

Marc Jimenez

LA QUERRELLA DEL ARTE CONTEMPORANEO

Prefacio

El Origen de la crisis

“¿Existen aún criterios de apreciación estética?. En el umbral de la última década del siglo XX, esta pregunta desencadenó de modo espectacular e inesperado, especialmente en Francia, lo que ahora se ha dado en denominar <<la crisis del arte contemporáneo>> (...)” 13.

“(...) interrogarse acerca de las normas de evaluación y apreciación estéticas que permiten formular un juicio sobre las obras de arte no tiene en sí nada de escandaloso. La cuestión es incluso pertinente, pues se acerca a las reacciones del gran público, a menudo perplejo y desorientado ante obras que no comprende”. 14.

“Pese a la notoriedad nacional e internacional de Daniel Buren, artista reconocido por las instituciones públicas, etiquetado como <<artista oficial>>, la controversia que lo opone a sus muy numerosos espectadores dista de haberse resuelto (...)” 14.

“Las esculturas corporales de Orland, y en especial las intervenciones quirúrgicas <<estéticas>> que remodelaron su rostro a los efectos de denunciar los estereotipos ampliamente mediatizados de la belleza femenina, despierta aún hoy cierto grado de incompreensión (...)” 14.

“El *ready-made*, ese objeto completamente <<inventado>> por Marcel Duchamp en 1913, inasimilable, según la propia confesión del artista, a una obra de arte y, sin embargo, en gran medida presente hasta hoy en el arte contemporáneo, continúa sorprendiendo a más de un espectador por su incongruencia”. 14-15.

“El semirremolque que Jean-Marc Bustamante pensaba instalar, en 1955, en una capilla en desuso de la ciudad de Carpentras se vio obligado a dar media vuelta (...) por orden del alcalde, instigado por las intensas reacciones de sus administrados (...)” 15.

“(...) este tipo de arte provoca con mucha frecuencia impresiones y sensaciones encontradas: curiosidad, asombro, incompreensión, irritación, reprobación, escándalo, execración o, peor aún, indiferencia. En suma, muy a menudo alcanza su objetivo. Y resulta perfectamente legítimo interrogarse acerca de la existencia de criterios estéticos que rigen la selección de los artistas y de sus obras por las instituciones públicas y privadas (...)” 15.

“(...) los criterios se han vuelto inaplicables o (...) lisa y llanamente han desaparecido. No tiene nada de sorprendente que los criterios artísticos de los siglos XVIII y XIX ya no sean válidos: la modernidad artística del siglo XX se ha encargado de descalificar las categorías estéticas tradicionales. Por el

contrario, la hipótesis de la desaparición lisa y llana es motivo de sorpresa, y determina, por otra parte, que se torne particularmente incomprensible la atención de que es objeto el arte contemporáneo por los profesionales del arte y la cultura (...)” 15-16.

“(…) pese a la frecuente perplejidad del público ante manifestaciones cuyo sentido se les escapa, el arte contemporáneo se beneficia sobremanera, desde hace más de dos décadas, con subvenciones otorgadas por el Estado (...) y bien se puede pensar que los poderes públicos que financian los proyectos, o que se los encargan a los artistas, disponen de normas que garantizan una selección rigurosa, y no aleatoria, en cuanto a la calidad y el valor de las obras subvencionadas”. 16.

“(…) se trate de su obsolescencia o su desaparición, por el momento la polémica se centra inicialmente en el tema de la decadencia del arte contemporáneo. ¿De quién es la culpa? Una plétora de potenciales culpables (...) el Estado (...) subvenciona un arte <<oficial>> que en principio resulta, no obstante, rebelde ante las normas y los valores sociales comunes; los artistas, acusados de oportunismo, quienes pretenden una cotización ventajosa en el mercado del arte; los críticos de arte, complacientes y timoratos; la renuncia al oficio, a la técnica y al saber hacer; los medios de comunicación de masas, al acecho de lo sensacional, e, inevitablemente, Marcel Duchamp, el iconoclasta, el gran iniciador de <<cualquier cosa>> y de la decadencia en el campo de las artes (...)” 16.

Una querella paradójica

“(…) por varias razones, esta crisis del arte contemporáneo resulta paradójica (...) Después del cubismo, la abstracción, las vanguardias, el *pop art*, el minimalismo, el arte bruto, los *happenings*, las instalaciones, etc., bien se podía creer que el mundo artístico estaba harto de la desenfadada sucesión de provocaciones (...)” 17.

“(…) Las controversias sobre el arte contemporáneo tuvieron lugar en ausencia de los artistas (...) Sus obras propiamente dichas rara vez eran citadas y menos aún analizadas. Los comisarios de exposiciones e historiadores del arte francés que se batían a espada (...) a propósito de la situación del arte contemporáneo en Francia (...)” 17.

“Etimológicamente, una querella significa <<queja ante la justicia>>. Cabe muy bien imaginar los procesos en los cuales debían entender antaño los jueces garantes de lo bello, de la armonía y de la semejanza, en contra de los obras consideradas escandalosas o heréticas (...)” 18.

