores se inclinan cada vez más por los chistes visuales, el brillo, el escándalo público o los comentarios de Perogrullo sobre los asuntos sociales a los que prestan atención las noticias, con el pretexto de ‘cuestionar la percepción pública’” (Timms, 2004: 13). Según este punto de vista, el arte contemporáneo participa de manera cada vez más voluntaria de un descenso generalizado de los estándares, pero lo hace, hipócritamente, en nombre de una crítica radical de las causas de esta decadencia. Se trata de un fraude contra el público perpetuado por los profesionales del mundo del arte, una elite condescendiente que defiende su quiosquito en nombre de los elevados valores que, a su vez, busca imponer sobre el público con miras a su mejoramiento. A cambio de esta impostura, esperan recibir ciertas recompensas como proveedores de bienes culturales. Por el contrario, Timms propone “un arte que busque desempeñar un papel fundamental en la tarea de ponerle coto a este proceso, no por medio de una apropiación superficial, sino a través de un

compromiso significativo con las leyendas, los mitos y las historias que definen a las culturas” (Timms, 2004).¹⁶⁰

En *High Art Lite [Gran arte ligero]*, Julian Stallabrass advierte el mismo fenómeno, pero desde la posición política contraria: lo reconoce como el tipo de arte que el capitalismo tardío y la sociedad del espectáculo se merecen y tal vez necesitan tener, un arte que resulta además inevitable para sus productores. Analiza en él los rastros de estas conexiones, buscando sus causas más profundas, y no meros blancos *ad hominem* contra los cuales cargar las tintas. Su análisis del arte británico de los años noventa, década dominada por los yBas, le permite demostrar que estos artistas surgieron en respuesta al impacto perjudicial y recesivo que tuvo el neoconservadurismo sobre la sociedad británica —recordemos que “sociedad” era un concepto que Margaret Thatcher se preciaba de considerar carente de significación—, logrando poco más que transformar su arte en un simulacro del ilusorio consenso de clases que promovió el Nuevo Laborismo. En su primera fase, cuatro rasgos caracterizaban el arte creado por los yBas: su “sabor abiertamente contemporáneo”, su desparramo internacional en contraposición “al aire provinciano de buena parte del arte británico anterior” (dominado en gran medida, advierte, por Warhol y Schnabel como modelos generales, a los que sucedieron en la generación siguiente Koons, Bickerton y Gober como modelos más específicos), “una relación nueva y particular con los medios de comunicación”, que incluía el uso frecuente de materiales provenientes de la cultura de masas y la presentación de “obras conceptuales en formas visualmente accesibles y espectaculares” (Stallabrass, 1999: 4). Si bien estas características podrían parecer esencialmente vanguardistas, lo fueron sólo en apariencia. La noción de Stallabrass de un “gran arte ligero”, en clara analogía con la cerveza de bajo contenido alcohólico, apunta a “un arte que parezca pero no termine de ser arte, que funcione como un sustituto del verdadero arte” (Stallabrass, 1999: 2). Su diagnóstico, que revela esta ambigüedad constitutiva, resulta bastante acertado:

160 Entre los numerosos ejemplos que cita Timms se cuentan las reescrituras de las comedias de Shakespeare en películas como *Love Actually [Realmente amor]* (a las que seguramente podría añadir, entre otras, las series televisivas de HBO *Deadwood* y *Rome*), los esfuerzos del compositor inglés James Macmillan por “expresar el éxtasis religioso chino en un lenguaje musical moderno” (p. 13), y la preservación y revigorización de las antiguas historias aborígenes australianas que plasma Emily Kame Kngwarreye en sus pinturas de la serie *Yam Dreaming*. Son todas alternativas constructivas. La crítica de Timms no constituye un lamento plañidero como las antes mencionadas, al igual que ocurre, por ejemplo, con la de Julian Spalding (véase Spalding, 2003).

para buscar los favores de un público más amplio, el gran arte ligero adoptó un barniz accesible, incorporando referencias y formas entendibles para cualquier persona sin conocimiento especializado; es más, en algunos casos, por medio de su uso de la cultura de masas, incorporando materiales en general incomprensibles para quienes tienen un conocimiento especializado, absurdos como han estado en sus monografías sobre la historia del arte, y demasiado *snoobs* como para permitirse un interés por la música pop o las telenovelas. De esta forma, el nuevo arte buscó conquistar a los medios y enfurecer a los conservadores, generando así un tipo de publicidad de la que se volvió cada vez más dependiente (Stallabrass, 1999: 9).

Esta estrategia tuvo resultados predecibles.

A medida que el mercado del arte revivió e hizo su aparición el éxito, este nuevo arte comenzó a mostrar dos caras, una que todavía prestaba atención a los medios de comunicación y al público general, y otra que comenzaba a ocuparse de los intereses particulares del estrecho mundo de los marchantes y compradores de arte. Complacer a ambos no era una tarea fácil. ¿Podía un artista adoptar estas dos caras al mismo tiempo y tomar en consideración estos dos conjuntos de espectadores? Esa atención escindida... condujo a que se buscaran con éxito los favores del público pero sin tomarlo en cuenta seriamente, lo que dejó al vasto público del gran arte ligero fascinado pero insatisfecho, desconcertado ante el sentido de la obra y a la espera de explicaciones que nunca llegan" (Stallabrass, 1999: 11).¹⁶¹

161 Stallabrass vuelve sobre este tema en la página 282: "Que el gran arte ligero mire en ambas direcciones –hacia el mercado masivo y hacia el mercado elitista del arte– ha provocado una profunda ambigüedad, que se manifiesta en su rechazo a pronunciarse respecto de cualquier tema, su falta generalizada de profundidad y la levedad con que trata a su público más numeroso". Stallabrass habría de actualizar su argumento en términos aún más polémicos en *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (2004b).

Esto explica el enojo que manifestaron influyentes escritores durante los años ochenta, en particular críticos y reseñistas de arte como Robert Hughes, Peter Fuller y Dave Hickey, junto a filósofos como Jean Baudrillard, que acusaban al mundo del arte de conspirar para su propia desaparición.¹⁶²

Más allá de todo el fundamento que pueda tener este enojo cuando apunta sus dardos contra blancos específicos, como la maquinaria publicitaria que sostiene a artistas del estilo de Jeff Koons y a los ahora envejecidos y conservadores yBas, hay que decir que lo afecta cierta estrechez de miras en dos cuestiones. Por un lado, no advierte los logros verdaderos, si bien desaparejos, de algunos de estos artistas, como sería el caso de Damien Hirst o Matthew Barney. Pero peor aún, no es lícito extender este reproche a la totalidad del arte contemporáneo. Hacer esto último supone ignorar los logros sustanciales de los muchos artistas que, durante el mismo período, lograron, tal como demostré en la última parte de este libro, producir arte a partir de premisas distintas, con efectos potentes y sutiles.

Millones de personas asisten a los museos y millones de personas son seducidas por la estética, la moda y la excitación del arte contemporáneo. Sin embargo, junto a este crecimiento cuantitativo, es posible advertir, creo, un cambio más profundo y cualitativo. En la exhibición *Documenta 11* que tuvo lugar en Kassel a mediados de 2002, pudo verse de qué manera muchas más personas lograban enterarse de mucho más acerca del estado actual de los asuntos internacionales de lo que hubiesen logrado captar en los medios públicos y

162 Es importante distinguir entre el estilo sutil y reflexivo, a la vez que bruscamente belicoso, de Robert Hughes (1990: 1-28); el crudo oposicionismo de Peter Fuller (1982); y el oportunismo reaccionario de Dave Hickey (1994: 21-22). El periodismo populista a lo largo del mundo no ha ayudado a favorecer una mejor comprensión del fenómeno: una muestra de este tipo de abordajes debería incluir a Jed Pearl de *The New Republic*, Christopher Knight de *Los Angeles Times* y John McDonald del *Sydney Morning Herald*. Peter Plagens (2007: 45-51) ofrece un informativo lamento sobre la desaparición de la crítica de arte de opinión en Estados Unidos, en un contexto donde los medios masivos de comunicación prestan cada vez más atención a los datos estadísticos de consumo, fáciles de leer y de gran escala. Baudrillard lanzó un ataque temprano con su conferencia pronunciada en 1987 en el Museo Whitney de Nueva York, "Toward the Vanishing Point of Art", retomada luego como tema en *El complot del arte* (2006) y reelaborada en la conferencia que pronunciara en 2003 en la Bienal de Venecia "Art Contemporary... to Itself". Una perspectiva sociológica más mesurada puede hallarse en Heinich (1998) y en Perniola (2002), a partir de los aportes de Heinich.

privados. La indagación de la contemporaneidad por parte de los artistas y los nuevos valores que emergen de este proceso comienzan a extenderse lentamente. Existe una gran variedad de interacciones –difíciles y peligrosas, sin duda– entre una práctica crítica y el arte contemporáneo institucionalizado. En este intercambio fáustico, tanto la tendencia crítica como la conformista sacan ventaja del hecho de que el arte contemporáneo se inserta de manera única en la economía de las imágenes, el intercambio simbólico entre las personas, los grupos de interés y culturas que toman formas predominantemente visuales. Se acepta en todas partes que lo visual predomina en las noticias y el entretenimiento, en la publicidad, en la televisión, en los medios gráficos, en la moda, en el diseño de mercancías y en la arquitectura urbana. Su influencia sobre la imagen que nos hacemos de nosotros mismos es menos evidente (incluso inconsciente), pero no menos poderosa. Es en reconocimiento del poder sutil y generalizado de este tráfico de imágenes que me permito hablar de la existencia de una “iconomía”.¹⁶³ Los elementos más conformistas y los más críticos de esta economía visual comparten un mismo lenguaje visual que es utilizado, a su vez, por el arte y el diseño contemporáneo. Como hemos podido ver a lo largo de este libro, se trata de un terreno minado.

