



Yves Michaud

EL ARTE en ESTADO GASEOSO



BREVIARIOS

del

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

555

EL ARTE EN ESTADO GASEOSO

Traducción de
LAURENCE LE BOUHELLEC GUYOMAR

El arte en estado gaseoso

ENSAYO SOBRE EL TRIUNFO
DE LA ESTÉTICA

por YVES MICHAUD



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en francés, 2003
Primera edición en español, 2007

Michaud, Yves

El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética /
Yves Michaud ; trad. de Laurence le Bouhellec Guyomar. — Méxi-
co : FCE, 2007

169 p. : ilus. ; 17 × 11 cm — (Colec. Breviarios ; 555)

Título original *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*

ISBN 978-968-16-7907-1

1. Estética 2. Arte Moderno — Filosofía I. Le Bouhellec Guyomar, Laurence, tr. II. Ser. III. t.

LC BH202 .M53

Dewey 082.1 B846 V.555

Distribución mundial para lengua española

Comentarios y sugerencias: editorial@fondodeculturaeconomica.com
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672 Fax (55) 5227-4694

 Empresa certificada ISO 9001:2000

Diseño de la portada: Laura Esponda

Imágenes de la portada: Marcel Duchamp, *Air de Paris*, 1919. © ARS, NY/Somaap, México/Art Resource, NY; Teresa Margolles, *Vaporización*, 2005. © Teresa Margolles.

Título original: *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*

D. R. © 2003, Éditions Stock

31, rue de Fleurus, 75006 París, Francia

D. R. © 2007, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN 13: 978-968-16-7907-1

Impreso en México • *Printed in Mexico*

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	9
I. Pequeña etnografía del arte contemporáneo	25
II. El arte contemporáneo en el post-post	57
III. Hacia la estética de los tiempos del triunfo de la estética	89
IV. La demanda de estética: hedonismo, turismo y darwinismo	140

INTRODUCCIÓN

Este mundo es exageradamente bello.

Bellos son los productos empacados, la ropa de marca con sus logotipos estilizados, los cuerpos reconstruidos, remodelados o rejuvenecidos por la cirugía plástica, los rostros maquillados, tratados o *liftados*, los *piercings* y los tatuajes personalizados, el ambiente protegido y conservado, el marco de vida adornado por las invenciones del diseño, los equipos militares con su aspecto cubo-futurista, los uniformes rediseñados tipo constructivista o *ninja*, la comida *mix* en platos decorados con salpicaduras artísticas a no ser que de manera más modesta sea empaquetada en bolsas multicolores en los supermercados, como las paletas *Chupa Chup*. Hasta los cadáveres son bellos cuidadosamente envueltos en sus fundas de plástico y alineados al pie de las ambulancias. Si algo no es bello, tiene que serlo. La belleza reina. De todas maneras, se volvió un imperativo: ¡que seas bello! O, por lo menos, ¡ahórranos tu fealdad!

Claro, estoy bromeando: la belleza en cuestión está en nuestras miradas y los imperativos en nuestras ideas. Fuera de ello, si se suspende el uso de aquellas categorías propiamente estéticas, subsiste el mismo océano de fealdad (salvo que en este caso, observémoslo, la categoría de la belleza es de la que aún hacemos uso subrepticamente), de horror (por lo menos en este caso hemos cambiado un poco de categorización), de trivialidad cómoda que constituye lo ordinario del mundo. Basta con cambiar de lentes y de

modo de pensar para encontrarse con un mundo que ya no es ni bello ni feo, que será captado bajo otras cualidades y propiedades, que de golpe vuelve a ser tal como se pudo presentar en otros tiempos o en otras culturas. Según las sociedades, las religiones, los modos de producción, este mundo pudo ser experimentado, vivido o considerado como valle de lágrimas, mundo de dolor o de gozo, de trabajo o de dulzura, de justicia o de escándalo, de humildad terrenal o de aspiración al más allá; de ninguna manera como bello o como feo. Salvo que ahora los lentes de la estética están bien puestos sobre nuestra nariz y las ideas de belleza bien metidas en nuestra cabeza. Nosotros, hombres civilizados del siglo XXI, vivimos los tiempos del triunfo de la estética, de la adoración de la belleza: los tiempos de su idolatría.

Resulta difícil y hasta imposible escapar de este imperio de la estética. Hasta la visión moral de los comportamientos parece estar ahí “para verse bien”, y la moral se vuelve una estética y una cosmética de los comportamientos. Es necesario que el mundo rebose de belleza y, de repente, rebosa efectivamente de belleza. Este mundo, hoy, es exageradamente bello.

La paradoja en la que me voy a detener es que tanta belleza y, junto con ella, un tal triunfo de la estética se cultivan, se difunden, se consumen y se celebran en un mundo cada vez más carente de obras de arte, si es que por arte entendemos a aquellos objetos preciosos y raros, antes investidos de un *aura*, de una aureola, de la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas. Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas

o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en *éter estético*, recordando que el éter fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton como medio sutil que impregna todo los cuerpos.

Esta desaparición de las obras para dejar lugar a un mundo de belleza difusa, profusa, como gaseosa, nace, nació, de varios procesos.

Por un lado, un movimiento de desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética llegó progresivamente a su fin. Ahí donde había obras sólo quedan experiencias. Las obras han sido remplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos generadores de aquellos efectos. Una instalación de video como ya se ve en cualquier galería o en las *boutiques* de lujo es el paradigma de esta especie de dispositivo productor de efectos estéticos.

Para retomar la expresión utilizada en 1972 por el crítico de arte Harold Rosenberg, junto al proceso de desestereotipación del objeto existe un proceso de desdefinición del arte. Al reflexionar sobre las producciones del neodadaísmo de los años sesenta, los *happenings* de finales de los años cincuenta, las transposiciones y desvíos de objetos e imágenes ordinarios del arte pop, Rosenberg, crítico de vanguardia, trotskista estadounidense, heraldo de la pintura gestual (*action painting*), hacía constar que las obras de arte de su tiempo eran cada vez menos obras sobresalientes de un género y utilizaban los materiales reconocidos de este género. Señalaba que cada vez más cosas diversas y heteróclitas —y finalmente cualquier cosa— podían funcionar como

obra y ser propuestas como tales. Duchamp, precursor enigmático y malicioso, abrió la caja de Pandora a principios del siglo xx con su *ready-made*. Warhol, icono frío de los *sixties*, cumplió con su popularización por medio del arte pop cuando cajas de detergente Brillo (por cierto todavía fabricadas, todavía producidas: madera aglomerada cubierta por serigrafías) se vuelven esculturas en una transustanciación tan oscura y adorable como la de la eucaristía.

Esta primera mutación aparece muy temprano en el arte del siglo xx —probablemente a partir de los *Papiers collés* de la primera década del siglo pasado—. Se extiende a los objetos del arte y a la naturaleza de la creación: el creador de obras es cada vez más productor de experiencias, ilusionista, mago o ingeniero de efectos, y los objetos pierden sus características artísticas establecidas. Los cuadros acogen fragmentos de papel pintado o de linóleo, *collages*, trozos de objetos y de elementos reciclados —hasta que ya no quede nada del cuadro en el sentido de la convención de una superficie coloreada—. Instalaciones de objetos o *performances* se vuelven obras. Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras. Sin embargo, no es el fin del arte: es el fin de su régimen de objeto.

Segundo proceso interno del mundo del arte, diferente del primero pero desemboca en lo mismo: un movimiento de inflación de obras hasta su extenuación. Desde este segundo punto de vista, las obras no desaparecen por evaporación o volatilización sino, al contrario, por exceso y hasta por plétora, por sobreproducción: al multiplicarse, al estandarizarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes en los múltiples santuarios del arte transformados en medios de comunicación de masas (los museos son *mass media*). Hay tanta profusión y tanta abun-

dancia de obras, tanta superabundancia de riquezas que ya carecen de intensidad: abunda la escasez y lo fetiche se multiplica en los departamentos del supermercado cultural. Casi al mismo tiempo, en el campo de la relación con las experiencias y del culto del arte, se ve la racionalización, la estandarización y la transformación de la experiencia estética en producto cultural accesible y calibrado. Ésta es la verdad en la época, primero del tiempo libre, del turismo y de los progresos de la democratización cultural y, segundo, de la mediación cultural. Lo que se traduce y se manifiesta a la luz del día en el desarrollo y posteriormente la inflación del número de museos y su transformación en templos comerciales del arte (*malls* del arte). En éstos se consume, en todos los sentidos del término “consumir”, una producción industrial de las obras y de las experiencias que desemboca, también, en la desaparición de la obra.

Estos dos procesos afectaron el mundo escaso o con esta reputación —y a pesar de todas las evidencias— de las artes del museo, del gran arte, de lo que se llamaba y se sigue llamando todavía, a veces por costumbre, nostalgia o ilusión, las “bellas artes”, las *fine arts*, de lo que a veces, bajo la presión del cambio, se llega a designar por medio de una antífrasis que conserva sin embargo la huella de su origen: “las artes que ya no son bellas”. Aunque viene aquejado por la inflación y encaminado a consumirse, este mundo sigue con la reputación de escasez y enrarecimiento por necesidad de mantenerlo a la altura de su reputación y para preservar la ilusión: la ilusión de lo que no tiene precio, aun cuando está hecho de centenares de millares de transacciones debidamente listadas por *artprice.com* o *Kunstkompass*.

Al lado de aquellos dos procesos y fuera de aquella esfera especializada, protegida y condicionada del arte, operan

otros mecanismos, aún más poderosos: los de la producción industrial de los bienes culturales y los de la producción industrial de las formas simbólicas.

Hablo esta vez no ya del mundo del arte, sino del mundo de la cultura y más precisamente del mundo de la cultura pop, entendida en términos de cultura comercial popular y del mundo de los productos y de los signos que conforman el cimiento de la sociedad. ¿Un cimiento? Sí, ya que aun siendo inmaterial mantiene juntas casi todas las partes de nuestras vidas y une a los hombres. Sella entre sí nuestras vidas, las colorea y las modela, mezclándolas con su tonalidad emocional, en lo que los filósofos alemanes llaman *Stimmung*.^{*} Asocia y reúne a los individuos, a fuerza de repeticiones vendidas por millones de ejemplares, por millones de descargas de música en formato MP3, de millones de espectadores para las megaproducciones cinematográficas y la mitología de Hollywood, de millones de lectores para los productos literarios hechos a la medida. No hay que olvidar todo lo que ya no se ve por estar tan presente y omnipresente: el diseño, el mundo maravilloso de las marcas, los productos de belleza, la cirugía estética, la industria de la moda y del gusto.

El conjunto de aquellos procesos, tanto los internos del mundo del arte como el que actúa en el ámbito de la cultura industrial, engendra este sentimiento poderoso e insidioso según el cual la belleza está en todas partes, debe estar en todas partes, mientras que el arte ya no está en ninguna. Lo que no significa, a pesar de lo que puedan opinar los ena-

^{*} Se entiende comúnmente en el sentido de disposición, emoción, humor. "El romanticismo llamaba *Stimmung* una disposición del pensamiento, una destinación del alma cuya expresión sería el arte." J.-F. Lyotard. [N. del T.]

morados de la gran manera y la virtuosidad, que la habilidad artística haya desaparecido. Al contrario, es más grande que nunca. Activa y aun hiperactiva, se afana en todas partes con un ingenio desconcertante. Los nietos y ahora bisnietos de Duchamp han invadido los lugares artísticos para depositar *ready-made* en todas partes. Grupos de turistas se apresuran a los museos que ya no presentan arte porque son el arte por sí mismos, una especie de establecimientos terminales donde la cultura se convierte en cura de experiencia estética. La industria de la cultura se encarga de lo demás con una admirable capacidad de invención, desde el diseño del mobiliario urbano hasta la ropa de marca, desde la música de los elevadores hasta las salas de *fitness*, de los *best-sellers* temporales hasta los *alimentos* de franquicia. En efecto, de manera impresionante, el mundo es bello, menos en los museos y centros de arte; en estos lugares se cultiva otra cosa de la misma cepa, y de hecho, lo mismo: la experiencia estética, pero en su abstracción quintaesenciada, lo que quedó del arte cuando se volvió humo o gas.