“(…) ¿qué tribunal recibiría a los querellantes, si no el de la historia, o sea, <<el de los tiempos>>, que elige ineluctable y casi infaliblemente entre las obras inolvidables y aquellas que no vale la pena recordar? (...) siempre resultan ganadoras las obras, cuando menos aquellas que escapan al olvido de la historia. Se vería también que el arte siempre ha sabido afianzar la libertad de creación contra todo tipo

de coerción, de dogmas, de convenciones, de tradiciones, de tuteladas diversas –religiosas, políticas, ideológicas, económicas-, que permanentemente se han opuesto a la voluntad de transformar el mundo (...)” 18.

“8...) algunas querellas célebres: la de la *mimesis*, recurrente desde la Antigüedad –a favor o en contra de la imitación y el *trompe-l’oeil*-; la querella que enfrentó a la Contrarreforma con la iconoclastia luterana y calvinista (...) También recordamos la querella de los Antiguos y los Modernos, sobre un fondo de estrategia política; la querella del color contra el dibujo, que tenía en un segundo plano la conmoción del racionalismo cartesiano; la querella de los Bufones (...)” 18-19.

“(...) la modernidad modificó profundamente el sentido de los enfrentamientos. El menosprecio de la tradición se volvió cada vez más radical, y el rechazo de lo <<antiguo> se manifestó de manera mucho más sistemática. La experiencia de lo nuevo se infiltró en todos los aspectos de la vida cotidiana. Transformó la representación de la vida moderna (...)” 19.

“(...) En el primer tercio del siglo XIX, el filósofo Hegel presintió el surgimiento del arte moderno sin tener ante sus ojos ni en los oídos ningún ejemplo de <<modernidad>> artística. Crítico acerbo sagaz, y sin ilusiones sobre el futuro, Baudelaire se convirtió, sin embargo, en los comienzos de la Revolución industrial, en el poeta de la modernidad. Transgresiones, escándalos y provocaciones se sucedieron sin cesar y fueron socavando poco a poco la autoridad, por cierto declinante pero aún bien afianzada hasta fines de siglo, del academicismo y el conservadurismo. En los umbrales del siglo XX, el grito de Gauguin expresaba con toda razón el entusiasmo de una generación que algunas décadas después se aprestaba a pasar del neoclasicismo a la abstracción (...)” 19.

“(...) fuera de algunos célebres <<accidentes>> de repercusión tardía y prolongada (...) [la] libertad sólo sobrepasó temporariamente las fronteras del arte. Obligó en particular a las instituciones (...) a hacer retroceder los límites. Estas instituciones, así como el mundo del arte, muy a menudo terminaron, de buen o mal grado, por aceptar e incorporar esos desbordes. Y lo mismo sucedió con el público, que al cabo de un tiempo fue asimilando e incluso celebrando obras ignoradas o rechazadas en el momento de su creación”. 20.

“La crisis de las bellas artes tradicionales –que comienza con el impresionismo-, el nacimiento de la abstracción, las vanguardias, al irrupción de objetos industrializados en el campo artístico –en suma, la modernidad-, dan cuenta en forma imperfecta del malestar actual. Contrariamente a una idea establecida, el arte moderno no explica al arte contemporáneo. Dicho de otra manera, no se puede suscribir la tesis (...) que establece una relación de causa a efecto entre las conmociones provocadas por la modernidad y la pretendida deliriosidad de la creación artística desde hace unos treinta años” 20-21.

El fin de la unidad de las bellas artes: las artes plásticas

“Es cierto que el denominado <<arte contemporáneo>> nace (...) en un terreno preparado desde mucho tiempo atrás por la descomposición de los sistemas de referencia, tales como la imitación, la fidelidad a la naturaleza, la idea de belleza, la armonía, etc., y por el relajamiento de los criterios clásicos”. 21.

“(…) Las vanguardias y el arte moderno, hasta su apogeo en la década del sesenta, contribuyeron en gran medida a esa conmoción, debida en parte al deshilachamiento de las artes, a las mezclas y a las hibridaciones de prácticas y materiales. Se quebró la unidad de las bellas artes –dibujo, pintura, escultura, arquitectura-, que había legitimado durante dos siglos la elaboración de eruditas clasificaciones por los historiadores y filósofos del arte, y se abrió un vasto dominio de innovaciones, experimentaciones, correspondencias inéditas y polivalencias en busca de una nueva coherencia”. 21-22.

“(…) a diferencia del arte moderno –víctima del <<frenesí>> de lo nuevo, preocupado por romper con los cánones académicos y los valores artísticos tradicionales-, el arte contemporáneo cambió profundamente el significado de la transgresión. Ya no se trataba (...) de franquear los límites del academicismo o, por ejemplo, los de las convenciones burguesas (...) El *ready-made*, convertido en práctica corriente, y sus numerosos *remakes* a partir de Duchamp, desdibujan la frontera entre el arte y el no-arte, es decir, entre el arte y la realidad cotidiana (...)” 22.

“(…) En momentos en que el artista gozaba de una pretendida libertad total, la transgresión y la provocación, cínicas o desengañadas, se convertían en una especie de juego obligatorio, en modalidades destinadas a seducir momentáneamente al mercado (...) la cuestión que desde hace unas tres décadas plantea el arte ya no es tanto la de las fronteras o los límites asignables a la creación, sino la de la inadecuación de los conceptos tradicionales –arte, obra, artista, etc.- a realidades que al parecer ya no se corresponden con esos conceptos”. 22.