¿Demanda el arte contemporáneo más interpretación que antes?

¿Por qué el arte contemporáneo parece constituir un desafío para quienes se ocupan de interpretarlo? Esto parece ocurrirle a los curadores, que desean mostrar sus distintas manifestaciones, toda su variedad; a los críticos, interesados en determinar sus criterios de pertinencia internos; y a los pocos capaces de discernir los perfiles de su historia incipiente (qué es relevante en este contexto y, desde luego, por qué lo es ahora y lo será en el futuro). Lo mismo vale para los artistas, en tanto les guste o no, han heredado del mejor modernismo la idea (la obligación, incluso) de que hacer arte hoy, en gran medida, supone también pronunciarse acerca de qué significa o podría significar hacer arte hoy. Lo que nos lleva a otra pregunta, inevitablemente ligada a la anterior. ¿Demanda el arte contemporáneo más interpretación que antes? Desde ya, el significado de “antes” en el contexto de esta pregunta es parte fundamental del problema, para el que intentaré ofrecer una solución.

La interpretación del arte en su contexto de aparición inmediato supuso siempre ciertas dificultades obvias, situación que el arte nuevo comparte con

163 Este concepto se desarrolla en la introducción a Smith (2006).

todos los demás fenómenos de reciente irrupción en el mundo: su carácter naciente, precipitado, inmaduro, incompleto y provisional. A esto se suman otras características relacionadas con aquello que lo diferencia del resto del arte: la novedad, la falta de familiaridad, su rareza y demás. Otras dificultades están relacionadas con su lugar de aparición, el modo en que aparece y ante quiénes: su legibilidad, su modo de presentarse, su accesibilidad o su disponibilidad. Se trata de escollos comunes que el trabajo de interpretación debe superar; y lo hace, si bien con distintos grados de éxito. Más allá de esto, sin embargo, existe en nuestros días un consenso generalizado según el cual estas características se hacen presentes en el arte contemporáneo reciente y actual en grado inusitado, superior tal vez al de cualquier otro momento de la historia del arte. A ello se suma la impresión de que posee algunas características por las que su contemporaneidad resulta más compleja que la del arte previo.

Si bien se trata de una impresión generalizada, Donald Kuspit la formula con bastante precisión en su ensayo "The Contemporary and the Historical" ["Lo contemporáneo y lo histórico"]:

Siempre hubo más arte contemporáneo que histórico —o, para decirlo en términos generales, más contemporaneidad que historicidad—, pero es recién con la modernidad que este hecho se vuelve enfáticamente explícito. El intento de la historia del arte por controlar la contemporaneidad —y con ella el flujo temporal de los acontecimientos artísticos—, negando ciertas partes de su idiosincrasia o su incidentalidad en nombre de un sistema de valores absoluto, se vio desbordado por la abundancia de casos dentro del arte contemporáneo que proponen concepciones de valor alternativas y a menudo radicalmente contrarias (Kuspit, 2005).¹⁶⁴

Permítanme descomponer este largo lamento en una lista de quejas comunes que, a menudo, ya sea por su cuenta o en conjunto, desafían modos previos de interpretación.

Parece haber más arte contemporáneo del que nunca hubo antes. "Antes" puede significar cualquier momento previo a la década actual pero, por lo general, el horizonte de estas apreciaciones son los años cincuenta, y continua-

164 Kuspit ofrece un tratamiento más detallado de estas ideas en su libro *El fin del arte* (2006).

ción de los cuales emergen imponentes (en una mirada retrospectiva) los años sesenta, momento en que el modernismo alcanzó su máximo esplendor y estableció de manera potente su agenda contemporánea y futura (así como también su prehistoria), a las puertas mismas de su propio eclipse. De allí en más, cada década ofreció claras señales de cambio significativo. Visto desde nuestra perspectiva, el gran acontecimiento de esta historia es el cambio de arte moderno a arte contemporáneo, que se produjo en relación con numerosos contextos, entre los que ocupa un lugar privilegiado la enorme expansión mundial de las industrias culturales. Las instituciones de producción de artes visuales (escuelas de arte, museos, galerías, casas de subasta, editoriales y educadores) alcanzaron un desarrollo industrial que las lleva a ofrecer mucho más arte nuevo, con mayor velocidad y menor control, a las apabullantes multitudes de consumidores; lo hacen, desde ya, junto con un amplio reciclaje del arte del pasado, y así contribuyen a incrementar su interés y relevancia contemporánea. A esto se suma un verdadero frenesí de los curadores y académicos jóvenes por el arte inmediatamente reciente; de hecho, por los primeros años del arte contemporáneo actual.

Presenta una diversidad mayor que nunca antes en todos sus aspectos: medio, contenido, ubicación, afecto, efecto. Esta percepción tal vez se deba al hecho de que desde el alto modernismo tardío (arte pop, minimalismo, arte conceptual) no ha vuelto a surgir un estilo dominante. Tan lejano resulta este tipo de poder estético que la idea misma de un período estilístico contemporáneo no sólo resulta extraña e indeseable sino una noción completamente desvaída. No existen características de ningún tipo, a ningún nivel, que sean compartidas por el número suficiente de obras para considerarlas siquiera indicativas de su contemporaneidad. El resultado paradójico de esto es que no todo el arte contemporáneo parece “contemporáneo” y que buena parte de él ni siquiera parece arte.

Hoy se produce en todo el mundo y no sólo en un conjunto limitado de centros. Si bien persisten ciertas generalidades, imposiciones e influencias, estas quedan opacadas por una creciente marea de particularidad. Cierta información local y, a menudo, el conocimiento del lenguaje nativo son necesarios para comenzar a entender la idea general de la obra. Estas demandas son demasiado vastas para que las pueda abarcar una única persona. Incluso a equipos conformados por expertos locales (curadores, críticos, escritores y demás) les cuesta presentar representaciones objetivas de los desarrollos regionales. Junto con esta preocupación, existe la impresión de que *el arte contemporáneo tiene una diseminación local, regional, lateral y transversal cada vez mayor*, eludiendo la integración vertical impuesta por el mercado y el sistema publicitario del arte internacional.

Lo hacen artistas más jóvenes y se exhibe con mucha más rapidez que antes. Esto resulta evidente de suyo en el caso del “arte de las escuelas de arte” exhibido en las bienales o en el remplazo de los museos, galerías y casas de subasta por las abarrotadas ferias de arte como el lugar donde es necesario ver y ser visto, así como también en el hecho de que sean los coleccionistas voraces los que establecen las agendas de todo el mundo del arte, y así llegan a establecer museos para sus propias colecciones, dentro de los cuales (con el auxilio de curadores o por su propia cuenta) montan exhibiciones de artistas que consideran interesantes, presentan exhibiciones interpretativas de temas idiosincráticos o promueven dentro del arte contemporáneo ciertas tendencias que coinciden con las obras que han coleccionado.

Cánones, pluralidad y particularidad

Una estrategia de facto frente a esta larga lista de reclamos es reconocer la validez de muchos de ellos, si no todos, sin dejar de advertir que la obra de ciertos artistas y la frecuencia de determinadas prácticas constituyen las bases del arte contemporáneo que posiblemente perdure. Los curadores, los críticos y los historiadores, así como también los mercados y las instituciones del arte, no tienen más que sentarse a esperar un momento –resistir la tentación de las últimas modas por más atractivas que puedan resultar– y, con el paso del tiempo, algunas obras de arte pasarán a formar parte del canon. Esta perspectiva presenta otra paradoja: el arte contemporáneo es ese arte que se produce hoy y que con el paso del tiempo será de interés para la historia del arte. Ahora bien, ¿cómo podemos, ahora, (pre)verlo?

Según una variante de esta posición, a la que se aferran los centros de arte occidentales, el mejor arte actual es aquel que guarda relación con el arte previo de relevancia producido dentro de las tradiciones modernistas y de vanguardia del siglo XX; se trata de modernidades múltiples y cosmopolitas a las que se considera ricamente conflictivas, producidas en las metrópolis, pero que también incluyen al arte creado en muchas de las periferias vinculadas a esos centros, así como también a aquel producido a partir del tráfico artístico entre ambas. Es posible evaluar el arte nuevo a partir de este legado complejo y diverso. Se trata de una tarea difícil pero no imposible, que ha sido abordada por muchos historiadores y críticos con distintas perspectivas desde los años setenta. El periódico *October*, por ejemplo, fundado a partir de una crítica sostenida contra la estrechez de miras del modernismo, se dedica al análisis minucioso del arte producido en función de premisas modernistas y posmodernas, pero rara vez se muestra interesado por el arte relacionado con el giro poscolonial.

Arte desde 1900 es un manual reciente que refleja el mismo abordaje. La organización de las entradas según el año en que tuvo lugar su contenido le

permite esbozar sobre todo la contemporaneidad del arte moderno, antes que su historia; como mucho, da lugar a un limitado número de historias del arte modernista: la de un doble modernismo (formal e informal), según dos de sus autores (Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois), o la lucha continua y heroica, pero en última instancia perdida, que libran ciertos artistas de neovanguardia contra las seducciones y degradaciones de la industria de la cultura (Benjamin Buchloh) (Foster y otros, 2005b).¹⁶⁵ Si bien dedica buena parte de sus entradas a artistas que están activos desde los años sesenta, deja en la total indeterminación la pregunta por la existencia o no de un cambio significativo en los últimos años. Esto supone, en principio, que no, o que en todo caso hubo un cambio en un sentido que excede los marcos de referencia de ese manual. Uno de sus autores, Hal Foster, fue muy franco al respecto. Tras preguntarse “¿existe una vía plausible para narrar la vasta multitud de prácticas que el arte contemporáneo viene desplegando en los últimos veinte años?”, advierte que los dos “modelos primarios” empleados por los autores del manual durante su elaboración resultan hoy “disfuncionales”, haciendo así referencia “por un lado, al modelo según el cual un modernismo de medio específico entra en conflicto con un posmodernismo interdisciplinario y, por otro lado, al modelo de una vanguardia histórica... y una neovanguardia” (Foster y otros, 2005b: 679). Otro de los autores, Benjamin Buchloh, admite que “la esfera pública burguesa” con la que se relacionaban las vanguardias previas, aun críticamente, “desapareció irremisiblemente”, reemplazada por “formaciones sociales e institucionales para las que no sólo no disponemos aún de conceptos y términos, sino cuyos modus operandi nos resultan, al menos a la mayoría de los observadores, profundamente opacos e incomprensibles” (679). Se trata del reconocimiento honesto, por parte de críticos excepcionales, de una perplejidad compartida con la mayoría de sus colegas.