Mi intención en este ensayo es analizar la paradoja que brevemente se acaba de describir, no denunciarla, tampoco celebrarla.

No hacen falta detractores para denunciar los cambios que presienten sin tener la osadía de pensar en ellos.

Han denunciado, y siguen denunciando, la crisis o la quiebra del arte contemporáneo, la desaparición de grandes obras, la multiplicación de provocaciones o imposturas y su éxito a base de publicidad, la falsa creación, la estafa al culto del arte. Miran hacia el museo y las grandes obras del Gran Arte con una nostalgia y una devoción que se vuelven más ruidosas a medida que la fe en ellas se va perdiendo. Hasta el arte moderno que en otros tiempos los hubiese

trastornado, a sus ojos se volvió el refugio de una sublimidad y de un sentido de la aventura humana que su *Homo-steticus* necesita para llegar a ser plenamente humano, por lo menos así lo creen ellos.

Frente a ellos se levantan, no muy convencidos pero sí ariscos, los defensores del arte contemporáneo. Su grupo es heteróclito: en él se mezclan las siluetas envejecidas de los que participaron en todos los combates de vanguardias de los *baby-boomers*,* los hombres del *establishment* que han hecho del arte contemporáneo su profesión, sin importar los cambios de aquel arte mientras ellos no cambian, algunos jóvenes, a veces ya no tan jóvenes, conformistas y ambiciosos, que un día vieron en el arte contemporáneo un medio para llegar a las instituciones o a las redacciones que los convirtieron en notables, es decir, en fósiles.

Hay en este nuevo combate de los centauros y de los lapitas algo irrisorio y ridículo: un puñado de adversarios fingen ritualmente destriparse frente a objetos minúsculos al compararse con el océano de la cultura industrial y de las nuevas formas de sensibilidad que engendra. Un *ready-made* insignificante parece plantear tantos problemas como la eucaristía y la transustanciación en tiempos de la Reforma. Mientras tanto, la industria de la cultura lo devora todo, incluyendo los museos, y Picasso se volvió primero nombre de una creadora de perfumes y cosméticos y después marca de un coche.

Sin embargo, nadie se engaña. Tanto los detractores como los defensores del arte contemporáneo saben que también la música, el cine, la literatura y la arquitectura son

* *Baby-boom*: aumento brusco de la natalidad después de la segunda Guerra Mundial. *Baby-boomers*: de la generación del *baby-boom*. [N. del T.]

arte, y no solamente la última instalación relacional perdida sin público en uno de esos centros de arte con nombres tan deliciosamente anticuados como atractivos tipo Almacén, Mataderos, Consorcio, Barrio o Bodegas. Saben que el arte tiene que luchar con la producción industrial de bienes culturales que a menudo lo termina hundiendo. A pesar de todo, cada quien desempeña su papel. Como lo podría decir en dos entradas sucesivas y complementarias un nuevo diccionario de lugares comunes: “Arte contemporáneo: algo para pelear” y “Arte contemporáneo: algo para defender”. De ninguna manera hay que ir más lejos pues se corre el riesgo de descubrir por medio de un vertiginoso *zoom* hacia atrás que el campo de batalla no es sino un pequeño patio perdido en medio de un bosque de inmuebles.

Lo que pretendo hacer en este libro es, al contrario, el análisis de una mutación y el diagnóstico de un cambio de época. Tal como lo dijo genialmente en 1936 Walter Benjamin en un texto sobre el que regresaré más adelante (en el capítulo III): “A grandes intervalos, en la historia, el modo de percepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia”. Aunque las disposiciones fundamentales del ser humano, las disposiciones de la naturaleza humana, como se decía en el siglo XVIII, no cambian, en este caso la disposición humana muy general a realizar experiencias estéticas, las formas y los modos de la sensibilidad y del sentir, las formas y los modos de percepción, sí cambian, y al mismo tiempo los objetos con los cuales se relacionan. Ya han cambiado mucho y muchas veces a lo largo del tiempo, como lo demuestra cualquier historia o antropología del arte con un campo de visión un poco amplio. Y sin duda alguna seguirán cambiando. Más allá de cualquier polémica, con la distancia irónica que exi-

ge el análisis, y también con la oscilación inestable del escepticismo, en este libro me propongo diagnosticar esos cambios.

Hemos entrado en nuevos tiempos. La modernidad se acabó hace dos o tres décadas. La posmodernidad sólo fue un nombre cómodo para poder dar este paso, para admitir esta desaparición, como si el muerto aún no hubiese muerto y sobreviviera en su posteridad inmediata. Ya es tiempo de reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno.

De antemano reconozco que mi análisis no será equilibrado.

En efecto, dejaré sin tocar toda una parte de la situación, la que se relaciona con la producción industrial de los bienes culturales. Sólo me interesaré en los cambios que han afectado o afectan el mundo del arte, el mundo de estas obras ya desaparecidas y de las experiencias estéticas desvinculadas, por decirlo así, que las han ido remplazando.

No es que la producción industrial de los bienes culturales carezca de interés. Al contrario. Por sí sola constituye un tema de reflexión y más que eso. Pero habría que mencionar tantas cosas al respecto que se correría el riesgo de quedarse en el nivel de generalidades. Abarca, en efecto, tanto los factores técnicos de producción como los adelantos de la integración tecnológica del objeto que permiten la producción industrial de la belleza. Por otra parte, se relaciona con la mediatización y la difusión tanto en términos

de estrategias publicitarias de promoción como en relación con tecnologías de comunicación, de difusión y de abastecimiento. Más allá —quizá sea más acá— presupone la democracia radical que conocemos, la soberanía del ciudadano-consumidor, la tiranía explotable de sus deseos, la petición insaciable de mitología para adormecer las diferencias entre los individuos y los grupos, tan temibles por la comunidad política pero también tan afortunadas cuando se trata de inventar mercados y alimentarlos con productos pensados y fabricados a la medida para su distribución.

Pues bien, dejaré de lado la industria de la cultura y de la comunicación simbólica, aunque no cesa de producir estética y sumergirnos continuamente, para concentrarme en los cambios que se han producido en el mundo del arte propiamente dicho y, en particular, sobre el triunfo de la estética del que acabo de hablar.

Cualquier descripción está localizada. Implica o abarca de una manera o de otra la postura de quien la realiza. Sin embargo, no se vuelve irremediamente subjetiva por lo mismo: está sola y trivialmente localizada. Esa postura puede ser, por sí misma, el objeto de una descripción. Y no hay quien quiera privarse de tal posibilidad. Siempre hay alguien que habla después de uno o a sus espaldas. Y solamente porque así es por definición, la postura del “otro” y la situación humana. El hecho de poder hacer variar las posturas y, por ende, la descripción no debe ser visto como una condición de imposibilidad sino como una suerte: al hacer variar el punto de vista, la focal o el filtro, es más fácil identificar lo que hay en común.

El arte contemporáneo, el que se realiza en el espesor temporal de algo como una década, en este sentido puede describirse desde varios ángulos.

Hasta se puede estudiar con un enfoque histórico variable, también según la amplitud temporal requerida para ponerlo en perspectiva.

De esta manera, actividad y producción artísticas se pueden colocar en la perspectiva de su procedencia reciente o inmediata. Lo que supone, en nuestro caso, ubicar estas actividades en relación con el arte del siglo xx, el arte moderno, siguiendo así la convención que a menudo se expresa en el concepto de los "museos de arte moderno" que coleccionan y presentan el arte de esta época. En parte, es esta puesta en perspectiva lo que está presente en los términos de "posmoderno" y ahora de "pos-posmoderno" utilizados para calificar el nuevo régimen del arte desde el decenio de 1980.

De otra manera, el arte contemporáneo se puede colocar en una perspectiva histórica aún más extensa si se le sitúa en la historia de las producciones humanas en general, tal como la historia, la arqueología y la ciencia de la prehistoria nos permiten conocerlas. Desde este punto de vista, resulta muy posible que, en relación con la extrema diversidad de las prácticas, producciones, ornamentaciones, rituales, así como usos del arte en el transcurso de la historia humana, el arte contemporáneo en el fondo aparezca mucho menos sorprendente y hasta más trivial de lo que tanto sus detractores como sus partidarios creen. En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, *performances* teatrales o religiosas y hasta al arte de los arreglos florales. Es muy probable que por esta vía se llegue a un relativismo sereno y a una antropología estética más preocupada por conductas estéticas que obras, aunque permitan reconstituir las conductas.

Un segundo acercamiento es de tipo etnológico o sociológico. Trata de describir detalladamente los usos y costumbres en vigor en la tribu considerada: exposiciones, modos de transacción comercial o simbólica, organizaciones profesionales, tipos de comandita, patrocinadores, rituales de entrada y hasta, ¿por qué no?, las obras que parecen estar en el centro de aquellos usos. En este caso se trata de una descripción del mundo del arte tal como opera para validar ciertos objetos y hacerlos reconocer ciertas funciones y valores, al mismo tiempo que a ciertos individuos confiere la categoría de artista.

Un tercer acercamiento, por fin, es el conceptual. Consiste en examinar los conceptos que permiten la descripción de este mundo del arte, las relaciones más o menos coherentes que entretienen entre sí, buscando lo que, en ellos, a veces podría permitir definir más ampliamente una conducta humana de naturaleza artística o estética. Tradicionalmente, la estética filosófica se encargó de este trabajo, pero su historia un tanto reciente y fuertemente discontinua ha señalado que un acercamiento tan preciso tal vez requiere que el objeto sea también definido de una manera muy particular. En otros términos, se necesita una forma de mundo del arte muy específica para aislar e identificar fenómenos artísticos y experiencias estéticas. Quizá sea necesario mezclar consideraciones conceptuales y consideraciones históricas en un esfuerzo por dar cuenta al mismo tiempo de la coherencia de los conceptos en el ámbito de un mundo del arte determinado y de su evolución en el ámbito de configuraciones diferentes describiendo otros mundos del arte. Hegel queda como el modelo de este tipo de acercamiento histórico-conceptual, retomado y prolongado hoy en día por Danto.

En las páginas que siguen procederé en tres tiempos a retomar cada una de aquellas estrategias descriptivas.

Primero (capítulo I), será necesario que describa “el arte contemporáneo” y eso será el objeto de un primer estudio, de cierta manera etnológico y hasta etnográfico del mundo del arte contemporáneo. Lo describiré como un persa llegando de Persia.*

Segundo (capítulo II), retomaré esta situación poniéndola en perspectiva con base en la historia ya acabada y cerrada de las artes visuales en el siglo XX.

En la tercera etapa (capítulo III) mostraré cómo la teoría estética tomó en cuenta aquellos cambios al entrever la crisis que conduce a esta situación (Benjamin), al proponer un regreso al clasicismo en el ámbito del modernismo (Greenberg) o al intentar redefinir o desplazar los conceptos estéticos para así poder dar cuenta de las nuevas prácticas y nuevos procesos (sobre todo en la filosofía analítica del arte).

Entonces, llegaré a un último momento de la reflexión, más ambicioso y más arriesgado también (capítulo IV), preguntándome cuáles perspectivas se han ido abriendo, cuál es la significación del nuevo régimen del arte que se ha dibujado así, ya que el arte no desaparece sino que se evapora, pasa al estado gaseoso, tanto en relación con la cultura de masas como en relación con los comportamientos fundamentales del animal humano. En otros términos, triunfo de la estética y evaporación del arte, ¿qué significa eso en la experiencia contemporánea? ¿Cuál es el porvenir que se dibuja también para el arte, su producción y su recepción?