“(…) la década de los setenta. La formación del futuro <<artista plástico>> ya no se desarrollaba tan sólo en las escuelas de Bellas Artes nacionales y regionales, tradicionalmente consideradas (...) las guardianas conservadoras del templo de lo Bello, del Arte y de la Creación. La noción de <<artes plásticas>> se amplió en forma notable. Permitía captar con un mismo vocablo un conjunto heterogéneo de prácticas artísticas, desde la xilografía hasta la infografía, pasando por los *ready-made*, las performances, los *happenings*, las instalaciones, el *body art*, etc. Esas prácticas, difíciles de circunscribir en razón de la diversidad de sus soportes, de sus materiales, de sus procedimientos técnicos y de la multiplicidad de sus modos de expresión, eran las que delimitaban, por lo menos a través de las obras reconocidas, el campo bastante impreciso del <<arte contemporáneo>>”. 23.

“La expresión genérica <<artes plásticas>> desacralizaba, además, el concepto clásico de Arte. Le

quitaba, sobre todo, sus connotaciones idealistas y románticas, heredadas de los siglos XVIII y XIX. Enseñar en la escuela o en la universidad las <<artes plásticas>>, y ya no el tradicional <<dibujo>>, se inscribía en un proyecto más vasto (...) de favorecer en forma democrática el acceso a la cultura de la mayor cantidad posible de ciudadanos. Esta democratización (...) se orientaba a sensibilizar ante el arte actual a las jóvenes generaciones y, por lo tanto, a un público tan amplio como fuera posible (...)" 23.

"(...) Las prácticas llamadas <<contemporáneas>> todavía provocan sobre todo reticencias y rechazos, ya se traten de artes plásticas propiamente dichas, ya de música, danza, cine o arquitectura. Se podría decir (...) que el arte contemporáneo se vuelve –aunque resulte paradójico- cada vez más ajeno al público que le es, precisamente, contemporáneo". 24.

"(...) las clásicas (...) teorías del arte y de la crítica de arte, aún válidas para dar cuenta del arte moderno, constituyen muy a menudo pobres recursos para analizar, explicar o legitimar las formas casi siempre desconcertantes de la creación actual. Lo que valía para la esfera de las bellas artes en el sistema kantiano (...) ya no convenía, dado que la unidad de las bellas artes ahora estaba en quiebra y las normas y los criterios tradicionales de evaluación habían sido trastocados". 24.

"(...) La profusión de textos sobre el arte, en el transcurso de la última década, demuestra una voluntad de volver a encontrar algunas referencias confiables en una coyuntura en que se ha perdido la brújula. De hecho, se han multiplicado los ensayos acerca del arte, sobre todo desde hace una década, junto a críticas especializadas, catálogos de exposiciones, escritos teóricos, filosóficos, sociológicos y estéticos (...)" 24-25.

"(...) No se trata tanto de analizar obras en particular, que en sí mismas se han vuelto problemáticas y a las que algunos les niegan la categoría de obras de arte, sino de legitimar la apertura hacia nuevas experiencias estéticas, e incluso, en el mejor de los casos, de crear una nueva mirada acerca del mundo. Sin embargo no hay que sobreestimar la influencia que los escritos de los especialistas ejercen en el público (...) el arte y esa clase de reflexiones sobre el arte no avanzan al mismo paso. El público que asiste a los museos de arte moderno, en definitiva, mira con mala cara al conjunto de centros e institutos de arte contemporáneo. Poco interesado en el debate de los expertos (...) deserta tanto de los lugares de exposición como del restringido teatro de las controversias y las polémicas. Si bien sospecha que el arte contemporáneo obedece (...) a convenciones (...) ignora las reglas de juego, que son propiedad exclusiva de una red de expertos y de quienes deciden en las instituciones o en los centros privados, los cuales se hallan sometidos a los imperativos del mercado del arte, de la promoción mediática y del consumo cultural (...)" 25.

"(...) [La] ausencia de referencias y de claves para la interpretación refuerza, sin duda, la sensación de que el arte contemporáneo bien podría ser esa <<cualquier cosa>> que estigmatizan sus detractores. En

tal caso, resulta difícil convencer a los visitantes de institutos y centros de arte de que la pretendida <<cualquier cosa>> no se hace en cualquier parte (...)” 25.

La crítica de arte en el callejón sin salida

“(…) ¿Cómo juzgar la calidad artística de objetos y prácticas si ya no existen criterios ni normas a los cuales remitirse? Si es cierto, como hemos dicho, que el problema de la apreciación de las prácticas artísticas actuales interesa al público, hay que reconocer que las condiciones de ejercicio del juicio estético han sido profundamente modificadas en el curso de las últimas décadas. Incluso se puede hablar de un cambio radical de la situación de la crítica de arte, en la medida en que la propia noción de arte está cuestionada”. 26.

“La apreciación de la crítica de arte en su forma moderna se remonta al siglo XVIII. Su génesis y su desarrollo participan del mismo movimiento de emancipación –el Iluminismo– que vio nacer la historia del arte, la estética filosófica, el espacio público, la prensa y el mercado del arte. Al mismo tiempo género literario –al que Diderot dio sus títulos de nobleza– y oficio, participó en la autonomía del juicio basado en el gusto crítico, evaluador y con pretensiones universalistas. Se ejerció dentro del sistema reconocido de las bellas artes y con ayuda de categorías perfectamente definidas, como la de belleza (...)” 26.