No obstante, este tipo de abordaje canónico, por más flexible que sea, encuentra enseguida sus propios límites: por ser inherentemente conservador, tendrá la tendencia a parapetarse detrás de la historia, salvo que las propias fuerzas históricas resulten abrumadoramente conservadoras (como ocurre, sin duda, con muchas de ellas en la actualidad); está ligado a la distribución del poder en las instituciones culturales, con su destino cada vez más volátil dentro de la contemporaneidad; por otra parte, la versión modernista de lo

165 El interés de Foster por el psicoanálisis no llega a constituir una historia distinta del modernismo, si bien le permite ofrecer una perspectiva singular acerca de las obras analizadas por él, autor de la mayoría de las entradas. Entre las muchas reseñas inteligentes del libro, véanse Harrison (2006: 116-19), y Troy y otros (2006: 373-389).

canónico se funda en la paradoja de la ruptura vanguardista y la renovación individual, criterios que resulta cada vez más difícil sostener en tanto los artistas más innovadores se apartan incluso del antimodernismo; y por último, se trata de una historia europea, occidental, que inevitablemente se pliega sobre los centros metropolitanos, un relato que, luego del giro poscolonial, resulta cada vez más difícil de vender tanto en casa como afuera.¹⁶⁶

En oposición al enfoque canónico, existen varias concepciones *pluralistas*, muchas de ellas teñidas de *relativismo*, incluso un relativismo absoluto. Ya se ha vuelto un lugar común afirmar que no es posible captar el presente hasta que se convierte, de alguna manera, en pasado. Para muchos, la metáfora de Hegel, según la cual el búho de Minerva despliega sus alas al atardecer, ha llegado a significar que hablar de historia contemporánea supone un oxímoron. Las dificultades prácticas que se presentan a la hora de encontrar estructuras internas para el flujo de acontecimientos actuales resultan de por sí evidentes. Por otra parte, existe el temor genuino (sustentado en evidencia pasada) de que el juicio autorizado de los curadores, críticos y nuevos coleccionistas sobre las tendencias puede afectar el trabajo de los artistas y su organización en tendencias, distorsionando así la práctica del arte y su evolución histórica “natural” (que, según esta concepción, debe quedar enteramente en manos de los artistas). Dada la abierta toma de posición y el debate que impulsa a buena parte del arte contemporáneo –cosa que también ocurrió con gran parte del arte del pasado, al menos del pasado moderno–, esta posición resulta bastante ingenua.

Donald Kuspit ofrece una versión de esta concepción pluralista ajustada minuciosamente a la situación que, según él, atraviesa el arte contemporáneo en los albores del siglo XXI. En la sección anterior, cité su análisis, según el cual la contemporaneidad ha superado los esfuerzos de la historia del arte por establecer cualquier tipo de valor. No especifica en qué momento preciso tuvo lugar

166 Desarrollo estos argumentos en “Canons and Contemporaneity” (Brynzki, 2006). Una interesante discusión sobre las aristas poscoloniales de esta cuestión entre Niru Ratnam, Irit Rogoff, Richard Dyer, Kobena Mercer y Alia Syed puede leerse en Tawadros (2004: 254-260). Una perspectiva bastante distinta a esta consiste en considerar “canónico” el arte que todavía depende de un medio determinado y “no canónico” al que no, suponiendo además que estas dos líneas coexisten, simplemente como dos líneas distintas, sin relación necesaria entre sí, pero con la posibilidad de establecer correspondencias entre ellas en algunos artistas. Tal es la propuesta del fotógrafo (o, como él prefiere hacerse llamar, hacedor de fotografías) Jeff Wall, por ejemplo en Osborne (2008: 36-51).

este cambio, pero todos sus ejemplos dan a entender que debió ser durante los años sesenta, cuando “el tumultuoso pluralismo del arte moderno... creció de manera exponencial en la situación posmoderna”. En tanto considera que este es el estado de evolución natural, o al menos histórico, de la producción de arte contemporáneo, dirige sus dardos contra los artistas, críticos, curadores e historiadores que intentan anticiparse a la historia del arte y elegir a “los pocos afortunados o el Único artista verdadero y absolutamente significativo”. Para él, la responsabilidad de la crítica en este contexto es desarrollar una “pluralidad de interpretaciones críticas” del arte actual, reciente y pasado que le permita “seguir siendo contemporáneo”. Según Kuspit, “la potencia del arte contemporáneo estriba en la inseguridad de lo efímero”, por lo que sugerir que determinadas obras de arte, o las obras de determinados artistas, constituyen el arte actual del futuro supone reducirlos a una “homogeneidad estéril”. En el presente contexto, a su juicio claramente dominado por una superpoblación malthusiana de artistas y por la superficialidad exclusivista de los extraordinarios precios de subasta y la fama mediática, cualquier forma de generalización interpretativa resulta contraproducente o incluso cómplice de esta situación. Si a esto se suma la particularidad inconmensurable y la radical indeterminación de lo contemporáneo, la única alternativa válida para la crítica es, a su criterio, ofrecer “un argumento interpretativo pensado en función de los intereses de un determinado tipo de arte, por medio del análisis de su entorno de aparición, en el contexto de la articulación fenomenológica que el observador-intérprete pueda plantear de su compleja experiencia ante la obra” (Kuspit, 2005). Crítica, no historia. O historia convertida en una crítica aumentada. A pesar de su abundante empleo del término “pluralista”, se trata en realidad de una posición *particularista*.

Kuspit tiene razón en lo concerniente a los peligros que entraña cualquier tipo de generalización en un contexto dominado por las instituciones, los medios y las fuerzas del mercado, agentes claramente hostiles. Pero la singularización de la particularidad, por más envuelta que se nos presente en un velo de objeciones contra esas fuerzas, no ofrece ninguna solución. Un relativismo comprometido y partícipe resulta sin duda alguna más difícil, pero constituye también una alternativa más responsable. ¿Pero cuáles son sus dimensiones? ¿Cómo varían según la situación en la que busca establecer su relevancia?

Una distinción, tres discusiones y algunas líneas de investigación propuestas

En la introducción, sostuve que el concepto de lo contemporáneo sirvió siempre para reconocer la fugacidad del presente, guardando también dentro de sí un potencial enorme y poco explotado que le permitiría dar cuenta de la

multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo que se establecen hoy y tuvieron lugar en el pasado. Desde su aparición, ejerció su acción en compañía de otros términos, que designaban aspectos distintos de la naturaleza del ser humano en el tiempo; en particular, el de lo “moderno”, que dominó el pensamiento histórico y el pensamiento sobre la historia por lo menos durante los últimos dos siglos. Esto comenzó a cambiar hacia fines del siglo XX, primero bajo la rúbrica de lo “posmoderno”. Hoy, que la explicación posmodernista parece haber encontrado sus límites, el mundo se topa cara a cara consigo mismo, en toda su vasta contemporaneidad.

Según las definiciones estándares, la contemporaneidad es “la condición o estado contemporáneo”. Revisando el sentido del término “contemporáneo”, esto significa un estado definido ante todo por el despliegue de múltiples relaciones entre el ser y el tiempo. Desde luego, esta condición ha sido parte vital de la experiencia humana desde la aparición de la conciencia. También resulta evidente de suyo que otras relaciones —las estructuras de creencias religiosas, el universalismo cultural, los sistemas de pensamiento y las ideologías políticas— sirvieron de mediación a esas relaciones particulares entre el ser y el tiempo. No obstante, en los últimos años resulta fácil advertir la sensación creciente de que el poder abarcador de estas estructuras se ha debilitado considerablemente, ante todo debido a la confrontación cada vez más evidente entre ellas. En la actualidad, las fricciones provocadas por la multiplicación de las diferencias determinan todo lo que nos rodea y nuestra propia interioridad, lo cercano y lo lejano, la superficie y la profundidad. Ante el fin de la modernidad, la evaporación de lo posmoderno y el auge de los fundamentalismos, y ante la erupción de un planeta sobreexigido, con la consiguiente disminución de los futuros imaginables, la contemporaneidad parece ser lo único que nos queda. Parece, también, que todos los tipos posibles de pasado han vuelto a asediar el presente, volviéndolo extraño aun para sí mismo. ¿Se trata de una nueva era o apenas acabamos de superar la cresta del último período que resulta posible identificar como tal?

En función de estas consideraciones, sostengo que *la contemporaneidad es la condición fundamental de nuestro tiempo*, una condición que se afirma en las características más distintivas de la vida contemporánea, desde las interacciones entre los seres humanos y la geosfera hasta la interioridad del ser individual, pasando por la multientidad cultural y el paisaje ideológico de la política globalizada. Siguiendo el hilo que nos tiende, debemos escribir su historia, tal como ocurre en este mismo momento, o de lo contrario nos eludirá o, quién sabe, tal vez nos destruya.