* Alusión al recurso literario utilizado por Charles de Montesquieu (1689-1755) en sus *Lettres persanes* (1721): un reportaje crítico sobre la sociedad francesa realizado por un persa ficticio. [N. del T.]

Se podrá comprobar que ningún apellido de artista se menciona en este libro cuando se trata del arte contemporáneo. Tampoco aparece la menor ilustración. No son indicios de un discurso vago o mal documentado. La abstención ha sido deliberada.* La evaporación del arte así como la desaparición de las obras que describo hacen inútiles los apellidos, que sólo conservan una utilidad comercial, publicitaria y profesional. En cuanto a las imágenes, no hay nada que ver en ellas. El lector podrá asociar fácilmente apellidos de moda o logotipos profesionales a los fenómenos y situaciones que describo recurriendo a revistas de actualidad: siempre encontrará. En cambio, al hablar de arte moderno las figuras individuales vuelven a cobrar sus derechos.

Por otra parte, y para respetar la brevedad del ensayo, he limitado las indicaciones bibliográficas y referencias a lo estrictamente necesario, indicando únicamente las fuentes de las citas así como las obras de las que directamente se trata.

Agradezco al Centro Nacional de Investigación Científica haberme concedido un año para escribir este libro.

* La presente edición incluye, a diferencia de la edición original en francés, imágenes representativas del arte contemporáneo como referencia para lectores no familiarizados con el tema. [N. del E.]

I. PEQUEÑA ETNOGRAFÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

UNA DESCRIPCIÓN etnológica o, para ser aún más empirista y aparentar menos pretensiones, un acercamiento etnográfico del arte contemporáneo puede ser llevado a cabo desde diferentes puntos de vista y enfoques diferentes: con simpatía o antipatía, por un indígena o un explorador, por un sabio o un *naïf* más o menos *naïf*, por un profesor remunerado para llevar a cabo este trabajo e interesado en él (en todos los sentidos de la palabra) o por un aficionado. Estamos de acuerdo en que esta enumeración no exhaustiva deja un margen de apreciación bastante amplio para saber dónde ubicar a quien tuviera la pretensión de ser etnólogo o etnógrafo titulado. No es una dificultad redhibitoria. La etnología como disciplina académica, al principio balbuciente y posteriormente desarrollada, tuvo las mismas ambigüedades e incertidumbres, sin buscar exhibirlas públicamente. El primer etnólogo quizá haya sido un misionero, un administrador colonial, un aventurero, un comerciante, un traficante, un puritano atraído por el exotismo, un aprendiz-profesor empeñado en la carrera académica, un informante local, un traidor o, ¿por qué no?, un guía de turistas solamente. A veces desempeñó un papel, a veces otro, a veces varios al mismo tiempo. Marcel Griaule, etnólogo republicano íntegro, atraviesa África marcialmente vestido como oficial colonial y recoge con la mayor sabiduría y cuidado las creencias de indígenas en estado de desnutrición patente. Probable-

mente hoy sería un empleado de ONG en 4 × 4. Malinowski construye la teoría de la observación imparcial sobre el terreno, pero, por la noche, apunta en su diario sus fantasías eróticas de puritano frustrado sobre el cuerpo de las trobriandesas.¹ Margaret Mead miente sin empacho a sus informantes, quienes se lo devuelven al céntuplo, produciendo así una de las biblias de la disciplina.² Como si un etnólogo disfrazado de turista hiciera su investigación de campo en la ciudad de Marsella desde el mostrador de un bar del Vieux-Port...

Todo esto para decir que la etnografía de los mundos del arte es tan impura como la etnografía en sí, pero no fundamentalmente más. Se realiza con diferentes cachuchas y bajo diversos intereses. Existe el autor con éxito quien, como Yasmina Reza en *Art*³ describe los usos y los intercambios del mundo del arte, en vez de buscar la inspiración teatral en otro aspecto de la comedia contemporánea. Existe el crítico de arte tipo Jean-Philippe Domecq⁴ u Olivier Céné,⁵ quienes deploran a lo largo de crónicas denunciando o desengañadoras la dominación de los artistas sin arte o el espectáculo de la nada en los aparadores de moda. Existe

¹ B. Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (1922), trad. al francés, Gallimard, París, 1963; *Journal d'un ethnographe* (revista de los años de 1914 a 1918), trad. al francés, Seuil, París, 1967.

² M. Mead, *Mœurs et sexualité en Océanie* (1928-1935), trad. al francés, Plon, París, 1963. Véase la obra de Derek Freeman, *The Fateful Hoaxing of Margaret Mead, A Historical Analysis of her Samoan Research*, Westview Press, Boulder, 1999 ("Como Margaret Mead dejó que le contaran mentiras las informantes a las que ella misma había engañado...").

³ Y. Reza, *Art*, Actes Sud, Arles, 1994.

⁴ J.-P. Domecq, *Misère de l'art, essai sur le demi-siècle de création*, Calmann-Lévy, París, 1999.

⁵ En sus crónicas del semanario *Télérama*.

el dibujante tipo Delhomme⁶ o Sempé, quien describe minuciosamente e irónicamente el "drama de la decoración", "la dilución del artista" o aquel territorio raro llamado "arte contemporáneo". Existe el devorador y entomólogo bulímico del grupo alternativo integrado tipo Paul Ardenne, historiador del presente y archivista de los microacontecimientos.⁷ Existe el sociólogo que estudia las prescripciones del mercado y el papel de los que prescriben a la manera de Alain Quemin⁸ o de Raymonde Moulin.⁹ Hasta los tranquilos hombres de gobierno en la onda de la cultura de Estado que se reúnen cada año en sesión plenaria del congreso del Partido del arte y de los partidos hermanos ya contribuyen a su manera, aun en forma involuntaria, a la etnografía: se escuchan sindicatos y corporaciones microcósmicas, con efectivos reducidos a una media decena, con siglas y abreviaturas cabalísticas, en defensa de la acción artística (AFAA), los centros de arte (DCA), las escuelas superiores (ADEA), los consejeros en artes plásticas (CAAP), los trabajadores artistas asociados de los baldíos. Y en todo esto no hay arte, ni siquiera artistas; quizá solamente se haya quedado el artista de servicio como un alabardero de ópera. En todo esto no hay más que gente cuya profesión es administrar la inmaterialidad y sus condiciones etéreas de producción y de promoción burocráticas.

⁶ J.-P. Delhomme, *Art contemporain*, Denoël, París, 2001; *Le Drame de la déco*, Denoël, París, 2000.

⁷ P. Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, La Lettre volée, Bruselas, 2000.

⁸ A. Quemin, *L'Art contemporain international: entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Éditions Jacqueline Chambon, colección Rayon Art, Nîmes, 2002.

⁹ R. Moulin, *Le Marché de l'art*, Flammarion, colección Dominos, París, 2001.

El abigarramiento de las cachuchas resulta divertido pero no engaña a nadie ya que no impide un consenso muy amplio sobre las características principales de aquella situación. De hecho, sólo varían las emociones: donde algunos lloran, patalean o anatematizan, otros sonríen, se divierten o simplemente hacen su trabajo y sus negocios porque es su profesión y cualquier trabajo se vale.

Entonces, ¿cuáles son estas características que finalmente no plantean divergencia alguna entre los diagnósticos que se limitan a reseñar hechos? Las voy a enumerar sin buscar articularlas entre sí ni jerarquizarlas para no imponer una explicación prematura.

Así pues, primera verificación, ya que hay que empezar por algún lugar, la de la desaparición o casi desaparición de la pintura. Lo que alimenta consecuentemente *ad nauseam* consideraciones tanto sobre la muerte definitiva de aquella forma de arte ya del pasado como lugares comunes obsesivos en relación con su resurrección o su redescubrimiento bajo nuevas formas. ¿Y si la pintura se volvía de nuevo urgente? ¿Y si era pintura de después de la catástrofe? ¿Y si regresaba como pintura pospictórica?

Cuando todavía hay pintura, cuando hay cuadros expuestos a la mirada, cuando aún existen despistados que siguen pintando, la actividad es defendida, si así se puede decir, o invocando elecciones nostálgicas del pasado, o en términos de una pintura "a pesar de todo" producida con un heroísmo inconsciente de los riesgos que se corren o bien desesperado, en la más pura tradición de ir hasta el fin. Sin embargo, los últimos pintores no tienen el chiste del último hombre de Nietzsche, al pintar ahogados por la mala conciencia. Y falta poco para que se vayan disculpando de ubicarse en la repetición, la delectación y lo arcaizante de un arte del pasado.

Lo que produce oportunamente el resurgir de dos *clichés* ya bastante gastados: uno muy "bellas artes", el otro muy "romántico".

El *cliché* "bellas artes" es el de la tontería pictórica, con algo de "perdónenlos porque no saben lo que hacen". Porque los pintores son unos tontos que se quieren quedar así. No entienden nada, ni a la historia del arte ni al espíritu de su tiempo. Obnubilados por el color, siguen con su aventura solitaria.

El *cliché* "romántico" resulta igualmente gastado. Es el del pintor maldito e incomprendido, desconocido por su época. Sin embargo, hay una diferencia: este público que no entiende nada ya no es el público burgués vulgar del siglo XIX fascinado por el academicismo en su gloria sino el público burgués del siglo XX, en la onda, aficionado al video, la música *techno*, la *comida mixta* y el diseño.

Sobre los muros de las galerías, centros de arte y museos de arte contemporáneo, la fotografía reemplaza a menudo a la pintura.

Esta fotografía es practicada y aceptada en todas sus formas: documental, pictórica, de revista, de reportaje, de moda, pornográfica, erótica o paisajista, semiaficionada o profesional, de pose o no, realizada con el medio químico tradicional o fabricada y retocada por computadora, editada manual o industrialmente, presentada con la misma solemnidad que la pintura o montada al vapor, o aun proyectada en diaporamas, dispersada en viñetas o ampliada a dimensiones desusadas.

Para esta fotografía, todos los temas se valen: el autorretrato, el cuerpo íntimo triunfante, envejecido, enfermo o mutilado, el sexo sórdido o glorioso, la arquitectura, la ciudad, la muchedumbre, los lugares públicos, la iconografía

religiosa, la biografía, la fotonovela, la autoficción, el documento, lo social, etcétera.

En comparación con la pintura que requería tiempo y concentración visual, que colocaba la contemplación en un paréntesis de tiempo suspendido, esta fotografía resulta discreta. Pesa poco aun cuando sus formas son inmensas o su contenido es sensacional o chocante. Son imágenes frente a las que uno pasa rápidamente y no se detiene, que piden una atención fluctuante. Para retomar una expresión inventada en principio por un pintor, Bill de Kooning: con ella, "*content is a glimpse*", el contenido es una ojeada, una visión fugitiva, una mirada pasajera.¹⁰

Así pues, las fotografías han ido remplazando a las pinturas en los muros. Disfrazan de un medio contemporáneo un academicismo tranquilizador y el joven burgués acepta en foto lo que ya no puede ver en pintura y abandona a sus padres. Pero hay más que los muros. Mucho más a menudo la producción contemporánea ha abandonado los cimacios para invadir el espacio. Está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos alterando el medio ambiente, destinados a producir efectos visuales, sonoros o ambientales. Estos complejos montajes pueden recurrir a elementos recogidos en el universo cotidiano: objetos en desuso, basura, envases, carteles, materiales industriales, elementos de decoración y mobiliario, productos de consumo común, signos de la cultura popular o de la cultura de lujo "de gran consumo", sonidos, música, luces, cámaras cinematográficas y monitores de video. Además, se incluyen a menudo elementos de tecnología avanzada como in-

¹⁰ W. de Kooning, *Écrits et propos*, Éditions de l'Ensb-a, colección *Écrits d'artistes*, París, 1992, pp. 90 ss.

formaciones provenientes de internet consultados en tiempo real o programas de informática para pilotear los dispositivos.