“(…) no se planteaba la cuestión de saber si convenía percibir una escultura de Coysevox, un cuadro de Chardin o una sinfonía de Mozart como obras de arte. Eran sin duda *obras de arte*, se las apreciara o no, fueran juzgadas bellas o mediocres, es decir, más allá del juicio basado en el gusto. Algo diferente ocurría cuando ya no se trataba de evaluar las cualidades estéticas de una escultura, de un cuadro o de una sinfonía, sino de saber si un objeto, una acción o un gesto pertenecían al campo del arte. Tampoco allí había motivo, al parecer, para la intervención del juicio basado en el gusto. Sin embargo, para saber si una práctica cualquiera o una cosa surgían del arte era preciso saber qué era el arte, o disponer de una definición, aunque fuera vaga, de él (...)” 27.

“(…) la paradoja de la situación creada por el arte contemporáneo radica no sólo en la *indefinición* del arte, sino también en el hecho de que la palabra <<arte>> implica, pese a todo, no obstante su indeterminación, un juicio de valor. Por cierto, lo que interesa no es ya la belleza de tal o cual objeto, sino que reconocerlo como objeto artístico significa singularizarlo y colocarlo en una categoría que no es la de los objetos banales (...)” 27.

“(…) se llega a valorizar –es decir, concretamente, a exponer en los museos o en las galerías– objetos o prácticas desprovistos de cualidades artísticas específicas, sin que en principio nada justifique su presencia en dichos lugares. A la inversa, la dimensión de evaluación de la palabra <<arte>> se revela

asimismo, y de manera indirecta, en las apreciaciones negativas que hacemos sobre objetos a los cuales les negamos cualquier pretensión artística. Al no ser ya pertinente la referencia a lo bello o lo feo, nos basta con declarar, con mayor facilidad que en el pasado, acerca de algo que hierre nuestro gusto: <<Será lo que quieran, menos arte>>”. 27.

“Puede concebirse, pues, fácilmente el desconcierto de una crítica de arte cuyo papel ya no es analizar o interpretar las obras, sino que se limita a establecer una línea divisoria entre el arte y el no-arte. Es evidente que la cuestión de los criterios no queda así resuelta. Esa demarcación supondría, en efecto, la aplicación de una regla, un canon o una norma, pero esta clase de criterios ya no existe. Por lo demás, el juicio estético con pretensiones objetivas, aceptable para la mayoría, sería imposible, ya que cada cual podría decidir libremente qué es lo que debería entrar o no en la categoría de <<arte>>, en función de sus gustos, su educación e incluso sus humores (...)” 28.

“(...) la estética, dos siglos y medio después de nacer como teoría del arte, volvería a estar en una posición idéntica a aquella que el filósofo Emmanuel Kant pretendía superar, es decir, dependería de la libre opción de cualquiera, según el muy conocido adagio <<Sobre gustos y colores no hay nada escrito>>”. 28.

“(...) En nuestros días, el artista contemporáneo ya no se limita a un solo medio. Además de ser pintor o escultor, también puede desempeñar las funciones de creador de performances o de instalaciones, ser cineasta, músico, etc. El final de la unidad de las bellas artes se caracteriza, de hecho, por la dispersión de los modos de creación a partir de formas, materiales, objetos o acciones heterogéneos, que la expresión <<arte contemporáneo>> define de manera imperfecta. Esta dispersión es producto de la extrema diversidad de las experiencias sensibles, propiamente estéticas y en extremo individualizadas, que ofrece ahora la multiplicidad de prácticas culturales”. 28.

“(...) Frente a [la] sobre abundancia de experiencias estéticas diversificadas, el público o, más bien, los públicos tienden a reaccionar de manera particular: cada cual se considera con derecho a juzgar lo que para él resulta bueno. Empero, más aún que una subjetivación del gusto, se asiste hoy a una fuerte individualización de las actitudes ante el arte y la cultura, al menos en quienes tienen fácil acceso a ellos. Sin embargo, ese comportamiento (...) resulta paradójico. En efecto, se manifiesta en un contexto específico, marcado por la fuerte presión de las industrias culturales, que se ejerce masivamente sobre los individuos (...)” 29.

“(...) Sin duda, [el] sistema asume, en parte, un papel democratizador de la cultura, pero frente a la abundancia de sus presentaciones, y a veces ante la laxitud, la crítica de arte ve su tarea simplificada sobremanera. Del análisis y la interpretación –elogioso o no- de las obras particulares, tiende a orientarse hacia la promoción indiferenciada de los bienes culturales”. 29.

“(…) [La] desidia de una crítica de arte que, de hecho, renuncia a toda crítica fue mencionada varias veces en el debate sobre la crisis del arte contemporáneo. Algunos estigmatizaros el carácter consensual de una crítica que defecionaba, que se limitaba a promover los beneficios de la industria cultural en su conjunto y, sin embargo, se mostraba incapaz de contribuir a la formación del juicio referido a la calidad de las obras. Otros denunciaron ese paradójico individualismo de masas que respondía, en definitiva, de manera adecuada, a un sistema que funcionaba según el modelo del hipermercado. El <<cliente>> lleva su <<caddy>> artístico, aunque su selección pretendidamente personal está limitada a una gama de productos masivamente preseleccionados por los <<centros de compras>> (….) en el mercado del arte contemporáneo”. 29-30.