De esto se sigue que el objeto fundamental de cualquier historia del arte contemporáneo merecedora de tal nombre no puede ser el Arte Contemporáneo que persiste en la conciencia pública y en los medios masivos de comuni-

cación, así como tampoco aquel que tiene lugar como una categoría general en los discursos extra artísticos. Estas concepciones deben ser tenidas en cuenta, pero no constituyen la totalidad del campo de estudio. Del mismo modo, resulta indispensable investigar las concepciones indígenas que prevalecen en la intersección de los distintos conjuntos de intereses que dan forma al mundo del arte —entre ellos, los territorios comprometidos con el Arte Contemporáneo—, pero mayormente a título sintomático. Desde los años cincuenta, en el mundo entero, son cada vez más los artistas que ponen de manifiesto que el tema esencial de su obra es —por usar una frase de Fredric Jameson— *la ontología del presente*, es decir, qué significa ser en el tiempo (véase Jameson, 2004).

Uno tras otro, distintos profesionales dignos de crédito —los propios artistas, los críticos, los periodistas, los curadores, los marchantes, los subastadores y los coleccionistas— intentaron identificar qué pasaba en el arte en el momento mismo de su acontecimiento. Cada uno logró identificar factores relevantes, a menudo en sintonía con sus propios intereses. No obstante, poco a poco comienzan a advertirse con claridad los distintos elementos de una representación plausible. Ahora, luego de varios pasos en falso, es el historiador quien debe establecer una mirada general. ¿Pero de qué? *La historia del arte contemporáneo debe tomar por objeto de estudio el arte, las ideas, las prácticas culturales y los valores creados dentro de las condiciones de la contemporaneidad*. Su objetivo fundamental debe ser advertir los procesos, modos y motivos por los que estas expresiones adoptaron en los últimos tiempos (o adoptan en la actualidad) determinadas formas y no otras. El trasfondo de todo ello no puede ser sino el pasaje de arte moderno a arte contemporáneo, un pasaje que se inició en los años cincuenta, emergió en los sesenta, fue discutido durante los setenta, pero resulta innegable desde los ochenta.

De estas dos hipótesis (sobre la contemporaneidad y sobre el objeto de la historia del arte contemporáneo) se desprenden muchas otras de gran relevancia para la disciplina de la historia del arte. *La contemporaneidad presenta muchas historias, e incluso muchas historias dentro de las distintas historias del arte.* En su mayoría, los historiadores del arte tienden a considerar que las características contemporáneas de las obras no son sino meras distracciones que, a su criterio, perderán relevancia —de hecho, resultarán invisibles— una vez que una mirada histórica mesurada identifique la verdadera naturaleza del valor artístico de esas obras. Pero una comprensión más sutil de la contemporaneidad como el factor constitutivo de todas las relaciones posibles entre el ser y el tiempo identifica en esas mismas características un cuerpo de problemáticas que siempre guardó estrecha relación con el arte. Cada época y cada lugar imponen distintos conjuntos de características. La indagación que propone esta idea a la historia del arte la obliga a hacerse algunas preguntas inesperadas. ¿En qué medida, y de qué manera, la conciencia de las disyunciones entre el

una hipótesis de disyunciones
 ↓

ser y el tiempo fue objeto de registro de los lenguajes simbólicos que adornan las cavernas de África, marcaron los desiertos y las mesetas rocosas de lo que luego fue Australia, fueron pintados en las cavernas de lo que luego fue Europa y fueron creados en las islas y planicies de lo que hoy conocemos como Asia y el Pacífico? La misma pregunta es válida en todos los contextos y a lo largo del tiempo, hasta el presente.

De estas hipótesis se siguen de manera bastante directa varias líneas de investigación histórica.¹⁶⁷ Si durante los últimos dos siglos los elementos de la contemporaneidad fueron meramente subsidiarios de las poderosas fuerzas constitutivas de la modernidad, ¿qué provocó el reciente auge de la contemporaneidad? ¿De qué manera se advierten estos cambios en los usos del lenguaje en general y en el discurso del arte en particular? Cabe recordar que este cambio no fue un simple movimiento, o pasaje, de un estado (la modernidad) a otro similar (la contemporaneidad). Antes bien, signó el cambio en los sentidos mismos de lo que constituye un estado y de lo que puede ser considerado una condición. Por consiguiente, en términos históricos, en lo que hace al presente y al futuro, tal vez ya no sea posible ningún tipo de periodización. En cuanto a la historia del arte, esto *no* significa la llegada de un único estilo contemporáneo abarcador. Tampoco significa la muerte del estilo como tal. Significa que todos aquellos estilos que persistan lo harán como anacronismos. De allí, mis consideraciones sobre los que he dado en llamar retrosensacionalismo, remodernismo y arte espectáculo.

Un análisis de las ocasiones de aparición, en el contexto de los debates sobre arte, del concepto de lo “contemporáneo” como indicador de un cuestionamiento de valores clave nos permite advertir cierta prefiguración, tal vez incluso esbozar una prehistoria, de la contemporaneidad dentro del arte moderno. La indagación en profundidad de este tipo de situaciones constituye una tarea importante, que resultará fundacional para la construcción de una sólida historia del arte contemporáneo. Hemos advertido ya algunos ejemplos interesantes al discutir, en el segundo capítulo, el antecedente del Institute of Contemporary Art de Londres, creado en reacción a la Tate Gallery of Modern Art en 1947. A lo largo de la década de 1930, se forman sociedades de arte contemporáneo en las colonias británicas en contraposición a las academias locales; en su mayoría, se trata de organizaciones integradas por artistas-exhibidores. El estatuto de la Contemporary Art Society, fundada en Melbourne en 1938, es paradigmático:

167 Para un desarrollo más minucioso de las hipótesis analizadas en esta sección, véase Smith (2007: 191-215).

La expresión “arte contemporáneo” hace aquí referencia a toda la pintura, escultura, dibujo o cualquier otra forma de artes visuales contemporánea que sea original y creativa o que procure expresar el pensamiento y la vida contemporánea en oposición a aquella obra que resulta reaccionaria y regresiva, entre la que se cuenta toda obra que no tenga ningún otro propósito que la representación (cit. en Smith con Smith y Heathcote, 2001: 218).

En todos los casos se trata de una conjunción de tendencias artísticas absolutamente específica que adopta el nombre de “contemporánea” para ese momento histórico, en esas circunstancias. En conjunto, permiten advertir la riqueza y complejidad de la *prehistoria de lo contemporáneo dentro de lo moderno*. Dan a entender, también, lo interesante que podría resultar –para las “modernidades alternativas” o los proyectos de “modernismos cosmopolitas”– la reconstrucción de estas sendas durante tanto tiempo olvidadas. Asimismo, plantean un desafío mayor: el de rastrear las formas específicas en que el arte de cada una de estas regiones experimentó su propio pasaje de moderno a contemporáneo.

Si bien el término “contemporáneo” no llegó a dominar el discurso institucional del arte sino hasta los años noventa, varios artistas de los distintos centros metropolitanos del mundo ya habían comenzado a prestar atención, de distinta forma, a la naturaleza de la contemporaneidad unos cuarenta años antes. ¿Qué papel desempeñó este interés en lo que ya todos reconocen como una época de transformación decisiva para la historia del arte? ¿Se trata de las primeras señales de lo que hoy denominamos el cambio de arte moderno a contemporáneo? ¿O acaso suponen transiciones de menor escala (hacia o dentro del arte y la arquitectura tardomodernos, por ejemplo)?

En las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, cuyos efectos se hicieron sentir durante tanto tiempo, varios artistas de distintas partes del mundo se sintieron obligados a experimentar con la idea de producir algo que, en la primera instancia de su concepción y aprehensión, parecía haber llegado a existir sin ser creado. Lucio Fontana comenzó a concebir sus pinturas de esta forma en 1949, al igual que Jiro Yoshihara y Shozo Shimamoto en 1950, y otros miembros de Gutai en 1954. Yves Klein pronto advirtió el vacío, al igual que Guy Debord, en su antifilm *Hurlements en faveur de Sade* [Aullidos por Sade], de junio de 1952. Las superficies de Robert Rauschenberg, cubiertas de pintura para casas blanca o negra durante 1951 y 1952, no eran más que objetos capaces de acoger luz, sombras y otros acontecimientos. Al año siguiente, John Cage las utilizó en la “acción concertada” –luego bautizada *Theatre Piece n° 1* [Pieza

teatral n° 1]— que realizó en el Black Mountain College de Carolina del Norte. La significación última de la obra de Andy Warhol es menos su celebración de la imaginación del consumo que su registro, a principios de los años sesenta, de la muerte en el presente, por medio del violento deceso de estadounidenses comunes y corrientes, así como también de figuras como John Fitzgerald Kennedy y Marilyn Monroe. Estos ejemplos sugieren que los distintos intentos de capturar la contemporaneidad, o escapar de ella, desempeñaron un papel crucial en los grandes cambios del arte tardomoderno.

Si estamos de acuerdo en que los artistas tomaron la delantera a la hora de enfrentar las demandas de la contemporaneidad durante los años cincuenta y sesenta, ¿podemos decir que los críticos representaron un papel fundamental tanto a la hora de obstruir (los formalistas) como de facilitar (todos los demás) la apertura a estos valores durante los años sesenta y setenta? ¿Podemos decir acaso que el mercado volvió a regir la agenda durante los años ochenta, mientras que los curadores dominaron la autodefinition del mundo del arte durante los años noventa (en una competencia abierta entre las bienales internacionales pero antiglobalización y los museos globalizados de arte modernista)? ¿Podemos decir que desde el cambio de siglo, los coleccionistas, seguidos de cerca por las casas de subasta y las ferias de arte, han tomado la delantera a la hora de circunscribir el arte actual? Creo que estos lineamientos permiten esbozar la historia reciente del mundo del arte y que, al hacerlo, descubrimos que, en el contexto de la contemporaneidad, el tema principal de su discurso es esta variedad cada vez más compleja.