Intervienen también imágenes fijas o móviles, montadas en dispositivo perceptivo, proyectadas sobre objetos. La configuración se asemeja entonces al panorama, a la fantasmagoría, a la proyección cinematográfica o al acondicionamiento sensorial del parque de diversión.

El término elegido, para designar este tipo de dispositivo de manera genérica es "instalación". A menudo se le agrega, a pesar de lo obvio, el término "multimedia". Son entonces "instalaciones multimedia" que utilizan "técnicas mixtas".

Al ser la instalación animada en vivo o diferida por el artista o actores que se integran al dispositivo o conforman su núcleo esencial, se vuelve entonces "*performance*" o "acción" y se acerca al acto teatral, a la coreografía o al ritual religioso.

Sea que se trate de instalación, de *performance* o de acción, el dispositivo operatorio es complejo (se requieren instrucciones para el montaje y asistentes), pero viene definido por sus grandes rasgos y de manera poco apremiante, ya que hay que volver a armar en otros lugares y circunstancias con nuevas obligaciones. Por lo tanto lo que importa no es la materialidad de este objeto complejo que es el dispositivo en sí, sino el hecho de que pueda generar una gama de efectos, una experiencia de cierto tipo: divertimento, perplejidad, desubicación, fascinación, rechazo, horror, sentimentalismo y, ¿por qué no?, aburrimiento, quizá indiferencia.

Cuando se dice que el dispositivo debe producir una experiencia, el acento puesto sobre la obra se desplaza hacia

su efecto y la interacción espectador-*regardeur*.^{*} Este tipo de dispositivo es fundamentalmente “in-ter-activo”, para utilizar la palabra maestra.

No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificable como “arte”, visto que el arte no es más que el efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa, a veces con una desproporción chistosa o, al contrario, con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado. De un pandemonio de objetos puede surgir un único y fugaz efecto cómico terminal. O quizá de un tiradero delirante puede sugerir un desorden, lo que es a fin de cuentas. Pero en principio no hay gran novedad en eso: hasta el arte definido de la manera más clásica en realidad nunca fue diferente, ya que una pintura debía “surtir su efecto” para ser la gran obra que pretendía su autor. Sin embargo, con una diferencia: la identificación rápida del objeto permitía al *regardeur* andar fácilmente la primera parte del camino que lo colocaba en el origen de la experiencia. Ahora bien, la primera mitad del camino la tiene que recorrer el *regardeur* para identificar el dispositivo como el origen pertinente de la estimulación, o referirse al contexto para saber si se encuentra frente a un dispositivo artístico y no confundirlo con las sobras ya no tan frescas de un coctel de inauguración, abandonadas en este lugar para que el personal quisquitoso de limpieza las tire a la basura a la mañana siguiente.

Eso nos lleva inmediatamente a otra característica de la situación: se necesitan “modos de empleo” para percibir cuándo y dónde hay arte. Se necesitan de cierta manera

^{*} De *regarder*: mirar, pero sin lo despectivo de mirón. [N. del T.]

señalamientos que indiquen: “Cuidado: arte”. Lo que en los años setenta fue regularmente fuente de ironía, se ha vuelto parte de las reglas del juego comúnmente aceptadas y hasta consideradas como triviales.

En 1974 el ensayista Tom Wolfe había ironizado en un libro titulado *Le Mot peint*¹¹ sobre el hecho de que una buena pintura moderna debía de hoy en adelante venir acompañada de una teoría estética convincente, sin la que no valía nada. Una pintura del expresionismo abstracto necesitaba, para ser identificada como tal, un texto teórico formalista, de preferencia firmado por Greenberg, alabando sus características planas, o un análisis del proceso de gestualidad, de preferencia firmado por Rosenberg, alabando la expresividad de la acción pictórica. De no ser así, la pintura no pasaba de ser un garabato. Se entiende en seguida que la carga de validación no solamente incumbía a textos más o menos herméticos de prologuistas más o menos famosos, o a carteles tipo “sin título, técnicas mixtas”. Para que las obras sean reconocidas como tales, se necesita en efecto toda una puesta en escena de exposición y, especialmente, la del “cubo inmaculado” de la galería de vanguardia.¹² Se necesita que un conjunto de indicaciones visuales, de lenguaje y de comportamiento vaya delimitando y definiendo la zona de operación y de experiencia artística. Los miembros de la tribu de aficionados al arte contemporáneo dominan bastante bien este código que permite la identificación de los lugares de exposición como galería y no bodega o espacio en renta, que permite también la identificación de las obras

¹¹ T. Wolfe, *Le Mot peint* (1974), trad. al francés, Gallimard, colección Les Essais, París, 1978.

¹² B. O'Doherty y P. Ireland, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, Santa Mónica, 1986.

como instalación artística y no dispositivo de preparación a las reglas de la circulación o sobras de un salón profesional en la noche de clausura. Como lo dice el comentario a un dibujo de Jean-Philippe Delhomme en la sección “galerías” de su libro *Art contemporain*:

Al terminar una vuelta por las galerías, primero pensé que mi amiga lloraba a causa de una reacción de hipersensibilidad frente a tanta ironía y segundo grado, pero algunas semanas después, cuando nos separamos, me confesó que sus lágrimas eran de rabia por haber pasado una tarde de sábado tan típica.¹³

De poder resaltar una tendencia general en este contexto, sería la de una desaparición de la dimensión de la mirada concentrada (mirar algo en situación de relación bipolarizada: el que mira-lo que se mira) en beneficio de una percepción del ambiente, de lo que rodea al visitante dentro del conjunto del dispositivo perceptivo y perceptible. Además, muy a menudo la presencia de un sistema de video que capta la imagen del espectador para reinyectarla en el dispositivo, realiza en sentido propio este proceso de ambientación. La “in-ter-actividad” se vuelve entonces “relacional” o “transaccional”.

Todos estos factores relacionales, transaccionales y de implicación interactiva, el arte contemporáneo los comparte con la publicidad. Y ésta es otra de las características de la situación, la de la cercanía, la connivencia y la casi confusión entre arte contemporáneo y publicidad.

La complicidad se refiere tanto al contenido como a las formas y al procedimiento.

¹³ J.-P. Delhomme, *Art contemporain*, op. cit., p. 18.

En cuanto a los contenidos, en vano se podría especular hoy en día sobre la dirección de la influencia: ¿el arte es el que copia a la publicidad o la publicidad al arte? El hecho es que el arte contemporáneo retoma sin cesar temas, motivos e imágenes publicitarias: logotipos, tipografías, *videoclips*, marcas, figuras del consumo, imágenes estereotipadas de estrellas, figuras de los medios de comunicación y de la industria del espectáculo. Duchamp fue el primero en introducir de manera sistemática esta iconografía de la publicidad en su arte. El arte pop hizo de ella su marca de fábrica. Ya no hay ni siquiera necesidad de hablar de segundo grado, de cita irónica o de proyección: se trata en realidad de un intercambio y de un reciclaje sin fin de los mismos temas en un mundo que se ha vuelto indisoluble de los medios de comunicación que lo representan (y en realidad lo constituyen). Nuestra cultura es una cultura de la copia: el medio es el mensaje y el mensaje es el medio.

Los procedimientos marcan también la identidad entre arte contemporáneo y publicidad. Todas las producciones artísticas utilizan los medios y los métodos de la publicidad: anuncios clasificados, cartelas, carteles de todos los formatos, anuncios publicitarios urbanos, montajes y ritmos de *videoclips* televisivos, volantes, sondeos por teléfono, personajes virtuales, logotipos. Artistas distribuyen volantes en las salidas del metro, rentan o se regalan espacios publicitarios en las ciudades, recurren a anuncios luminosos para colocar eslóganes herméticos, en periódicos compran espacios reservados a la publicidad, dejan mensajes en las grabadoras o mensajerías, se transforman en *hombres-sándwiches* para promover su producción, pegan o depositan volantes en los teléfonos públicos, mandan *spam* electrónico, redac-

tan verdaderos o falsos *books* de prensa, se promueven como jabón para lavadoras, dan conferencias de prensa.

Todos estos negocios son lo mismo arte que publicidad y lo mismo publicidad que arte. Entonces, no sorprende mucho que una cantidad respetable de artistas hayan sido o sean profesionales de la publicidad: diseñadores gráficos, *creativos*, directores de agencias, agentes. Se cierra el círculo cuando quien organiza los espectáculos artísticos es al mismo tiempo redactor de publicidad o animador de estudio gráfico. El curador y el agente de publicidad se van confundiendo aun cuando llevan una doble vida.

En la continuidad de aquel volverse publicidad del arte contemporáneo se puede notar otra transformación; esta vez, las afinidades entre las artes.

Siempre hubo ciertos parentescos entre las artes, incluyendo rivalidades y competencias. El *Ut Pictura Poesis* y el *paragone*¹⁴ constituyen los primeros paradigmas de esta relación entre dos formas de arte sistemáticamente señaladas por la mirada, comparadas y evaluadas. El arte moderno vio desarrollarse fuertes parentescos entre escritura y pintura: Zola, Mallarmé y Manet, Aurier y los pintores simbolistas, Stein y Picasso, Hausmann y la poesía fonética, Breton y los pintores, los expresionistas norteamericanos y John O'Hara, Warhol y el cine experimental, para citar solamente algunos ejemplos de todos conocidos. Se pudo presentar una exposición pertinente sobre el arte del siglo XX bajo el título *Poésure et peinture*.^{15*}

¹⁴ El *paragone* designa la discusión sobre la rivalidad y la competencia entre las artes, en particular entre la pintura y la escultura, a partir del siglo XVI.

¹⁵ *Poésure et peinture*, Éditions de la RMN, Marsella, catálogo de la exposición, 1993.

* Poésura y pintura = poesía y pintura. [N. del T.]

Hoy en día se pueden ver otros tipos diferentes de conexiones y connivencias. Los artistas contemporáneos no miran mucho del lado de los poetas, los cineastas o los arquitectos, pero sí del lado de los músicos, los creadores de moda y los diseñadores. En el caso de los diseñadores, supongo que se trata de una preocupación compartida por el entorno de vida, el espacio en que se vive, los ambientes, lo que se inscribe perfectamente en el proceso de transformación del arte al estado gaseoso del que ya hablé. La asociación con la moda va en el mismo sentido: es cuestión de estilo constantemente renovado, de inmersión en el flujo del tiempo conservando la ilusión de un presente que no se renueva tanto. Por su lado, la afinidad con la música es tan reconocida y declarada como extraña. No se trata de cualquier música. Se trata de música *techno* y de DJ, de música de *sampling* y de mezclas. No cuentan ni el carácter vanguardista, ni la construcción formal, a diferencia de lo que sucedió en la época del arte moderno. Lo que cuenta es la burbuja musical, la zona de espacio-tiempo musical, una especie de diseño sonoro que ocupa el espacio y colorea la relación social en detrimento de otras formas de interacción.

Más que estas afinidades, lo que debería sorprender es la casi total indiferencia de los artistas contemporáneos en relación con la literatura, el cine, la poesía y en realidad una especie de encerramiento sobre sí mismo, coherente con un modo de existencia tribal para iniciados. Por su lado, los poetas, novelistas y cineastas miran en general con indiferencia el arte contemporáneo, cuando no batallan en su contra. Las artes de la narración, de la metáfora y del mito están separadas de las artes del ambiente, del *beat* y de la *Stimmung* existencial.