Cambios de paradigmas

“(…) ante una situación inédita, esas teorías [del arte] pretenden renovar los modos de interpretación tradicionales y proponen nuevos paradigmas. Así, en lugar de interrogarse en vano sobre qué es el arte y adaptar, bien o mal, su definición a cada irrupción de algo aparentemente incongruente, la filosofía analítica y pragmática, en particular la anglosajona, toma nota de las profundas modificaciones que afectan el estatuto de la obra de arte y del artista. Ya no se trata de hacer referencia a una esencia universal e intemporal del arte. En la década del setenta, la pregunta <<¿Qué es el arte?>> -que en la actualidad ya no resulta pertinente- fue reemplazada por el filósofo norteamericano Nelson Goodman por esta otra: <<¿Cuándo hay arte?>>. De ese modo procuraba hallar los factores que permiten que un objeto cualquiera sea percibido, o <<funcione>>, como obra de arte (….)” 31.

“(…) Para Goodman, el pretendido valor intrínseco de la obra, sus cualidades artísticas, su capacidad de suscitar sentimiento –por ejemplo, emocionar-, no resultaban adecuadas para una eventual definición de la obra de arte. Más bien, había que tomar en consideración el contexto filosófico y artístico en el cual aparecía el objeto que aspiraba al estatuto artístico. Asimismo, era importante considerar la intención y el proyecto del artista, tal como se los puede percibir en determinado medio artístico (….)” 31.

“(…) Las obras de Arthur Danto (….) insisten también en el papel decisivo del <<mundo artístico>>. Ese >>mundo del arte>> (*Art-world*) designa a una comunidad constituida por especialistas –historiadores del arte, críticos, artistas, curadores de exposiciones, galeristas, aficionados, entendido, buenos conocedores del clima estético predominante, etc.- habilitados para apreciar la autenticidad de la intención artística y elevar eventualmente al objeto banal a la categoría de objeto artístico”. 31-32.

“(…) Son muy pocos los artistas que pueden imponerse ante el público sin haber sido beneficiados antes con un reconocimiento institucional y aceptados, autenticados como <<artistas>>, precisamente

por sus pares. También es cierto que las instituciones, privadas o públicas, desempeñan un papel predominante en la promoción del arte contemporáneo (...)" 32.

"(...) [La filosofía analítica] Considera que el arte asume en esencia una función de conocimiento, que es la expresión de un mundo que contribuye a construir –a <<hacerlo>>, según el término empleado por Nelson Goodman-, con prescindencia de los juicios de valor, las emociones o las evaluaciones críticas que pueda generar. Esta posición, que tiende pura y simplemente a privar a la reflexión sobre el arte de su dimensión crítica y de apreciación –dicho de otra manera, a neutralizarla-, es compartida asimismo, bajo formas diversas, por numerosos teóricos franceses (...)" 32.

"(...) La estética, cuyo cercano final se ha pronosticado, no sería más que una rama de la antropología, con vocación en esencia descriptiva y analítica. Otros adoptan una posición resueltamente subjetivista, lo cual es una manera de volver al famoso adagio sobre los gustos y los colores". 33.

Las apuestas reales de la querrela

"(...) El debate sobre el arte contemporáneo concluyó rápidamente, a puertas cerradas y entre iniciados. Ello no es sino indicio de una verdadera distorsión entre la legitimación institucional, de la que se beneficia ese arte, y su reconocimiento público, más bien modesto. Tal distorsión revela también (...) la creciente brecha entre el mundo del arte, los expertos en arte contemporáneo y los espectadores, librados a su suerte, frente a las verdaderas apuestas que deben afrontar las formas actuales de la creación artística". 34.

"(...) la querrela del arte contemporáneo muestra las insuficiencias y limitaciones de un sistema cultural basado, sobre todo, en la gestión institucional y económica de la creación artística. La renuncia a la argumentación estética y al juicio crítico va acompañada de la sensación de que el arte occidental ha terminado, de alguna manera, con su historia, y reproduce una y otra vez las formas y los estilos del pasado, condenado a la repetición por haber agotado en algunos siglos la gama de las posibilidades expresivas (...)" 34.

"(...) la contemporaneidad artística sigue siendo, al parecer, un privilegio de la <<vieja cultura occidental>> en detrimento de otras formas de expresión artística consideradas tradicionales, exóticas o folclóricas y, no obstante, también ellas plenamente contemporáneas (...)" 35.

"(...) La <<lógica cultural>>, a la que obedece hoy el arte contemporáneo, surge de la combinación de nuevas técnicas, de los medios de comunicación y del mercado masivo. Ella logra conciliar el individualismo de masas y la participación colectiva en el sistema de gestión de los bienes culturales. Ante ello, el arte contemporáneo, incluso el más provocativo o extravagante, no parece estar en condiciones de adoptar una posición crítica, en verdad distanciada, frente a ese sistema. Sin embargo,

esta idea de un arte y de una cultura que se han vuelto consensuales, no críticos, liberados de cualquier implicación en los asuntos del mundo, es errónea, pues esa misma lógica permite entrever nuevas perspectivas (...)” 35.