Los libros de publicación más reciente sobre arte contemporáneo se dividen en compilaciones de imágenes acompañadas de un mínimo texto informativo y breves declaraciones del artista (el modelo Taschen), antologías de ensayos interpretativos a cargo de teóricos, crítico y curadores (el modelo Blackwell), o enumeraciones más o menos exhaustivas de temas que se supone forman parte de los intereses actuales.¹⁶⁸ Se han realizado algunos intentos de manual, y seguramente vengan otros. Mientras tanto, el discurso del arte se halla a sí mismo en un estado extraño, a mitad de camino entre una crítica de arte contenida y un historicismo nervioso (estado de una duración nunca antes vista, lo que constituye toda una señal de los efectos debilitantes de nuestra contemporaneidad). Ya vimos de qué manera *Arte desde 1900*, más allá de todos sus logros, era víctima de una situación semejante.

168 A modo de ejemplos del abordaje temático cabe considerar los trabajos de Lucie-Smith (2002), que individualiza ocho; y Heartney (2008), que rastrea dieciséis.

Por su parte, el giro poscolonial generó la necesidad de relatos que funcionaran en el plano global, regional y local. Esos relatos resultan esenciales para la comprensión del arte, no sólo su creación dentro de determinadas culturas, sino también en tanto surge muchas veces del intercambio entre ellas. Si bien su historia es tan vieja como la manufactura humana, su circulación se ha convertido en la característica más obvia del arte contemporáneo. Las objeciones pluralistas y particularistas conducen a una total pasividad ante los impactos de la globalización e impiden rastrear el despliegue de los procesos de descolonización en el arte y la cultura. Son abordajes que bloquean el proyecto poscolonial. Atentos a ello, muchos académicos, en particular los del continente sudamericano, el este y centro de Europa, África, Asia y Oceanía están elaborando posiciones más matizadas.¹⁶⁹ El trabajo de los eruditos de estas regiones, así como también el de aquellos que aun dentro de los grandes centros indagan las consecuencias del giro poscolonial, abre la posibilidad de estudios comparativos de arte contemporáneo en el momento mismo de su producción y la posibilidad futura de rastrear los modos específicos del paso del arte moderno al contemporáneo en distintas regiones del mundo. Contar estas historias es el gran desafío que enfrentan hoy los historiadores de arte contemporáneo.¹⁷⁰

En los centros europeos y norteamericanos, la nueva generación de historiadores del arte ha emprendido la tarea de escribir una historia revisionista del arte hecho y exhibido en tales centros. Después de todo, allí el arte contemporáneo, al igual que en todo el mundo, tiene ya al menos unos cuarenta años de edad. El renovado interés por los años sesenta y setenta no es meramente una moda retro. Se trata de una respuesta a la imperiosa necesidad que tienen las instituciones de hacer un balance de la obra de artistas que o bien llevan muertos bastante tiempo (en el caso de Warhol, más de veinte años) o bien se aproximan al fin natural de una carrera larga y productiva. Para la generación joven de hoy, analizar los años sesenta y setenta de manera diferente a la que ofrecen las interpretaciones de los distintos bandos, y sobre todo de boca de los sobrevivientes de aquella época, supone alcanzar una concepción independiente de los grandes cambios que ocurrieron entonces en el arte y generar

169 Algunos estudios recientes ofrecen elaboraciones y revisiones fundamentales de la historia del vanguardismo sudamericano, como Ramírez y Olea (2005) y Basualdo (2005). En las notas de las páginas precedentes, pueden encontrarse las referencias de varias iniciativas similares, en particular en los capítulos 9, 10 y 11.

170 Ofrezco un esbozo en Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, Londres, Laurence King y Upper Saddle River, Prentice-Hall, 2011.

una imagen de ellos útil para la práctica y el pensamiento presente.¹⁷¹ Varios curadores e historiadores han emprendido, por su parte, revisiones a gran escala del arte de esta época, y lo han reposicionado tanto con relación al arte anterior como a las temáticas clave de la contemporaneidad: temporalidad, multiplicidad y dislocación.¹⁷²

¿Qué tipo de arte importa hoy? Los curadores abren el debate

Las ambiciosas interpretaciones generales, como cualquier otro asunto de polémica picante, procuran ser descripciones agudas del modo en que determinadas prácticas (artísticas) particulares se relacionan con las condiciones (sociales) generales. Su interés gira en torno a la posicionalidad deseable. A mi juicio, en el cambio de siglo surgen en el marco de los discursos sobre las artes visuales dos grandes respuestas decididas a opacar la multitud de todas las demás. Esto se advirtió con particular énfasis en los principales centros de distribución del mundo del arte. Desde una perspectiva mundial más amplia, no obstante, su prominencia resulta un tanto engañosa y tal vez contraproducente. Hoy son las multitudes las que están en la cresta de la ola.

El apasionado debate que dividió al mundo del arte internacional luego de la exhibición *Documenta 11* de 2002 puso de manifiesto ciertas antipatías de valor que permanecían latentes desde los años ochenta y que, durante al menos una década, habían funcionado de manera subyacente en el discurso del mundo del arte. A veces, cuando el enfrentamiento entre ellas se vuelve muy virulento, se las formula en términos bastante explícitos. En el primer capítulo, cité al curador en jefe del MoMA, Kirk Varnedoe, tratando de establecer, en 2000, la significación histórica de la colección de arte reciente del museo:

Es posible demostrar que las revoluciones que produjeron originariamente el arte moderno, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, no han llegado a su término ni han sido superadas, y que todavía es posible entender el arte contemporáneo como la extensión y revisión

171 Tal como sostiene Meyer (2008).

172 Entre las muchas exhibiciones con nuevas perspectivas, véanse, por ejemplo, Goldstein (1995), Schimmel y Ferguson (1998), Flood y Morris (2002), Goldstein (2004) y Molesworth (2003). Entre los excelentes estudios académicos sobre la protohistoria del arte contemporáneo en Europa y Norteamérica se cuentan Lee (2004), Buskirk (2003), Reynolds (2003) y Alberro (2003).

en curso de tales innovaciones y debates fundacionales. La propia colección del Museo de Arte Moderno es, en un sentido muy concreto, esa demostración. Este museo colecciona y presenta al arte contemporáneo como parte del arte moderno, como una práctica que pertenece, responde y expande el marco de iniciativas y desafíos establecidos por la temprana historia del arte rupturista desde los albores del siglo XX (Varnedoe, 2000: 12).¹⁷³

Comparemos esta noción de lo que estaba en juego en las exhibiciones de arte del fin de milenio con la de otro curador, Okwui Enwezor, en su introducción a las plataformas que conformaban *Documenta 11*, de la que fue director artístico. Luego de una extensa serie de discusiones sostenidas en distintas ciudades del mundo a lo largo de 2001, bajo títulos como “La democracia no realizada” (Viena y Berlín), “Experimentos con la verdad: la justicia de transición y los procesos de reconciliación y verdad” (Nueva Delhi), “Creolidad y creolización” (Santa Lucía) y “Estado de sitio: cuatro ciudades africanas, Free-town, Johannesburgo, Kinshasa, Lagos” (Lagos), la exhibición se inauguró en Kassel, Alemania, en 2002. Enwezor describe su proyecto en un lenguaje que para Varnedoe resultaría inconcebible:

El resultado de esas discusiones, recogido bajo la forma de una serie de libros y exhibiciones, se ubica en la intersección dialéctica del arte contemporáneo y la cultura. Esta intersección marca también los límites a partir de los cuales se concibe el mundo poscolonial, posterior a la guerra fría, posideológico, transnacional, desterritorializado, diaspórico y global. Su impacto, así como también su ordenamiento material y simbólico, se trama por medio de procedimientos de traducción, interpretación, subversión, hibridación, creolización, desplazamiento y reorganización. Lo que emerge de esta transformación en distintas partes del mundo produce un reordenamiento crítico de las redes intelectuales y artísticas que se tienden en el mundo globalización. La exhibición, a modo de diagnóstico, procura establecer las relaciones,

173 Para una crítica de las exhibiciones del MoMA conmemorando el milenio, véase en particular *Modernstarts: People. Places. Things*, véase Moretti (2000: 98-102).

conjunciones y disyunciones entre distintas realidades: entre artistas, instituciones, disciplinas, géneros, generaciones, procesos, formas, medios y actividades, entre la identidad y la subjetivación. La exhibición contrapone y vincula la supuesta pureza y autonomía del objeto artístico con una reevaluación de la modernidad fundada en las ideas de la transculturalidad y la extraterritorialidad. De esta forma, el proyecto de exhibición de la quinta plataforma no es tanto el receptor de objetos de consumo como el contenedor de una pluralidad de voces, una reflexión material sobre una serie de acciones y procesos dispares e interconectados (Enwezor, 2002a: 55).

La búsqueda de un camino intermedio entre estas dos fuerzas opuestas –que son, respectivamente, como un enorme camión militar y un enjambre de vehículos de ataque– se ha convertido en un propósito común. La exhibición *Formalismus*, de 2005, en el Hamburger Kunstverein, fue concebida, según el crítico berlinés Diedrich Diederichsen, como “una reevaluación de las ideas fundamentales del modernismo a la luz de la noción contemporánea de que cada aspecto de la presentación y producción está ya contaminado por su especificidad histórica” (Diederichsen, 2005: 231). En estos días, establecer un conjunto de valores supone hacerlo en relación con otros conjuntos. Diederichsen entiende la relación entre ambas posiciones de la siguiente forma:

Más allá de sus ambiciones teóricas, la exhibición ofreció un sofisticado vistazo general del arte de hoy. La obra se presenta como una alternativa a ciertas tendencias regresivas y particularistas: por un lado, el regreso a la normalidad de la pintura y las imágenes espectaculares en función de la lógica del mercado del arte, y por otro, la vuelta de un arte que se solaza con la construcción de redes globales de subculturas creativas semi politizadas (Diederichsen, 2005).