El arte siempre se desarrolló en el seno de grupos y co-

comunidades: comunidades de aprendizaje o de formación, comunidades de producción o de evaluación, comunidades de iguales y camaradas, pero también comunidades de receptores, es decir, las diferentes formas de públicos, con dimensiones variables para estos grupos, desde el círculo estrecho de los coleccionistas o comanditarios principescos hasta el gran público que, antes, hacía cola para desfilarse en las retrospectivas impresionistas o pelearse las playeras pop. El arte contemporáneo no escapa a este fenómeno de la comunidad, pero de una manera muy particular. Funciona como grupo o tribu de iniciados. Lo que, dicho en otros términos, significa que no tiene raíces en el gran público. Y, sobre todo, no tiene la militancia hacia el gran público que caracterizó al arte moderno del siglo xx. No interesa a la muchedumbre que no le entienda nada y prefiere consumir los productos de la cultura popular comercial, pero tampoco se interesa en ella, excepto bajo la forma correctamente política de categorías de sujetos asistidos, apoyos perfectos de un compromiso medido: excluidos, SDF,* inmigrantes, enfermos, minorías sexuales, etc. Para ser totalmente honesto, hay que decir que los artistas contemporáneos no se preocupan de ninguna manera por el público, aun cuando todo su arte se orienta hacia lo relacional o transaccional. Después de la noche de la inauguración, las instalaciones relacionales se transforman en taquillas cerradas o carruseles abandonados. El estudio de televisión funcionó solamente durante la noche de la inauguración oficial, la cena para los pobres ya no se sirve y el artista pronto se fue para atender otras (buenas) obras.

El elogio apostólico de la cultura popular vanguardista

* SDF: sans domicile fixe, sin domicilio fijo. [N. del T.]

está confinado a un pequeño número de piadosos e hipócritas discursos oficiales que se esfuerzan de manera tan solemne como carente de convicción para justificar el uso de fondos públicos, a fin de cuentas muy modestos, para apoyar, es decir, pensionar, la creación. Por lo demás, los alumnos de los establecimientos escolares forman, y es una suerte para los centros de arte, un público cautivo que permite levantar estadísticas de asistencia sin embargo desastrosas.

En principio, nada escandaloso hay en eso. No se puede decir *a priori* por qué condenar una estrategia de creación hermética. Siempre hubo poetas para *happy few* y, según una expresión consagrada, pintores para pintores. Un arte no tiene forzosamente por vocación difundirse democráticamente como un servicio público.

En cambio, lo que resulta raro y constituye una instructiva paradoja es el hecho de comprobar que el hermetismo y el carácter confidencial de los rituales alrededor de los cuales se reúne y reconoce la tribu del arte contemporáneo toca tipos de producción que, en formas apenas diferentes, y hasta perfectamente similares, son comúnmente consumidos por el público de la cultura popular comercial.

Las mismas fotografías, con muy ligeras diferencias, pueden exhibirse en *Paris-Match* o en una galería de vanguardia, y las fotografías de *Paris-Match* o de *Gala* pueden ser integradas a una instalación por parte de un artista crítico. Tal artista "tractor" o practicante reconocido de la "estética relacional" distribuye a las salidas del metro pequeños volantes humanistas herméticos para revitalizar la comunicación en el flujo humano anónimo de la gran ciudad, al lado de un africano que distribuye volantes para consultar a un hechicero cuyos poderes aseguran adquirir amor, riqueza o poderes mágicos. La instalación de video en circuito

cerrado de la galería de moda se puede ver con poca diferencia en una tienda de Zara o Armani. La reproducción monumental de la fotografía de un hombre anónimo sobre la fachada de un centro de arte no es realmente diferente de la que utiliza el metro para su autopromoción, fotografía realizada por una agencia de publicidad que decidió darse a conocer “vendiendo” la imagen de un desconocido. La escena de transgresión de un performancista salpicando el santuario de la galería con *catsup*, resulta fielmente reactuada por un bromista burlándose de personalidades. Hasta la famosa interactividad del arte se vuelve, y perdonen el chiste, una fórmula vacía y presuntuosa en un mundo en el que todo es interactivo, desde la televisión y la asistencia a los consumidores hasta los espectáculos pornográficos.

En otros términos, tenemos la extraña sensación de que el arte contemporáneo trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente para hacer hermético el acceso a experiencias a fin de cuentas triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien, darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa. Si existe un caso en el que el mecanismo burdivino* (paz a Bourdieu y a su alma de falso materialista colérico) de la distinción opere plenamente, es el del arte contemporáneo: experiencias muy cercanas, incluso indistinguibles, son planteadas como diferentes por cuestión... de distinción. Existen los iniciados y los demás. En este asunto, toda la sutileza consiste en guardar muy bien el secreto de la semejanza para que el público común se quede

* Dieu —Dios— tiene como adjetivo: ser divino. Mecanismo burdivino: mecanismo elaborado por el sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002). [N. del T.]

en lo común y el público iniciado en la iniciación. Se puede entender, por lo tanto, porque resulta inútil buscar establecer una relación con el gran público: sería confesar que el rey anda desnudo o que los sujetos visten atuendos reales, que la relación de hecho existe ya perfectamente, pero que lo esencial es que nadie lo sepa.

De manera más prosaica, el efecto tribu o efecto iniciación significa la boga de comunidades artísticas o colectivos. A diferencia de lo que sucedía en el siglo xx moderno, no se trata de movimientos ni de grupos constituidos en torno a una búsqueda, un manifiesto o una línea teórica, sino de colectivos informales, de agrupamientos de vida y de usos que autorizan prácticas diferentes que coexisten pacíficamente sin ninguna unidad teórica o conceptual. Los numerosos baldíos industriales de los países ricos favorecen estos agrupamientos, que se pueden convertir en *ghettos*. En esta misma línea, los centros de arte y las galerías asociadas exponen juntos sin discriminación sus producciones heterogéneas y extremadamente desemejantes entre sí, pero que de una manera o de otra han aprobado el *test* del mundo iniciado. No se trata en este caso de un asunto de tolerancia o de apertura de espíritu posmoderno. Solamente se trata de que el criterio discriminante no tiene nada que ver con la naturaleza formal de las producciones o su proyecto intelectual sino con el simple hecho de que han sido recibidas en el mundo del arte contemporáneo.

Otro rasgo de la situación “arte contemporáneo” para el que no hay ningún desacuerdo entre los diferentes observadores se refiere al compromiso social y político limitado de los artistas y de las obras.

El arte moderno, desde Courbet y el decenio de 1850, fue un arte militante, cuyas revoluciones debían reflejar o

prefigurar las revoluciones políticas de izquierda (en la mayor parte de los casos) o de derecha (a veces). En cambio, el arte contemporáneo resulta políticamente neutro, ampliamente despolitizado o, por lo menos, con una conciencia crítica y compromisos “flojos” en el sentido del adjetivo *debole* de la expresión italiana *pensiero debole*.

Ya no existe un gran proyecto político y la conciencia crítica es limitada. Claro, nadie lo grita en voz alta: viéndolo bien, todos los artistas siguen siendo “de izquierda”, pero eso no los compromete a gran cosa. Un signo de los tiempos de esta despolitización y quizá también de la relativa pérdida de influencia social del arte y de los artistas es que durante las primeras campañas en apoyo a la regularización de la situación de los indocumentados en Francia (1996) fueron cineastas, personas del mundo del espectáculo y de los medios de comunicación quienes encabezaron el movimiento en el que se buscaba en vano a artistas plásticos contemporáneos. Así como no habían pensando en él, nadie había pensado en ellos.

En muchos aspectos, esta despolitización corresponde a la pasividad política de las democracias individualistas en las que ya no se encuentran muchos proyectos revolucionarios. Pero no se entiende por qué los profetas deberían estar forzosamente entre los artistas; tampoco se entiende por qué reprochar la desaparición de estos profetas románticos a los artistas y no a los sindicalistas administradores o a los últimos militantes de las formaciones políticas radicales que se reaniman.

En lugar de hablar de despolitización o de retirada sobre el arte como única aventura, quizá sería mejor hablar de una politización limitada o floja. Es que los artistas contribuyen como cualquiera de nosotros a nutrir la reflexión que

la sociedad hace de sí misma, es decir, a la aprehensión de lo que ocurre en ella por medio de todos los observadores y observatorios de los que dispone. De cualquier manera, no les es posible actuar de otra forma. Pero valoran como cualquiera de nosotros hasta qué punto la fuerza de su reflexión resulta limitada y reducida, lo que induce estrategias de intervención social limitadas o conscientemente de poco impacto para con las minorías como los trabajadores inmigrantes, los excluidos, los SDF, las personas con capacidades diferentes, etcétera.

De existir una politización, se podría decir que es una politización de la impotencia o de “pura fachada”, con la conciencia de que el arte puede poco, lo que los artistas vierten en acciones igualmente limitadas, discretas, flojas, que influyen poco. Un artista denominó de manera muy significativa sus acciones en la calle “acciones poco”. De cualquier manera, hay que reconocer que sobre este terreno, la capacidad de invención de los artistas entra a menudo en una feroz competencia con los “creativos” de publicidad, los productores de festivales de música *techno* o *gay prides*, los manifestantes sindicales y los organizadores de manifestaciones de todo tipo. Una vez fuera del círculo protector del centro de arte o de la galería, cada quien se defiende como puede en la selva citadina.

Tras considerar todos estos elementos de descripción a cierta distancia y perspectiva, resulta claro que una característica dominante estructura el conjunto de la situación, a saber: la popularización y vulgarización de los procedimientos desarrollados por Duchamp en relación con la producción de *ready-made*.

El genio de Marcel Duchamp fue el que introdujo conjuntamente con los *ready-made* —estos objetos ya hechos,

listos para ser usados—, estrategias de producción que operan sobre todos los factores constitutivos del arte (el autor, el modo de exposición, el público, el objeto) hasta transformar por medio de una serie de acciones y de acontecimientos una cosa cualquiera, y sin embargo perfectamente seleccionada, en una obra que es al mismo tiempo una no-obra. Los procedimientos, tal como los ideó Duchamp: minuciosos, reflexionados, premeditados hasta poder integrar sus efectos posteriores, tienen como consecuencia maliciosa y provocativa el poder transformar “cualquier cosa” en una obra. Y esta obra, que ya no es cualquier cosa al final, demuestra *a posteriori* nunca haber sido cualquier cosa, ni desde un principio. Finalmente, no sólo el procedimiento de constitución sino también de producción (porque posteriormente deja transparentar únicamente aspectos intelectuales y conceptuales) transforma estas obras en obras. Es así como, desde 1910, Marcel Duchamp elaboró una concepción del arte basado exclusivamente en el procedimiento, en el sentido en el que los filósofos hablan de la teoría procedimental de la justicia de John Rawls o de la concepción de procedimiento de la comunicación política según Habermas. Con Marcel Duchamp el arte ya no se entiende en términos de sustancia sino de procedimiento; tampoco depende de una esencia sino de los procedimientos que lo definen. Una pala de madera y metal para la nieve se puede convertir, en ciertas condiciones, en una obra de arte que se llama *In Advance of the Broken Arm*.

Se trata de algo más que un simple nominalismo pictórico en el sentido de que el artista iría decidiendo real o divinamente que “eso es arte”. Sí hay nominalismo, ya que la obra termina siendo siempre reconocida con base en un juego de convenciones simbólicas, pero la producción de

estas convenciones resulta eminentemente compleja y presupone la realización de toda una serie de operaciones. Requiere de un conjunto de procedimientos complejos y regulados para los cuales el artista necesita obtener la colaboración de otros actores indispensables a la validación del procedimiento.