“(…) Las fronteras del arte no terminan de ampliarse ante el doble efecto de la evolución tecnológica – virtual, imágenes digitales, CD-Rom, 3 D, programas hipermedia, etc.- y el cosmopolitismo artístico y cultural –mestizajes e hibridaciones de estilos, formas, prácticas y materiales-.” 35.

“Es probable que el arte <<que se está haciendo>> provoque en el futuro otras querellas. La cuestión de la definición del arte y de sus límites se volverá sin duda recurrente, como lo ha sido por cierto en el pasado. Pero el verdadero interés de los debates futuros dependerá, con seguridad, de la voluntad que muestren los diferentes actores del mundo del arte occidental para oponerse a que la creación artística quede reducida a ser sólo el eco de lo que la sociedad espera de ella”. 35.

II. Arte Contemporáneo: una <<expresión incendiaria>>

La monocromía blanca del pintor Antrois

“En 1998, Danto, observador atento y experto de la vida artística norteamericana y europea, escribió un comentario sobre la pieza teatral *Art*, de Yasmina Reza, una comedia a la que consideraba, con toda razón, una alegoría del arte contemporáneo. En ella, tres amigos, Serge, Marc e Yvan, discuten acerca de un monocromo blanco que uno de ellos, Serge, acaba de comprarle a un renombrado pintor, Antrois. No es tanto la importancia de la suma desembolsada lo que exaspera a los amigos, sino la relación calidad/precio (...)” 57.

“(…) El filósofo señalaba en qué medida, desde la óptica de Estados Unidos, donde el apoyo estatal a los artistas es casi nulo, el debate francés sobre la creación artística actual parecía una verdadera aberración. Danto reseñaba la situación particular de ese mecenazgo de fondos públicos en el que los expertos encargados de enriquecer el patrimonio nacional seleccionando obras de calidad eran, al mismo tiempo, incapaces de justificar públicamente las razones de su elección. Esta paradoja resulta mucho más patente si se repara en que estos expertos se dividen en dos campos. El campo de los partidarios, ardientes defensores de un arte hermético y poco atractivo para el gran público, está desde luego preocupado por continuar beneficiándose con las subvenciones gubernamentales. El de los adversarios, también especialistas, no deja de denunciar una política cultural inútilmente dispendiosa a favor de obras a las que se considera carentes de interés, mediocres o totalmente nulas. Semejante confrontación era inconcebible en Estados Unidos, donde, según Danto, ya desde 1913 (...) se

comprendía muy bien, sobre todo en Nueva York, que el artista no es, en suma, más que un <<chiflado que hace arte alocado pero inofensivo>>”. 58-59.

“En Francia (...) <<la cuestión de saber qué es el arte, en lugar de estar reservada a las páginas desapasionadas de las revistas filosóficas, ha bajado a la calle, donde el reproche que se le hace al *arte contemporáneo* es el de no ser arte, sino *mierda*>> (...)” 59.

“(…) fuera de los aspectos necesariamente caricaturescos que permiten que un espectáculo sea entretenido, *Art* expone en parte los elementos potencialmente conflictivos que remitían, en la época en que fue escrita la pieza, a la realidad del debate sobre el arte contemporáneo (...)” 60.

“(…) es evidente que la producción artística contemporánea no se limita a las obras que han sido el objetivo de Yasmina Reza o de Serge Rezvani. *El origen del mundo* no es la única obra de Courbet, ni Marcel Duchamp se conformó con exponer portabotellas u orinales. Los ejemplos mencionados aquí, de connotación escatológica, pornográfica o necrósica, no son representativos del conjunto del arte contemporáneo. Las obras literarias tienen por lo menos la ventaja de mostrar, para un público más amplio que el del mundo del arte, hasta qué punto el arte actual provoca reacciones apasionadas y muy contradictorias. Si bien algunos lo admiran, lo celebran, lo ensalzan y encuentran legítimo que sea objeto de una activa especulación en el mercado internacional, otros lo repudian, lo odian, lo execran o, peor aún, ignoran o aparentan ignorar sencillamente su existencia”. 61.

“(…) si se esquematizan en una tipología imperfecta las diferentes actitudes frente a la creación artística actual, se podrá hablar de adeptos, de partidarios a menudo incondicionales, de detractores, de adversarios a menudo sistemáticos y de indiferentes, con frecuencia por desconocimiento. No hay en ello nada demasiado original que no pudiera decirse en cualquier época, sino que se trata de la forma particular de un arte bautizado como <<contemporáneo>> sin que nadie esté, al parecer, en condiciones de justificar ese nombre de bautismo”. 61.

V. La década del setenta: <<Cuando las actitudes se convierten en formas>>

“Las <<actitudes>> definen tanto la postura del artista como al del curador de la exposición frente a las obras. Ahora bien: esas actitudes son múltiples, heterogéneas, fuertemente individualizadas y difíciles de catalogar en movimientos de contornos definidos”. 94

Desmaterialización del arte

“Esa época, la década del sesenta y comienzos de la siguiente, es percibida a veces como la de una

desmaterialización del objeto artístico. Y, de hecho, lo que a partir de entonces se llama <<obra de arte>> no guarda demasiada semejanza material formal con lo que antes era denominado de esa misma manera. Es cierto también que la herencia de Duchamp y la influencia de los diversos neodadaísmos o del arte conceptual dieron lugar a una plétora de discursos, análisis, interpretaciones, ideas, proyectos, definiciones –en suma, palabras-, en detrimento del objeto, como su la simple presentación de la obra no bastara. Las prácticas y los procedimientos se multiplicaron e hicieron uso de los materiales más diversos e inesperados: objetos banales, desechos de la sociedad industrial, elementos naturales, cuerpos humanos y herramientas tecnológicas”. 94.