Según su perspectiva, estas dos grandes respuestas –la remodelista y la poscolonial– suponen alternativas reduccionistas, ambas igualmente vacías. Se trata de un juicio bastante extendido en la actualidad. Para Diederichsen y otros, el único camino a seguir está entre estos dos, por medio de cierta “síntesis dialéctica”. Esto no es ni buen hegelianismo ni osadía teórica. En la concepción que Enwezor dio a *Documenta 11* late un sentido mucho más complejo de furia dialéctica. De hecho, desde entonces sostiene que la poscolonialidad no

es un fenómeno que se limite a aquellos países que padecieron la sujeción y la posterior liberación del yugo colonial. En su concepción, la totalidad del mundo actual es “una constelación poscolonial” (Enwezor, 2008). En el capítulo 9, sostuve que esta perspectiva resulta fundamental a la hora de captar las condiciones en que se produce hoy arte contemporáneo en distintas partes del mundo.

El tercer término que cabría esperar de la dialéctica clásica –la síntesis– aún no ha adoptado una forma clara en el discurso del arte. Tal vez el mejor intento sea el conjunto de ideas propuestas en 1997 por el entonces curador del Palais de Tokio, de París, Nicolas Bourriaud, a partir de términos clave como “estética relacional” y “arte de posproducción”.

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno... Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona en forma directa. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos. Todos actúan entonces en el seno mismo de lo que podríamos llamar la esfera relacional, que es para el arte de hoy lo que la producción de masas era para el arte pop y el arte minimalista (Bourriaud, 2006: 13, 51-52).¹⁷⁴

Lo irreconciliable de estas construcciones –más que la fuerza que cada una de ellas pueda ejercer– demanda la construcción de un relato distinto sobre

174 Véase también Bourriaud (2009). Los dos volúmenes fueron reseñados por Bishop (2004: 51-79).

el modernismo, uno que subyace a mi abordaje, y cada vez más al de muchos otros. Hoy podemos advertir que las prácticas de vanguardia y los distintos tipos de modernismo institucional –en toda su complejidad, recientemente recobrada– dieron forma al arte moderno europeo entre 1850 y 1960. Sus logros se extendieron por buena parte del mundo de la mano de los procesos de colonización. Fueron adoptados en distinto grado por la mayoría de las colonias, así como también adaptados y transformados en muchas de ellas. Estos cambios dieron lugar a un circuito de intercambio; enormemente desigual, sin lugar a dudas provinciano, pero no puede negarse que el cambio no fue enteramente en una única dirección. Las “provincias” generaron sus propias modernidades y lo hicieron en grados distintos de conciencia de su contemporaneidad respecto del arte generado en los centros. Este tráfico cosmopolita, como bien han demostrado Bernard Smith y otros, se convirtió en el arte moderno internacional (Smith, 1998).¹⁷⁵ No obstante, hacia los años cincuenta, luego de la Segunda Guerra Mundial, el desmantelamiento del sistema colonial y la división del mundo en distintas esferas numeradas (primer mundo, tercer mundo y demás) comenzaron a modificar las condiciones de realización del arte moderno, que luego habrían de experimentar un cambio sísmico.

El arte contemporáneo heredó todos estos cambios; de hecho, *es* todos estos cambios, en la medida en que estos continúan evolucionando *como arte*. No se trata aquí de imponer las prioridades de disciplinas auxiliares sobre las de la práctica artística. *La mayor parte de las obras de arte contemporáneo que aspiran a algo más que la conformidad o el anacronismo constituyen una clara sugerencia de lo que puede ser la obra de arte contemporáneo en tales circunstancias.* Pero hay, también, distintos tipos de propuestas, planteadas en el marco de condiciones cualitativamente distintas de las que dieron forma al arte de sus antecesores modernistas y aún los posmodernistas. Algunos académicos, como Alexander Alberro, reconocen que el arte contemporáneo es el producto de un tipo de período distinto (Alberro, 2009). Otros, como el curador Nicolas Bourriaud, continúan atribuyendo estos mismos fenómenos a una continuación (si bien alterada) de la modernidad. En su *Altermodern Manifesto [Manifiesto altermoderno]*, de 2009, Bourriaud sostiene que esta diferencia constituye una “altermodernidad”, impulsada sobre todo por “negociaciones planetarias” entre agentes de culturas distintas. Los artistas sensibles, sugiere, indagan en prácticas de altísima movilidad que empleen modos políglotas de traducción, capaces de desplazarse de maneras abiertas a través del espacio y el tiempo, incluso

175 Una excelente retrospectiva de estas cuestiones puede encontrarse en la introducción a Mercer (2005).

de la historia. Esta propuesta tiene en cuenta buena parte de lo que intento plantear; pero su uso, si bien de manera irónica, del formato manifiesto (una jugada modernista clásica) y el énfasis puesto en una de estas características, por más compleja que sea, como el factor esencial, corren el riesgo de reducir este cambio fértil y profundo –paradigmático, de hecho– a otro “ismo” de la historia del arte. Aun así, su loable objetivo es visibilizar el modo en que al menos algunos artistas imaginan aquello que Bourriaud caracteriza como “la modernidad por venir, la modernidad adecuada para el siglo XXI”.¹⁷⁶ En mi opinión, este arte del porvenir ya está entre nosotros, y es un arte que supo tomar forma junto a otras corrientes que continúan desarrollando las conflictivas herencias de la modernidad. De allí mi hipótesis, propuesta en la introducción, según la cual las condiciones de la contemporaneidad se manifiestan en el arte de hoy en tres amplias corrientes dentro de las cuales es posible discernir tendencias menores.

Corrientes mundiales

Una historia del arte contemporáneo merecedora de ese nombre no debería escatimar esfuerzos por establecer una línea cronológica, pero sí construir un marco de referencia distinto del que subyace al arte moderno, el arte de la modernidad. Tendría que reconocer las herencias positivas y problemáticas del arte anterior (modernista, premoderno, moderno temprano y no moderno). Debería prestar atención al arte que se produce en todo el mundo, en su espacio local y en su circulación internacional, y reconocer, tal vez por primera vez, que se trata de *arte del mundo* (es decir, no un arte universal con distintas manifestaciones locales, tampoco artes locales dependientes de la colonización o la globalización, sino artes particulares generadas por la diversidad del mundo). Indagaría qué nos muestran el arte actual y el reciente acerca de la ontología del presente. Si enfrenta estos desafíos, la historia del arte contemporáneo tal vez sea merecedora de su objeto: el arte contemporáneo; es decir, el arte en y de la contemporaneidad. A lo largo de este libro, procuraré establecer las bases para una historia semejante. Es mi respuesta a la pregunta de Foster: “¿existe una vía plausible para narrar la vasta multitud de prácticas que el arte contemporáneo viene desplegando en los últimos veinte años?”. Es también

176 Bourriaud, “Altermodern Manifiesto”, exhibido como parte de la muestra *Altermodern: Tate Triennial 2009* [*Altermoderno: Trienal de la Tate 2009*], Tate Modern, Londres, febrero-abril de 2009. Texto y entrevista disponibles en línea en <www.blog.tate.org.uk/turnerprize2008/?p=74>.

una respuesta a la pregunta que formuló Buchloh acerca de cómo entender las formaciones sociales e institucionales actuales una vez terminada su historia moderna y burguesa en un contexto en que la globalización comienza a marchar a paso lento hacia su eventual autodestrucción.

Regresemos ahora a la hipótesis descriptiva acerca de las condiciones de la contemporaneidad y las corrientes del arte contemporáneo surgidas dentro de ellas que propuse, de manera esquemática, en la introducción. Espero haber sido claro respecto de que esta propuesta ha sido desarrollada a partir de las experiencias descritas en los capítulos anteriores, como un modo de comprender lo que considero las fuerzas fundamentales que dan forma al arte contemporáneo en sus distintas manifestaciones: obras de arte, lugares de exhibición, mercados, estudios, redes, acciones, conversaciones... Con el propósito de refrescarla en la memoria del lector, volveré una vez más sobre ella y algunos comentarios finales, para luego analizar la obra de tan sólo dos de los muchos artistas contemporáneos que toman estos mismos asuntos como materia de reflexión.

La primera corriente fundamental del arte contemporáneo, sostengo, constituye la estética de la globalización, a la que sirve tanto por medio de una incesante remodernización como de una contemporaneización esporádica del arte. Presenta dos aspectos diferenciables que tal vez constituyan estilos en el sentido tradicional del término; es decir, un cambio fuerte en la práctica del arte tal como se la desarrolla en un lugar significativo, que emerge, toma una forma capaz de seducir a otros para trabajar dentro de su marco y elaborarla, se sostiene en el tiempo y parece alcanzar un final. Una de estas formas parte de la aceptación de las recompensas y desventajas de la economía neoliberal, el capital globalizado y las políticas neoconservadoras; apareció en los años ochenta y desde entonces repite las estrategias de las vanguardias de principios del siglo XX, si bien desprovistas de su política utópica y su radicalidad-teórica. Nos referimos sobre todo a los yBas, pero también a Schnabel, Koons y muchos otros en Estados Unidos, así como también, por ejemplo, a Takashi Murakami y sus seguidores en Japón. Esta tendencia —a la que di en llamar “retrosensacionalismo”— floreció en compañía de otra, resultante de los constant esfuerzos de las instituciones de arte moderno (que hoy suelen hacerse llamar “de arte contemporáneo”) por dominar el impacto de la contemporaneidad sobre el arte, por revivir iniciativas anteriores, por vincular el arte nuevo a los viejos impulsos e imperativos modernistas, por renovarlos. La obra de Richard Serra, Gerhard Richter y Jeff Wall constituye el ejemplo más potente de esta tendencia. A regañadientes, con toda la aversión del caso por los límites que supone cualquier categorización, pero en vistas de la necesidad de establecerla, es posible denominarla “remodernismo”. En la obra de ciertos artistas, como Matthew Barney y Cai Guo-Qiang, estas dos corrientes se unen en una consumación conspicua y dan lugar a una estética del exceso que po-

demos llamar “arte espectáculo” o “espectacularismo”. En el contexto de la arquitectura contemporánea, una tendencia similar da forma a los edificios de Frank Gehry, Santiago Calatrava y Daniel Libeskind, entre otros, en particular aquellos diseñados para servir a los propósitos de la industria cultural.