Fuente de Marcel Duchamp no es *solamente* un urinario rebautizado *Fuente*, tal como creemos poder captarlo hoy cuando vemos en los museos piezas que pretenden reconstituir un original desaparecido, conocido solamente por fotografías y que muy pocas personas vieron realmente en el momento de su fugaz aparición. *Fuente* es un objeto particular escogido para pasar (y desafiar) el *test* de participación en una exposición de la Society of Independent Artists. Esta sociedad, fundada en 1916 por artistas norteamericanos modernos en busca de una respetabilidad por parte de la vanguardia e instituida en contra del conservadurismo de la National Academy, tenía los mismos principios de legitimación del artista por su libre pertenencia a dicha sociedad que la Société des Artistes Indépendants de París que fundaba su legitimidad en el mandato que le conferían sus miembros y no la tradición. Esta Society of Independent Artists tenía como principio la no selección de las obras propuestas (“*no jury, no prizes*”) y, por lo tanto, en principio, tenía que admitir en sus exposiciones todo lo que proponían sus miembros. Marcel Duchamp fue invitado a formar parte de su comité fundador por su notorio vanguardismo, en particular después del extraordinario éxito de escándalo de su *Nu, descendant un escalier* en el Armory Show de 1913. Este *Nu*, que lo había hecho famoso, había sido rechazado por el Salón de la Société des Artistes Indépendants de París en 1912. Con el nombre de R. Mutt,

Duchamp desafió el principio mismo de no selección de la Society of Independent Artists como respuesta al anterior rechazo de una de sus obras.

Fuente será efectivamente rechazada en una exposición en la que no se niega la participación de nadie, tal como lo había sido *Nu descendant un escalier* en París. Sin embargo, al mismo tiempo, Duchamp se las arregló para que *Fuente* fuera fotografiada en su galería 291 por el famoso Alfred Stieglitz, promotor de la vanguardia norteamericana y fotógrafo de renombre.

No seguiré relatando las maquinaciones de Duchamp, ni ahondaré en la complejidad de sus procedimientos magistralmente detallados por los exegetas de Duchamp y en particular por Thierry de Duve en su libro *Résonances du ready-made*.¹⁶ Solamente quería aclarar que el descubrimiento, la inscripción, la precisión de un *ready-made* —todos son términos que el mismo Duchamp utiliza de manera definida y razonada— no tienen nada que ver con una brutalidad arbitraria sino con un juego de procedimientos premeditados y dominados desde el principio hasta el final.

Claro que la popularización y vulgarización de la práctica la han empobrecido y simplificado considerablemente, quizá porque el procedimiento se volvió trivial después de haber sido inventado, solamente por caer en la reiteración y la repetición. Sin embargo, lo que queda es el hecho de que cualquier tipo de prácticas, y hasta *absolutamente todas*, pueden, en un momento dado y en ciertas condiciones, incorporarse al arte contemporáneo. Lo que queda también es el hecho de que, ahora, en el procedimiento, todos los

¹⁶ Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, Éditions Jacqueline Chambon, colección Rayon Art, Nîmes, 1989.

factores que lo condicionan tienen la misma importancia, no solamente el objeto y el artista sino también la galería, el representante, el *regardeur*, el crítico, el coleccionista, el curador-organizador, las instituciones de validación. “Son los que miran quienes hacen los cuadros”, decía Marcel Duchamp cuya otra obra famosa, *Le Grand Verre*, recela “testigos oculares”, y cuya última gran obra, *Étant donnés...*, se presenta desde el exterior como una simple puerta de madera con una mirilla.

Efectivamente, ya hay *ready-made* en cualquier lugar y de todo tipo. Tal como lo dice Jean-Philippe Delhomme,

“Pala para la nieve / en previsión del brazo roto”: si estamos de acuerdo para adiestrar nuestro espíritu al repetir con cierta frecuencia este pequeño ejercicio de gimnasia mental, hasta en la calle, solo o perdido en la muchedumbre, estamos en situación de comprender de 60 a 65% de las obras de arte contemporáneo. En la mayor parte de los cerebros modernos, este programa viene generalmente preinstalado y ni siquiera es necesario repetir el ejercicio.¹⁷

Esta invasión del *ready-made* puede ser denunciada como el reino del arte hecho de cualquier cosa, el triunfo de la estafa y del arte fácil, como si cualquier persona pudiese hacer lo mismo. Probablemente sea cierto por una vez que “el programa viene preinstalado”, según la justa expresión arriba citada. Eso no era cierto, de ninguna manera, en los tiempos de las maquinaciones de Duchamp, cuya vida entera giró alrededor de la invención de aquellos procedimientos para hacer arte o “*artecialización*”.

¹⁷ J.-P. Delhomme, *Art contemporain, op. cit.*, p. 8.

Estas consideraciones alrededor del papel de cualquier cosa en el arte resultan sin embargo anecdóticas por no dejar pensar otro temible trastorno. La posibilidad de que todo y cualquier cosa se vuelva arte es precisamente también la posibilidad del triunfo de la estética. Si todo se puede volver arte a condición de seguir procedimientos de *arte-cialización* a fin de cuentas convencionales, entonces todo puede ser visto estéticamente y el arte puede fluir libremente fuera del mundo del arte cuya ansiosa y obsesionada defensa se vuelve indispensable por ser platónica pero también condenada al fracaso. Si los *ready-made* están por doquier, basta encontrarlos o verlos en todos los lugares donde están. El mundo del arte ya no está limitado al mundo convencionalmente reconocido como tal y puede expandirse por doquier. Se podría llegar a inventar una defensa realista y ya no nominalista de este volverse-arte de todas las cosas recordando la antigua y digna teoría estética y asociando a los procedimientos tipo Duchamp actitudes o intencionalidades que, a fin de cuentas, terminan importando más que los procedimientos en sí mismos. Basta con una "mirada" de un artista o de un espectador para que cualquier cosa vaya adquiriendo cualidades estéticas.

Por lo tanto, la popularización y la vulgarización del *ready-made*, lo que podría llamarse su democratización —*ready-made* para todo el mundo y por doquier—, son la causa de la desaparición del mundo del arte por trasiego o evaporación de su sustancia. La invención del *ready-made* privó al arte de su sustancia fundamentándolo en lo procedural. La generalización de esta naturaleza procedural lo transforma en vapor o en gas que se expande por todas partes. Una atmósfera estética invade el mundo. De manera simultánea, el mundo del arte ritualizado, sacralizado, aga-

rrado a su preciosa rareza teatralizada se va vaciando poco a poco no solamente de obras sino de participantes. Nada más algunos obstinados iniciados, fanáticos y conservadores, si no francamente reaccionarios, se obstinan en perpetuar el rito. Afuera, feliz e inconscientemente, todo el mundo es artista y está inmerso en el arte. En efecto, es impresionante ver cómo el mundo se volvió totalmente bello. Ése es el triunfo de la estética.

Los críticos nostálgicos del arte contemporáneo se equivocan entonces dos veces. Primero, porque el arte que extrañan ya está por doquier, sin que, curiosamente se hayan percatado del fenómeno. Segundo, porque este mundo del arte contemporáneo que aborrecen tanto ya no existe, sin que tampoco se hayan dado cuenta. Mucho más perspicaces son los jóvenes elegantes que van a tomar aguas de alta procedencia en el subsuelo de *Chez Colette* antes de asistir a una noche de cuero fetichista de *Poupée mécanique*.

En esta descripción del mundo del arte contemporáneo no se ha dicho nada, con toda intención, de las instituciones que lo administran.

Tratándose de instituciones como los centros de arte, las bienales, las revistas de arte, las asociaciones de artistas que se encargan de las exposiciones de sus miembros, su funcionamiento se integra al conjunto de procedimientos que contribuyen a definir el arte contemporáneo, a hacerlo vivir pero también a aislarlo y a protegerlo contra los principios de disolución que están en el corazón de su definición procedural. En este sentido, estas instituciones, independientemente de su importancia, no desempeñan un papel diferente al de los otros actores del mundo del arte: compradores, administradores de galerías, críticos, subastadores. La para-

doja podría ir hasta sostener que algunos actores invisibles o ausentes son tan importantes y quizá más que los que son visibles o definidos por su estatuto.

Eso pasa con “el que no está”, el “espectador ausente”, “el invisible observador”, el que al no venir causa la desesperación del mediador cultural a cargo de la democratización del Gran Arte. Finalmente, resulta hasta más apreciado por este Gran Arte el hecho de que el subastador o el crítico contribuyan a alimentar la ilusión del carácter confidencial y de iniciación del arte contemporáneo. Una galería solamente puede tener público la noche de la inauguración, durante la celebración ritual que reitera y renueva la solidaridad de la tribu como una misa. Aparte de estas cuantas horas, tener visitantes pudiera sugerir una confusión con un lugar de moda, una tienda de autoservicio o una lavandería automática.

Si, en cambio, bajo el término de institución se piensa en el ruidoso aunque cuantitativamente modesto apoyo del Estado que, en Francia, sirve de muleta a un arte contemporáneo anémico, no vale la pena retrasar en exceso. Se trata, en efecto, de una característica francesa, una forma entre otras de la excepción cultural nacional, que revela más la organización del Estado y la necesidad de Estado en Francia que sobre el arte contemporáneo.

El arte contemporáneo tiene en Francia, como en otros lugares, la misma economía del *ready-made* democratizado y trivializado y el mismo procedimiento de transición del arte al estado gaseoso, pero con el reconocimiento de la decoración del sello del Estado y a veces solamente de decoraciones. Este sello del Estado (“reconocido por el Estado”, “mandado hacer por el Estado”, “comprado por el Estado”, “enseñado por el Estado”) es al mismo tiempo muy requerido por el

mundo del arte (y no tanto por razones económicas sino más bien por razones de vanagloria y reconocimiento oficial) y generosamente distribuido por instituciones que no saben a qué santo invocar para justificar su existencia.

Entonces, estas instituciones, en nombre de la democratización de la cultura, otorgan respetabilidad a algunos representantes del arte contemporáneo. Esto somete a todos los actores a un *double bind* temible porque, si cumplieran con su misión, estas instituciones terminarían con el procedimiento de volatilización del arte, ya que los *ready-made* estarían realmente al alcance de todo el mundo y la vanguardia de hoy lo estaría invadiendo todo. Pero, al fracasar, contribuyen de manera positiva y generosa al encerramiento en un *ghetto* de un arte que de esta manera se salva y sobrevive. Que el centro de arte se quede sin visitantes es la última forma de proclamar su carácter sagrado y de iniciación, lo cual bien merece una subvención.

Existe de todo esto una ilustración ejemplar, maravillosa, cautivadora: el nuevo lugar de arte del palacio de Tokio en París.

Construido con motivo de la Exposición Universal de 1937, albergó el Museo Nacional de Arte Moderno antes de su reinstalación en el Centre Georges-Pompidou. Desde fines de los años setenta, tuvo usos variados e inciertos según presiones de *lobbies* e indecisiones de los ministros a cargo de la cultura. Hace algunos años se decidió hacerlo centro de arte contemporáneo. Cabe aclarar que, en París, los lugares consagrados al arte eran templos del Gran Arte clásico como el Museo del Louvre o el Museo d'Orsay o templos del arte moderno como el Museo Nacional de Arte Moderno en el Centre Georges-Pompidou, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París o la galería nacional del Jeu de Paume.

Vale la pena notar, de paso, la presencia poco discreta del sello oficial “nacional” en todos estos lugares.

Para dirigir este nuevo establecimiento se escogió a dos jóvenes actores del mundo del arte contemporáneo cuyo mérito era el de no pertenecer al mundo de los funcionarios de la iniciativa. El primero era un crítico *free lance*, organizador de exposiciones en Francia y en el extranjero, que se podía definir como un *go-between* dinámico del arte, poco interesado en cuestiones teóricas. El segundo, profesional de la publicidad, también crítico *free lance*, manifestaba gusto por la teorización y desarrolló bajo el nombre de estética relacional una filosofía del arte contemporáneo como experiencia de la relación social.¹⁸

Aquella filosofía que, para hablar como Marx, no es sino la ideología de una práctica comunicacional y relacional, está hecha a su vez en lo esencial del *collage* y del reciclaje, por no decir popurrí, de los filósofos de moda hace 25 años, a fines del siglo XX intelectual. En este sentido, constituye la transposición “teórica” de una práctica de comunicante ecléctico, a medio camino entre el concepto publicitario y el concepto solo.