“(…) En un principio herramienta de comunicación, utilizada para conservar y transmitir las acciones efímeras, performances o *happenings*, hacia fines de la década del sesenta el video se convirtió en una herramienta de creación de pleno derecho, destinado a provocar un viraje en el medio televisual, e incluso a subvertirlo. Numerosos artistas, directa o indirectamente vinculados al movimiento Fluxus y de arte conceptual, se lanzaban a la aventura del videoarte”. 94-95.

¿Desacralización o liberación del arte?

“Hacia fines de la década del setenta, y pese a que el compromiso político e ideológico se expresaba a veces con intensidad, el clima general tendía progresivamente a una atenuación del vanguardismo y a un sofocamiento de las reivindicaciones frente a las transformaciones de la sociedad. Era sabido que las fronteras entre las artes habían desaparecido. Se entendía que todo, al margen de su carácter grandioso o insignificante, podía convertirse en arte si un museo, una galería, el mercado, los medios de comunicación, la publicidad, la moda, un crítico influyente, a veces incluso la casualidad, decidían que así fuera”. 95-96.

“(…) Las consignas de la modernidad militante basadas en la utopía, el compromiso político, la revolución, la subversión -<<cambiar el arte, cambiar la vida>>-, resonaban en el vacío de la era posmoderna que ya se anunciaba”.

“(…) El arte tendía a disolver en lo cotidiano, pero no en el sentido en que lo suponía Jean Clair. El objeto artístico ya no debía su estatuto privilegiado sólo a la galería o al museo. Se lo debía, sobre todo, a instancias, conservadores, expertos o *marchands* dispuestos a conceptuar como <<arte>> tanto obras de valor como las cosas más insignificantes, todas ellas víctimas del <<desconcierto de los criterios>> y de la <<nivelación de la producción artística contemporánea>>”. 96-97.

“Escepticismo y amargura en Jean Clair ante la nivelación de la creación artística contemporánea, anunciadora de una degradación de los valores tradicionales y de una ya previsible decadencia del arte. Visión optimista, y sin duda algo utópica, en Pierre Restany, referida a la expansión de la esfera

artística a todas las dimensiones de la experiencia vivida”. 97.

VII. Theodor W. Adorno y el fin de la modernidad

“Desde fines de los años treinta, el crítico de arte norteamericano [Greenberg] y el filósofo alemán [Adorno] emigraron a Estados Unidos, ambos influidos por el marxismo, habían tomando partido a favor del arte vanguardista. Denunciaban con virulencia la industrialización capitalista de la cultura y la difusión de subproductos culturales estandarizados, destinados a las clases medias y adquiridos con las ventajas del capital. Sin embargo, sus respectivas posiciones no tardaron en divergir, para llegar finalmente, a fines de la década del sesenta, a un resultado idéntico, a saber: la inadecuación de su teoría de la modernidad frente a las nuevas orientaciones de la creación artística (...)” 110.

“(...) Según Greenberg, tomar partido por la vanguardia no significa pretender instaurar una resistencia ideológica a las dictaduras de la época. Tampoco pretendía denunciar la represión de que eran víctimas, por ejemplo, los artistas modernos bajo el nazismo. Según él, la fuerza de la vanguardia era el fruto de su autonomía, de su apoliticismo, y no de su sumisión a una obediencia doctrinaria o partidaria”. 111.

“(...) Adorno consideraba que el arte no podía transmitir directamente ninguna clase de mensaje político. Sin embargo, su defensa del arte moderno y su toma de posición a favor de obras a veces herméticas se inscribían en el marco de una batalla más general contra los intentos de liquidación cultural efectuados por los regímenes totalitarios, el nazi y el estalinista (...)” 111.

“(...) en la década del veinte y en la del treinta las revoluciones formales llevadas a cabo por las vanguardias irritaban hasta el extremo al orden establecido, burgués y tradicionalista, ello se debía a que, justamente, no eran sólo formales. Según Adorno, la forma equivalía al contenido; mejor aún, ella misma era ese contenido, de significado eminentemente histórico y social. Lo que él veía en el *Guernica* no era el <<revoltijo>> de negros y grises que percibía Greenberg, sino los cuerpos dislocados y despedazados por la barbarie”. 111.

“(...) lo que separaba al crítico de arte del filósofo: a una concepción kantiana, formal y formalista, basada en una especie de infalibilidad del juicio subjetivo basado en el gusto, se oponía una concepción hegeliana, que privilegiaba la Idea, es decir, el significado, el contenido de un arte siempre en rebelión contra la sociedad (...)” 111-112.

“(...) Greenberg celebraba el expresionismo abstracto a los efectos de promover una forma de arte inédito (...) porque estaba persuadido de que la pintura modernista terminaría algún día por responder a las aspiraciones más altas de la sociedad norteamericana. La idea de una reconciliación entre el arte y la

sociedad no tenía, por el contrario, ningún lugar en la teoría del filósofo”. 112.