¿Qué responde este tipo de arte a la pregunta: “qué es el arte contemporáneo”? Se muestra como un arte tardomoderno que, con cierta conciencia de su acomodamiento a la época, continúa trabajando a partir de las premisas fundamentales del arte modernista: la reflexividad y el ímpetu experimental vanguardista. En tal sentido, representa la última fase de la historia del arte universal como tal. Su apuesta es que el arte de las demás corrientes caiga en el olvido y perdurar como el arte que habrá de ser recordado en el futuro. No obstante, estas ilusiones se ven mitigadas por el reconocimiento de que hoy estos valores se sostienen contra el presente y que existe poca esperanza de que los tiempos cambien de manera tal que les resulte favorable, o que el arte pueda producir este cambio deseado. Resulta apabullante en esto el contraste con sus antecesores de principios del siglo XX, cuyas críticas contra los abusos del capitalismo o la jaula de hierro de la modernidad se fundaban en utopías que por entonces parecían posibles e incluso plausibles. Existe una gran nostalgia por este proyecto fallido, capaz de acicatear sus recurrentes propósitos cada vez que el momento parece propicio, como este último, la transición hacia lo contemporáneo: esto ocurre, por caso, en la sentida reelaboración de la imaginería crítica del Warhol de principios de los años sesenta que proponen muchos artistas actuales, en particular Christian Marclay.

La segunda corriente surge de los procesos de descolonización ocurridos dentro de los denominados segundo, tercer y cuarto mundos, con todos sus impactos sobre el primero. No confluye en un movimiento artístico general, ni siquiera en dos o tres variantes particulares. Antes bien, el giro poscolonial tuvo por resultado una gran profusión de arte que responde a valores locales, nacionales, anticoloniales e independientes (diversidad, identidad, crítica). Tiene una gran difusión internacional gracias a los viajeros, los expatriados, los nuevos mercados y, sobre todo, las bienales de arte. En esta corriente, se produce un diálogo constante entre valores locales e internacionalistas (a veces productivo, a veces estéril, pero siempre presente). A partir de esta situación como materia prima, artistas de la talla de Cildo Meireles, Jean-Michel Bruyère, Shirin Neshat, Isaac Julien, Georges Adéagbo, William Kentridge y muchos otros producen obras que están a la altura de las más potentes de la primera corriente. La crítica poscolonial y el rechazo del capitalismo de espectáculo también dan forma a la obra de muchos artistas radicados en los centros culturales. Mark Lombardi, Allan Sekula, Zoe Leonard y otros han desarrollado prácticas que analizan críticamente y muestran de manera sorprendente los movimientos globales del nuevo desorden mundial en las economías desarrolladas y aquellas que de distintas formas están conectadas con

ellas. Otros artistas fundan su práctica en la exploración de relaciones sustentables con distintos entornos, tanto sociales como naturales, en el marco de valores ecológicos. Por su parte, otros trabajan con los medios de comunicación electrónica, evaluando sus estructuras conceptuales, sociales y materiales; en el contexto de las luchas por un acceso libre, restringido o comercial a estos medios y su colonización masiva por parte de la industria del entretenimiento, las respuestas de los artistas incluyen desde el *net.art* hasta ambientes inmersivos y la exploración de las posibilidades de interacción con *avatar-viusers*.*

¿Qué tipo de respuesta obtenemos cuando se le plantea a esta corriente la pregunta sobre la naturaleza del arte contemporáneo? Los artistas que participaron de las primeras fases de la descolonización, aquellos que debieron dar forma a un arte capaz de contribuir a la formación de una cultura independiente, se vieron obligados a recuperar la imaginería tradicional local y buscar la forma de hacerla contemporánea por medio de su representación a través de formatos y estilos vigentes en el arte moderno occidental de la época. Al contrario, para los artistas que buscan romper con los lazos del provincialismo cultural o de las ideologías centralistas, ser contemporáneo significa ser capaz de hacer un arte tan experimental como el que se hace en los centros metropolitanos. Los cambios políticos ocurridos en torno a 1989 abrieron las barreras de accesibilidad entre sociedades que habían estado cerradas por una y a veces dos generaciones. Esto volvió visible la obra de algunos desconocidos contemporáneos, y el arte derrotado de una vanguardia anterior resultó de pronto pertinente para la práctica actual. A esto siguió un frenético intercambio de conocimiento e híbridos de todo tipo. Como pudimos ver en el caso de Cuba, el deseo pronto llevó a crear y diseminar un arte contemporáneo que, fortalecido por las experiencias de la poscolonialidad, fue capaz de “rehacer la cultura occidental”, garantizando su legitimidad en el mundo entero. Durante los años noventa y la primera década de este siglo, el giro poscolonial ha hecho que el arte de esta segunda corriente se vuelva predominante en los circuitos de arte internacional, incluso los de los modernos centros metropolitanos. Se trata de un cambio de paradigma en cámara lenta que acompaña los cambios ocurridos en el orden geopolítico y económico mundial. Desde esta perspectiva, el arte contemporáneo de hoy es el arte del sur global.

La tercera corriente que identifiqué es bastante distinta, pero también es el resultado de un cambio generacional y de la gran cantidad de jóvenes que se sienten atraídos a participar de manera activa de la economía de las imágenes. Este arte toma la forma de propuestas bastante personales, modestas y de pequeña escala, en marcado contraste con el grado de generalidad y la escala monumen-

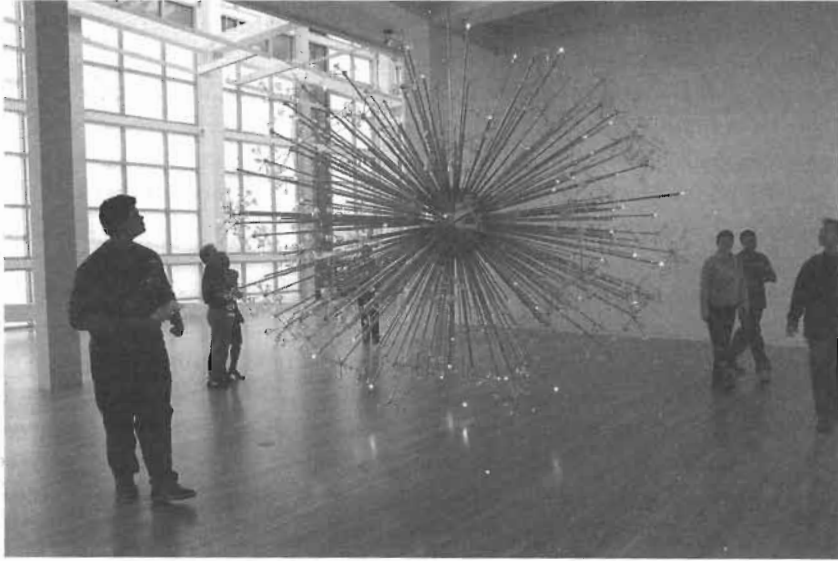
* Véase nota 176. [N de T.]

tal que caracteriza, cada vez más, al arte remodernizante, retrosensacionalista y espectacular, pero también distanciándose de la conflictiva toma de posición que aún constituye el propósito fundamental de la mayor parte del arte influido por el giro poscolonial.

Estos jóvenes artistas toman elementos de las primeras dos tendencias, pero con un desinterés cada vez más marcado por sus decadentes estructuras de poder y sus estilos en pugna, acompañado de una creciente inquietud por las potencialidades interactivas de varios medios materiales, redes de comunicación virtual y modos abiertos de conectividad tangible. De manera individual o colectiva, ya sea en pequeños grupos o asociaciones laxas, estos artistas buscan capturar lo inmediato, captar la actual naturaleza cambiante del tiempo, el lugar, los medios y el afecto. Su obra vuelve visible nuestra sensación de que estos constituyentes fundamentales y familiares del ser se vuelven cada vez más extraños. Plantean preguntas sobre la naturaleza de la temporalidad en esta época, las posibilidades de la composición de lugar frente a la dislocación, qué significa estar inmersos en la interactividad mediada y los tensos intercambios que se producen entre afecto y efecto. Dentro de las transformaciones mundiales y las fricciones cotidianas, buscan fuentes sustentables de sobrevivencia, cooperación y crecimiento.

De la concepción general y las prácticas de esta generación de artistas se sigue, claramente, que no tienen una respuesta común a la pregunta sobre la naturaleza del arte contemporáneo. De hecho, su ámbito de operaciones –en resumidas cuentas, su política– suele ser de un perfil mucho más bajo y lateral, aunque con un grado mucho mayor de difusión, que las perspectivas globales que ensayan los artistas poscoloniales y se muestran totalmente indiferentes ante las generalizaciones sobre la naturaleza del arte mismo que tanto importan todavía a los remodernistas. En su gran mayoría, detestan la superficialidad del espectáculo, si bien reconocen hasta qué punto se ha introducido en la vida de todos nosotros. Toman como punto de partida su experiencia de vida en el presente, por lo que para ellos no se trata tanto de qué es o no el arte contemporáneo, sino antes bien de qué tipos de arte pueden realizarse y cómo se los puede poner al alcance de los demás.