La intervención arquitectural seleccionada para el proyecto consistió solamente en renovar el edificio para hacerlo seguro y llevar los líquidos a los locales. En otros términos, se despojó al edificio de todo lo que constituía su acondicionamiento anterior regresándolo al estado de una especie de nave industrial abandonada ya de usos múltiples. Algo así como si se construyera un edificio con apariencia de abandonado en pleno barrio residencial y de embajadas. Ya

¹⁸ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998; *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Denoël, París, 1999.

nos hemos acostumbrado, a partir de la arquitectura posmoderna de los años setenta, al *kitsch* ornamental y al pastiche del pasado revivido. En este caso, el pastiche es “de a de veras”, pero por adentro al excavar la arquitectura se logró construir dentro del edificio algo como un sitio industrial abandonado y nuevo.

No es en sí algo reprochable. Se puede sostener que el arte que va innovando no puede ser acogido en locales con una rígida programación; tampoco en locales con un uso solamente programado. Algunos historiadores de la arquitectura afirman que en edificios provisionales, abandonados o condenados a la destrucción, se hicieron muchos descubrimientos e innovaciones. Desde este punto de vista, la disposición de los espacios en el palacio de Tokio es perfectamente funcional: solamente existen vastos espacios y pasillos sin destino particular; hasta los muros, que fueron dejados en su estado natural durante las obras, no son para que se coloquen obras de arte. La política de este nuevo centro consiste en exposiciones rápidas y simultáneas, conciertos de música *techno*, debates e intervenciones-*performances*.

Lo más interesante es que las manifestaciones que se llevan a cabo en estos espacios no diferenciados son muy difíciles de identificar en sí mismas como arte, ni siquiera como objetos de arte. No se puede distinguir entre *graffiti* sobre un muro “en obras” de una pintura primitiva o de carteles pintados pegados con torpeza. No se puede distinguir entre los materiales de una instalación “pobre” de los cascajos de la “renovación”. No se puede distinguir entre el material electrónico requerido para la preparación de un concierto del depósito de materiales de los electricistas encargados de la iluminación. Solamente el *performance* en sí mismo señala una actividad, aunque el agrupamiento de

individuos en torno a un discurso poco definido o entendible no difiere mucho de la aglomeración momentánea de individuos en torno a una manifestación. Durante los tres días de apertura-inauguración, muchísima gente de todas las edades con curiosidad y placer bonachón recorre los lugares en una atmósfera relajada buscando sin prisa ni mucho éxito lo que hay que ver en una tal indeterminación. La atmósfera relajada se explicaba, según parece, por la ausencia de angustia frente a propuestas que no fomentaban ningún tipo particular de reverencia en el que las miraba y que resultaban tan poco identificables que ya no eran ni siquiera propuestas. Nada comparable con la atmósfera de ansiedad del centro de arte moderno-contemporáneo donde los objetos parecen hacer trampa o presentar un enigma a espectadores intimidados o inquietos por parecer tontos frente a ellos. Hasta los políticos particularmente temerosos en tales circunstancias por no saber qué cara poner frente a un *ready-made* especialmente descabellado, podían deambular de manera bastante relajada en este espacio: se podía circular debido a que no había nada que ver. Lo que más llamaba la atención era indiscutiblemente el carácter feliz o por lo menos apacible del público en esta situación; por lo menos esta vez la estética era relacional. A decir verdad, había la sensación de que lo que se proponía era la experiencia pura de una relación estética, la experiencia de un estado de relajación sin objeto y “desinteresado”. Si, según la definición trivializada de Kant, lo bello es “lo que gusta universalmente sin concepto”, en este caso la belleza no faltaba. Estaba efectivamente por doquier, pero en un estado difuso y gaseoso, en estado de vapor o de vaho cayendo sobre todos los visitantes.

Una situación de este tipo me parece ejemplar de todo

lo que acabamos de describir en las páginas precedentes: todo él era *ready-made* en este lugar donde los *ready-made* son efectivamente accesibles a todo mundo. Los objetos, para no hablar de objetos de arte, ya no existen, o en caso de existir, solamente están ahí para generar una experiencia que, en sí misma, en su indefinición, indeterminación y accesibilidad resulta fundamentalmente estética: uno siente y comunica. ¿Qué? Eso es otro asunto y quizá ni siquiera una pregunta cuando el verbo “comunicar” pierde su transitividad.

Hubo pocas críticas en contra de este nuevo espacio. ¿Sobre qué se hubieran podido fundamentar? Sin embargo, algunos artistas se asombraron de que se haya tomado la decisión de construir *ex nihilo* en una colonia residencial de prestigio —el *XVI^e arrondissement*— una nave industrial abandonada, con entrada que se paga, cuando los vestigios de un mundo industrial naufragado van sobrando en los alrededores de París. Aquellas críticas pertenecían literalmente a otra época y demostraban que sus autores no habían entendido nada del arte contemporáneo. Una nave industrial abandonada en un suburbio, aun con algunos artistas encerrados en su *ghetto*, es la realidad de la vida y estrictamente no tiene ningún interés. En este caso se trata de algo diferente: de una nave industrial abandonada pero señalada de manera ejemplar como lugar de arte por lo incongruente de su situación y la contradicción entre su aspecto arquitectónico exterior ordinario y los espacios interiores vacíos. Todo el problema del arte contemporáneo reside en que estas fronteras “infradelgadas”, como dijera Marcel Duchamp, conservan aún su territorio y le garantizan una definición, aunque extraordinariamente precaria.

Entre las obras de Duchamp hay un foco sellado que

contiene... aire de París. Se llama evidentemente *Air de Paris* (1919) y fue copiada e imitada numerosas veces hasta en la forma de obras como una famosa lata de "mierda de artista" del decenio de los sesenta. En su versión francesa burocrática, aquel foco, por ser obra de arte, normalmente debía tener un sello oficial. Salvo que el foco se rompió, que el aire se diluyó y que solamente quedó el sello... En el palacio de Tokio se intentó volver a colocar el aire de París en los fragmentos de un foco a la medida de un centro de arte contemporáneo. Y aquella proeza se cumplió evidentemente con el sello del Estado...

II. EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL POST-POST

DESCRIBÍ la situación. Los filósofos especialistas en hermenéutica hablan de exponer la procedencia de las cosas, de hacer su genealogía, o, dicho en términos más sencillos, de establecer sus orígenes, con la idea de que estos orígenes podrían clarificar su valor.

En este segundo capítulo haré algo similar pero con un espíritu diferente.

Volver a trazar la genealogía de una situación es, en efecto, regresar a sus orígenes con la dificultad de poder ordenar causas de naturaleza muy diferente actuando por medio de mecanismos muy distintos y en una temporalidad diferente. Para tratar acerca de la procedencia del arte contemporáneo habría, por ejemplo, que referir, además de factores propios al ámbito artístico, otros factores tan diferentes como los cambios técnicos (la invención de la fotografía, el desarrollo de las telecomunicaciones, del cine y de la televisión, entre otros), las evoluciones sociales (la masificación de la sociedad) y económicas (la sociedad de consumo, de tiempo libre y de crecimiento), así como las preocupaciones ideológicas (el individualismo posesivo de las democracias desarrolladas). Además, habría que disponer de una teoría sólida y congruente de las determinaciones y de la causalidad históricas. El marxismo pensó poder proponer esta teoría con el materialismo histórico, pero sigue haciendo falta.

Por lo tanto, me voy a limitar a poner en perspectiva, es

decir, en continuidad pero también en contraste, la situación del arte contemporáneo con el arte del siglo xx y en particular el arte de la segunda mitad del siglo xx; esto es, con lo que común y exactamente ha sido llamado el arte moderno. Veremos intervenir causas y evoluciones que no me arriesgaré a jerarquizar. Intentaré solamente señalar evoluciones, cortes y contrastes.

Aprovechando el paso al año 2000, se recordó que los cambios en el calendario son simples convenciones. Lo que en Occidente constituye un espectacular cambio de siglo y de milenio, así como un trastorno temporal importante, se diluye en la continuidad de los días para otros calendarios que rigen la vida de millones o miles de millones de seres humanos. Eso no cambia en nada el hecho de que ciertas convenciones tienen más peso que otras, solamente porque los que las siguen poseen medios económicos y políticos más fuertes para imponerlas y difundirlas. Por otra parte, estas convenciones pueden estar profundamente inscritas en nuestras costumbres, nuestras técnicas para archivar y, más aún, en nuestros medios técnicos a secas que estructuran nuestra idea del tiempo y de la historia, sobre todo cuando esta idea se ha vuelto como la nuestra, tan incierta y flotante. Aunque el arte moderno del siglo xx corresponde a un cambio temporal únicamente occidental —es lo que afirmo, como veremos—, el arte contemporáneo, el que se hace hoy en día al principio del siglo xxi, viene después y a la salida de un siglo que fue estéticamente el siglo del arte moderno. Hay que ver cómo se relacionan los dos y si todavía se articulan.

Con la mirada retrospectiva que permite la distancia, las características del arte de la época moderna se distinguen claramente.

Empecemos por definir el periodo en el que se extiende este arte: de los años 1905-1906, cuando la herencia de Cézanne desemboca casi de inmediato en el cubismo, hasta los años 1975-1978, durante los que se agotan y se borran las últimas vanguardias del siglo xx aparecidas en el transcurso de los años sesenta. Durante estos 70 años se desarrolló la aventura del arte moderno, a fin de cuentas un arte moderno que duró menos que el siglo cronológico en el que se inscribe y que se terminó mucho antes de él.

Desde la primera década del siglo xx, con el cubismo e inmediatamente después con la invención por Braque y Picasso de los *papiers collés*, se abre en efecto el tiempo de las vanguardias y de los movimientos artísticos radicales, que se multiplicaron de manera tan excepcional como fascinante en los años diez: después del cubismo, florecerán el futurismo, cubo-futurismo, rayonismo, suprematismo, constructivismo, vorticismismo, dadaísmo, etc. Durante el siglo xx artístico, cualquier movimiento y casi cualquier innovación adoptaron la etiqueta de un *ismo* hasta el nuevo realismo y el minimalismo de los años cincuenta y sesenta.

Todos estos movimientos, incluyendo los más conservadores como el realismo socialista, sacan adelante programas formales de creación formulados en manifiestos, una ambición social y política revolucionaria expresada en los mismos manifiestos y que vienen acompañados en general de una metafísica más o menos elaborada y sistematizada de la vida y de la realidad.

Su misma existencia así como la radicalidad de su ambición, dan testimonio, en cada caso, de una búsqueda de totalidad y de absoluto, llevada a menudo hasta la intolerancia. Al mismo tiempo, a través de su diversidad y su antagonismo, estos movimientos revelan de hecho que esta

totalidad ya está fuera de alcance o sencillamente es ilusoria. Cada movimiento pretende decir la última palabra del arte y la forma suprema de su realización, rebasando definitivamente a los que lo precedieron y cerrando la aventura artística sobre sí mismo. Sin embargo, tanto el conflicto como la pretensión de cada uno a rebasar a los demás prueban que el arte es un indeciso campo de batalla.

El arte moderno es al mismo tiempo el teatro de las pretensiones hegemónicas de cada uno y la escena del desmembramiento y de la fragmentación del campo artístico.