“Adorno subraya a menudo la necesidad de que cada arte se mantuviera dentro de los límites de sus propios medios de expresión. Hubo que esperar a la década del sesenta para que concibiera posibles interferencias o <<deshilachamientos>> entre las artes (...) Excepto un discreto homenaje a John Cage, condenaba sin reservas y de manera global todos los movimientos de la época –arte bruto, antiarte, *action painting*, *happenings*, etc.- que cuestionaban el particular concepto de arte y la noción de obra”. 112.

“Su mayor preocupación giraba en torno al estatuto del arte en las sociedades postindustriales. Sabía que las transformaciones profundas del sistema cultural eran irreversibles y amenazaban la supervivencia de la creación artística (...) Según Adorno, el arte futuro tenía, a partir de allí, pocas oportunidades de conservar y expresar lo que él llamaba <<el recuerdo del sufrimiento acumulado>> a lo largo de la historia”. 112.

“(…) Al arte minimalista, el *pop art*, el *land art*, el arte conceptual y el hiperrealismo sólo les quedaba por hacer un nuevo *Lacoonte*. Las fronteras tradicionales entre las artes eran alegremente transgredidas, mucho más allá de los preceptos del *ut pictura poesis*, y los medios tecnológicos –fotografía, cine, video- aparecían cada vez más a menudo asociados con los medios de expresión clásicos”. 113.

“En Europa, ya no era el momento de la rivalidad sistemática con Estados Unidos. Las vanguardias se internacionalizaban. París dejaba de deplorar la pérdida de su hegemonía artística, y el <<robo>> del arte moderno era ya una ratería sin gran importancia”. 113.

“(…) [En Adorno] La crítica del capitalismo tardío llevaba a una interpretación pesimista, incluso alarmista, en cuanto a la supervivencia del arte en el universo mercantil de una sociedad cada vez más administrada y sometida a los imperativos económicos. Pero la carga lanzada contra la industria cultural parecía intempestiva en momentos en que la mayor parte de las sociedades occidentales se embarcaban en la realización de un vasto proyecto de democratización cultural (...)” 114.

“(…) Contrariamente a las esperanzas, ya antiguas, formuladas por dos grandes teóricos de la modernidad, el arte moderno y la vanguardia no llegaron a triunfar ante el *kitsch*, execrado por Greenberg, ni ante las <<baratijas>> culturales, detestadas por Adorno. En suma, la modernidad de la que el filósofo había sido encarnizado defensor durante décadas ya no estaba a la orden del día”. 114.

“Su reflexión sobre el arte parecía, además, minada por contradicciones insolubles. En efecto, si bien Adorno concebía el arte como uno de los últimos refugios del individuo, como un polo de resistencia de lo <<particular>>, no por ello hacía de él un privilegiado lugar de expresión de la subjetividad que se hundía en la irracionalidad, ni tampoco consideraba la creación artística desde el punto de vista de alguna metafísica o una mística (...)”. 114

“(…) El arte ponía en juego <<otra>> razón, pero no era lo <<otro>> de la razón ni de la racionalidad. Mejor aún: se le pedía a ese arte –por ser de su tiempo, es decir, moderno, <<radicalmente moderno>>, según la expresión de Arthur Rimbaud- que tuviera lazos con la racionalidad científica, técnica e industrial. Tenía que adaptarse, decía Adorno, al estándar técnico de su época, so pena de regresión (…)” 114.

“(…) La referencia fundamental de Adorno era el arte moderno tal como se había desarrollado desde comienzos de la Revolución Industrial hasta la década del sesenta. Era un arte sometido a la racionalización progresiva de sus materiales, sus procedimientos y su forma, poco a poco liberado de las convenciones y los cánones tradicionales. En Occidente, esta racionalización habría comenzado durante el Renacimiento y habría involucrado a todas las artes. La Revolución Industrial aceleró ese proceso de emancipación frente a las convenciones pasadas: *mimesis*, reproducción fiel de la naturaleza, códigos <<naturalizados>>, tales como la perspectiva o la tonalidad musical. En la época moderna, la creación artística también tenía que ser moderna y, en opinión de Adorno –retomando por su cuenta un vocabulario marxista-, las fuerzas productivas artísticas iban de la mano de las fuerzas productivas extra-artísticas”. 115.

“(…) Al ser autónomas, la creación artística y las obras de arte no obedecían a las mismas determinaciones científicas, técnicas y comerciales de una sociedad por entero orientada hacia la racionalización, el control y la rentabilidad de las actividades humanas. De este modo, aún era posible hablar de arte, aunque su existencia y su evidencia parecieran amenazadas”. 116.

“(…) la creación artística y las obras de arte son hechos sociales: la forma y el material artístico están impregnados por la historia y la sociedad. El arte está permanentemente expuesto a la integración en las formas de expresión cultural que predominan en ciertos momentos en determinada sociedad”. 116.

“(…) La teoría estética de Adorno revelaba su carácter <<histórico>> en la medida en que resultaba evidentemente imposible, en virtud de sus presupuestos, admitir que la modernidad pudiera volver contra ella misma las fuerzas que impulsaban su propia dinámica”. 116-117.