Según hemos visto, cada una de estas tres corrientes se disemina (no enteramente, pero sí de manera prioritaria) a través de determinados formatos institucionales. El remodernismo, el retrosensacionalismo y el espectacularismo se concentran por lo general en los principales museos públicos o privados, las galerías de arte comercial más destacadas, las salas de subasta de las “grandes casas” y las colecciones de nueva fama, ubicados todos en buena medida en los centros de poder económico que impulsaron la modernidad. Las bienales, junto con las exhibiciones itinerantes que promueven el arte de un país o región, demostraron ser el espacio ideal para la crítica poscolonial y a su vez condujeron al surgimiento de una gran cantidad de mercados nuevos, específicos de determinadas áreas. El difundido arte de la contemporaneidad rara vez aparece en este



13.2 Josiah McElheny, *An End to Modernity* [*Un final para la modernidad*], 2005. Aluminio de cromo plateado, energía eléctrica, vidrio soplado a mano, cable de acero y jarcia. Encargada por el Wexner Center for the Arts of the Ohio State University. (Cortesía de la Donald Young Gallery, Chicago, y la Andrea Rosen Gallery, Nueva York. Fotografía de Kevin Fitzsimmons.)

tipo de espacios –si bien tarde o temprano habrá de hacerlo, sin duda, en tanto las instituciones se adaptan para sobrevivir y los artistas se acomodan a ellas–, prefiriendo en cambio los espacios alternativos, las muestras públicas temporarias, la red, las publicaciones independientes (*zines*) y otras redes informales de comunicación con amigos. Desde luego, este ordenamiento entre tendencias y formas de diseminación no es rígido. Del mismo modo que en el nivel de la práctica artística son frecuentes los cruces entre las tres corrientes que identifico aquí, abundan las conexiones entre los formatos, y los artistas los utilizan como medios de difusión, según su potencial y conveniencia. El museo, según sostienen hoy muchos artistas, es uno de los tantos lugares de los que actualmente se dispone para organizar eventos. Pero esta movilidad es bastante reciente, y costó mucho conquistarla. Si bien se producen ciertos encuentros, son mucho más comunes las alianzas temporales (entendidas como confluencia de diferencias).¹⁷⁷

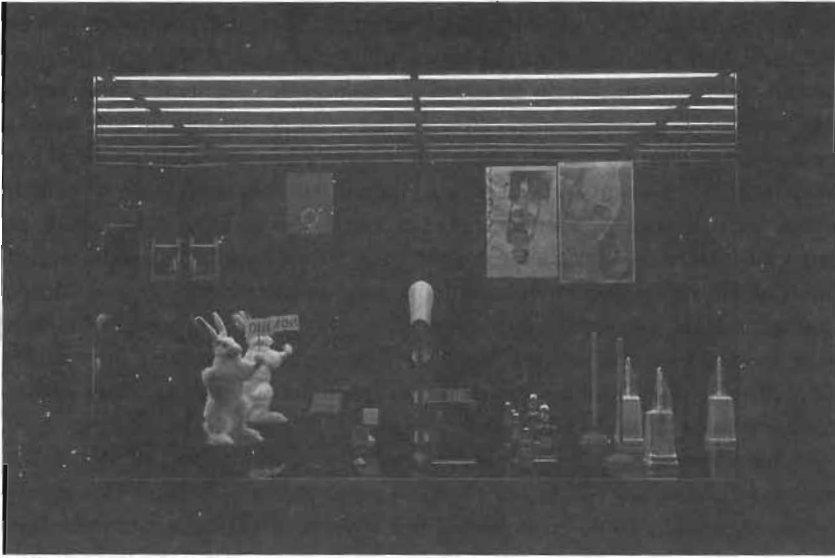
177 Para una evaluación del modo en que estas corrientes se manifestaron en los programas curatoriales de la 52ª Bienal de Venecia, *Documenta 12*, y el 4º Munster Sculpture Project, véase Smith (2008b: 4-19).

La forma de esta descripción, el modo de identificar las tres corrientes, podría dar a entender que sigo la clásica lógica de la dialéctica. Según esta perspectiva, el remodernismo y el retosensacionalismo institucionalizantes serían la tesis, la multiplicidad poscolonial su antítesis y su mezcla y reorganización en la supervivencia relacional, la síntesis. Esto daría a entender que la última no tardaría en convertirse en una tesis, que a su vez atraería una antítesis que todavía no somos capaces de imaginar, y así el proceso continuaría su despliegue, la estructura se mantendría en su lugar y la historia del arte seguiría su curso más o menos como siempre. Por el contrario, mi opinión es que, si bien estos procesos parecen más o menos identificables, el giro general hacia las condiciones de la posmodernidad abandona por completo el mundo en que tuvieron lugar. No habrá ningún tipo de síntesis. Se trata, por el contrario, de un nuevo suplemento entre muchos otros, de número potencialmente infinito.

Los tres relatos que se enfrentan hoy dentro del discurso del arte son, de hecho, señales de cambios más profundos en su práctica. Pero no son meros síntomas de qué significa hacer arte en las condiciones de la contemporaneidad. Antes bien, sostengo que estas tres corrientes son los tres tipos *concretos* de arte generados por esas mismas condiciones. Las corrientes están ligadas entre sí, de manera incómoda pero necesaria. Son opuestos intercambiables que sólo pueden ser absorbidos dentro de otro de manera parcial, opuestos altamente productivos pero sólo como suplementos de su incompatibilidad. Como tantas otras cosas en las condiciones contemporáneas, resultan al mismo tiempo irreconciliables e indisociables.¹⁷⁸ Su fricción mutua es una cuestión esencial. Son, en una palabra, *antinomias*, al igual que cualquier otra relación característica de esta época. De esta forma, el arte de hoy responde la pregunta acerca de su contemporaneidad.

La obra del artista estadounidense Josiah McElheny *An End to Modernity* [*Un final para la modernidad*], 2005, es una escultura colgante de vidrio y metal, de 3,65 metros de alto y casi 5 de diámetro, toda una demostración de virtuosismo de las habilidades del artista en el soplado artesanal de vidrio (véase McElheny, 2006). Basándose en candelabros como el de la Metropolitan Opera de Nueva York (que tiene a su vez sus antecedentes en el diseño austríaco de

178 Jacques Derrida señala este tipo de pares problemáticos tan presentes en la vida actual, cuando describe, por ejemplo, el modo en que el concepto "puro" de justicia resulta esencial para el funcionamiento de la ley pero es "irreducible" a ella, como ocurre con el concepto de perdón en relación con los distintos procesos de reconciliación social actualmente abiertos. Véase, entre muchos otros textos, *El siglo y el perdón* (2003).



13.3 Josephine Meckseper, *The Complete History of Postcontemporary Art* [*La historia completa del arte poscontemporáneo*], 2005. Varios medios. (© 2008 ARS, NY/VG Bild-Kunst, Bonn.)



13.4 Josephine Meckseper, *Untitled (Demonstration, Berlin)* [*Sin título (Manifestación, Berlín)*], 2001. Fotografía a color. (© 2008 ARS, NY/VG Bild-Kunst, Bonn.)

principios de siglo XX, los de J. & L. Lobmeyr, en Viena), rinde homenaje a un modo de fabricación del vidrio históricamente moderno. Nos invita a disfrutar de este modernismo pasado de moda y a hacerlo de una manera muy personal, romántica de hecho: en el centro de la escultura, hay una bola de espejos de las que se usan en las discotecas, en la que cada espectador puede ver su propio reflejo. Sin embargo, su forma específica es una ilustración directa de la teoría de los orígenes del universo por medio del *big bang*, desarrollada en estrecha colaboración con expertos en física. De esta manera, parodia su propio título: lo vuelve visualmente paradójico, en tanto resulta imposible afirmar que la modernidad estaba allí desde el principio y que continuará expandiéndose hasta el final. De manera festiva pero bastante espectacular, la escultura de McElheny plasma las esperanzas de una perpetuación de la cultura moderna que todavía anima al arte contemporáneo remodelante.

Josephine Meckseper, artista residente en Berlín y Nueva York, exhibió su instalación *The Complete History of Postcontemporary Art* [*La historia completa del arte poscontemporáneo*], 2005, en la Bial del Whitney de 2006, y esta pertenece ahora a la Colección Saatchi, de Londres (Ackerman, 2007). Se trata de una vidriera comercial en la que pueden verse objetos cotidianos fácilmente reconocibles, mercancías contemporáneas, comunes y corrientes. Sin embargo, se nos invita a verlas como si estuviésemos en el futuro, en un momento posterior al triunfo del capitalismo, por lo que la vidriera se parece a las de esas tiendas de Alemania del Este que, en 1989, quedaron de pronto expuestas como instantáneos anacronismos. Entre los distintos objetos, se permite simbolizar la confusión generada por el voto de 2005 contra la constitución de la Unión Europea por medio de la inclusión de un conejo que sostiene una bandera en la que puede leerse, a ambos lados, "Oui" y "Non", y que gira constantemente. Otros objetos hacen astutas referencias a célebres obras de arte contemporáneo, dando a entender que la reputación y relevancia de artistas como Joseph Beuys y Jeff Koons habrán de disiparse con la misma velocidad: incluso el arte capitalista está sujeto a la entropía. La idea general es aún más potente. Meckseper siempre expone sus vitrinas junto con distintas selecciones de sus fotografías de demostraciones antiglobalización realizadas en Berlín, Washington y otras ciudades. La artista claramente está a favor de estas protestas, pero reconoce que su imaginería —y el arte que le sirve de manera directa— también está perdiendo su poder, su punto de apoyo en una contemporaneidad crítica. Necesitamos una imaginería distinta. Y está comenzando a tomar forma ante nuestros ojos.