Esta fragmentación y este desmembramiento han tenido lugar mediante una búsqueda obsesiva y piadosa de la verdad sola, como en el suprematismo, en los movimientos que buscan lo espiritual en el arte, o en el surrealismo, o al contrario, a base de actos violentos de transgresión o destrucción como en el dadaísmo de Berlín, de Zurich o de París o, más sutilmente, en un programa de subversión como aquel al que se apegó durante toda su vida Marcel Duchamp.

A lo largo del tiempo, lo que había de bárbaro, de violentamente polémico o de gozoso en este desmembramiento tiende a civilizarse en una investigación analítica tan minuciosa a veces hasta volverse burocrática de los nuevos ámbitos, de los medios y de los modos de expresión así sacados a la luz. Las innovaciones de Dadá dan lugar, en medio de provocaciones, de obscenidades y de insultos, a nuevas prácticas artísticas como la poesía fonética, los diversos tipos de *ready-made*, el *collage*, el *performance* o el *happening*. Estas prácticas se volverán luego terrenos de investigación y de análisis sistemáticamente explorados. De manera similar, el cubismo desemboca sobre la *autonomización* de las cualidades geométricas, las de lo plano de las

superficies, el descubrimiento del color del color y de la monocromía. Posteriormente, cada uno de estos modos de investigación se tornará por sí mismo un campo de investigación en un ámbito general del arte concebido como un conjunto de problemáticas y de cuestionamientos: algunos artistas explorarán lo monocromo, otros las formas geométricas, otros lo plano del cuadro.

La estética formalista de Clement Greenberg codificó esta evolución intelectual al hacer de la lógica de cada medio artístico el criterio de la especificidad de las formas del arte y del éxito de los procesos en ellas desarrollados. Por lo tanto, la pintura debería concentrarse sobre lo plano y el campo coloreado y la escultura limitarse a la espacialidad y la frontalidad. La virulencia de los proyectos de revolución formal se transforma así en una división del trabajo intelectualmente racionalizada y organizada.

Las vanguardias de los años sesenta que constituyen el último momento polémico de esa modernidad llevarán esta división del trabajo hasta la perfección, como si los *membra disjecta* de los cuerpos de las artes visuales se hubiesen vuelto cada uno de ellos el objeto de una investigación particular. Entonces, veremos desarrollarse como especialidades profesionales y a veces como productos comerciales un arte del *performance*, un arte corporal, un arte de actitud, un arte conceptual, un arte del lenguaje, un arte del objeto específico que no es ni pintura ni escultura en el minimalismo, etc. Otros movimientos se limitarán a reconstruir los elementos de la pintura o de la escultura. Otros más se concentrarán sobre la *iconicidad* de las imágenes. Por decirlo así, a cada quien en su terreno y en su trabajo.

Para el arte del siglo xx, todo eso resultó en una riqueza formal sin precedente, una inventiva visual que hace del

museo de arte moderno un fabuloso bazar de formas y de propuestas entre las que resulta difícil orientarse por escuelas o procedimientos o que requieren árboles genealógicos con frondosas ramificaciones, del tipo del que elaboró en los años cuarenta Alfred H. Barr Jr.¹ Arte concreto, abstracción geométrica, expresionismos diversos, montajes, *collages*, objetos desviados, reciclados o “ayudados”, o monocromos, se relacionan como otras tantas exploraciones coexistentes o en competencia. El demonio de la analogía puede andar suelto.²

Es así como el arte moderno está hecho de investigaciones segmentadas y compartimentadas, a veces en conflicto violento e inexpiable, a veces tan diferentes que no pueden más que pasarse por alto. La imaginación surrealista no tiene nada en común con la exploración formalista de la pintura, ni siquiera con la expresión gestual; a la violencia dadaísta poco le importan las especulaciones espiritualistas de los pintores-geómetras. Es un arte en el que reina una guerra de imágenes en el sentido iconoclasta del siglo XVI, en el que corrientes entran en conflicto, crean una tradición propia, temporalmente quedan relegadas a segundo plano para reaparecer un poco más tarde con nueva fuerza. Es así como la tradición del arte geométrico se prolonga con el arte concreto y vuelve a nacer con el arte cinético. Las formas nacen de juegos de fuerzas y los juegos de fuerzas dependen de relaciones de fuerzas.

Ninguno de estos procedimientos se puede disociar de concepciones fuertes y explícitas de la función política,

¹ Alfred H. Barr Jr., *La peinture moderne, qu'est-ce que c'est?* (1943), trad. al francés, Éditions de la RMN, París, 1993.

² Es el principio de *accrochage* temático y analógico actualmente seleccionado por la Tate Modern de Londres.

social y cultural del arte. En vano se busca un arte moderno “apolítico”, incluso y sobre todo cuando el arte por el arte se plantea como el principio de la creación.

O el arte se concibe a sí mismo como revolución, como es el caso del suprematismo y el surrealismo que vendrían sustituyendo con gusto los procesos políticos considerados demasiado terrestres. O el arte acompaña a la revolución al mismo paso o en el sentido propio de la palabra, como una vanguardia, como lo quisieron los futuristas, los vorticistas y los constructivistas. O el arte procede en su propio terreno a hacer una revolución imposible en otro ámbito. Lo que no es posible o está muy lejos de serlo en la realidad social y política, se ve anticipado o prefigurado en las revoluciones formales del arte. Tal es la tesis desarrollada también por Clement Greenberg en su famoso artículo “Vanguardia y *kitsch*” de 1938.³

Esta solidaridad del arte y de la sociedad hace de los artistas actores “comprometidos”.

El compromiso artístico tiene en el siglo XX diferentes destinos.

Si los artistas de las vanguardias rusas se adhirieron rápidamente al movimiento revolucionario y se consideraron actores que participaban directamente en la revolución soviética, los futuristas y los vorticistas creyeron por su parte haber encontrado en el fascismo de Mussolini la realización de su programa maquinista y técnico. A su vez, la mayor parte de la vanguardia estadounidense reflejó en el arte

³ C. Greenberg, “Avant-garde et kitsch” (1938), en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, compilado por John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, trad. al francés, *Art et culture*, Éditions Macula, colección Vues, París, 1988, pp. 9-28.

por el arte las decepciones del movimiento social. Esta estrategia de sustitución se prolongará mucho después de la segunda Guerra Mundial hasta el arte pop. En cuanto a los movimientos de vanguardia de los años sesenta y setenta, serán afines a los movimientos alternativos posteriores a 1968 y a veces a ciertos grupúsculos revolucionarios radicales.

Por medio de esta relación con la sociedad se manifiesta bajo su forma más elaborada la figura hegeliana del arte como revelación de una figura del espíritu. Fieles a la tradición de las primeras manifestaciones del arte moderno en el siglo XIX, cuando se trataba del artista rey, del profeta romántico, del mago creador, los artistas seguían siendo siempre los videntes y los anunciadores de un mundo que llegaba a la luz.

Estos anuncios y profecías de los artistas son otros tantos desafíos que la sociedad tiene que recuperar.

Las grandes obras que nacen son no solamente desafíos lanzados en contra de los cánones del arte académico *pompier* o burgués, sino también, de manera más general, desafíos a la sociedad que las vio nacer, sociedad que se esfuerza por contestar, ya que expresan su esencia aun indirectamente o como prefiguración.

Para los partidos políticos y los movimientos sociales se trata en primer lugar de recuperar a los artistas, de verlos participar en las luchas políticas y sociales y mantener las relaciones entre vanguardias políticas y vanguardias artísticas. Las relaciones de Picasso con el Partido Comunista francés ilustran de manera ejemplar esta dialéctica de la recuperación y de la concesión: en nombre de esta recuperación el Partido acepta una forma de arte que no concuerda para

nada con los cánones de su estética del proletariado y, en cambio, Picasso hace periódicamente algunas concesiones, lo que permite a cada uno cubrir las apariencias.

Una manera temible y perversa de recuperación consiste para las fuerzas políticas en transformarse en vanguardias artísticas. Es así como se debe interpretar, tal como lo vio inmediatamente desde un principio Walter Benjamin en los años treinta, la estética de la política que se estaba desarrollando tanto en los países fascistas como en la Unión Soviética. Algunos movimientos y regímenes políticos ya no necesitan a los artistas, ya que aquéllos son más vanguardistas que éstos operando sobre un material superior al material de las artes: los hombres mismos. Stalin se convierte en el artista que esculpe al hombre de mármol de mañana y Hitler se gloria de modelar al pueblo mismo. No se trata todavía del fenómeno de volatilización del arte que se produce con el arte contemporáneo: la obra de arte alcanza más bien la dimensión demiúrgica de la obra de arte wagneriana total considerando a la humanidad como material.

La recuperación política bajo la forma del compañerismo, del camino compartido o del espectáculo grandioso de la demiurgia wagneriana, siempre es difícil y peligrosa: o se realiza a base de malentendidos y compromisos seguidos de sus inevitables rupturas, purgas y crisis (el surrealismo y los partidos comunistas, el suprematismo y el estalinismo), o se vuelca en un totalitarismo cuyo esteticismo no logra por mucho tiempo disimular el horror.

La mejor estrategia de recuperación del arte del siglo XX pasará de hecho por la institución del museo donde se efectúa la colecta del arte en un espacio que lo preserva, lo sacraliza, pero también lo esteriliza y lo vuelve inofensivo.

Los proyectos de los primeros museos de arte moderno

se elaboraron a fines del decenio de los años veinte precisamente para acoger las nuevas obras de las vanguardias del siglo xx que no podían encontrar lugar en los museos de bellas artes tradicionales o en las galerías nacionales abiertas por todas partes cuando se construían las identidades nacionales. Estas obras cosmopolitas, sin ser bellas pero que eran obras maestras, hicieron indispensables los museos de otro tipo, espacios específicos, cimacios adaptados a sus particularidades.

La primera ola de los museos de arte moderno corresponde a esta primera etapa de recuperación. Cumple con su papel hasta los años cincuenta cuando le toca administrar solamente el desafío de las formas y todavía no el desafío del gigantismo de las obras que surge con el expresionismo abstracto norteamericano, con las obras sobredimensionadas de Pollock, Still, Newman o Motherwell.

A este desafío de la desmesura seguirán muchos otros. Las artes del *performance* y del *happening* con su carácter fugaz y precario, las instalaciones de materiales perecederos, no nobles o innobles, las obras del *land art* y las *earth works* no coleccionables, concebidas para el exterior y el ambiente natural, las obras conceptuales casi inmateriales significarán otros desafíos. Por lo tanto, el museo tendrá no solamente que poder acoger lo que es “enorme” sino que también deberá tener espacios adaptables, permitir proyecciones e instalaciones documentales, ofrecer espacios lo suficientemente neutros para que “nada” o “casi nada” pueda operar como obra de arte siendo al mismo tiempo identificado como tal. Toda una generación de nuevos museos o lugares de arte contemporáneo proyectado en el transcurso de los años setenta saldrá a la luz a final de esta década o a principios de los años ochenta.

Bajo el disfraz de la universalidad del arte y de los mensajes liberadores de la política revolucionaria, este arte moderno habrá sido también de parte en parte etnocéntrico; dicho en otros términos, occidental-céntrico. En el seno del mundo occidental, capitales y zonas de influencia se pelearon la preeminencia una tras otra: París, Moscú y Berlín, primero en los años diez y veinte, posteriormente París y Nueva York a partir de los años treinta. Después de la segunda Guerra Mundial, Nueva York impulsó su preeminencia, una preeminencia apoyada en Europa por las grandes colecciones privadas, alemanas sobre todo.

Sin embargo, son querellas mezquinas que dan la impresión de una falsa mundialización, aunque en realidad se trata de una internacionalización muy limitada. En realidad, el resto del mundo quedó excluido de la marcha triunfante del arte moderno. Desde 1950 las artes de África sirvieron de fuente de inspiración así como de justificación comparativa. Lo mismo pasó en el arte mural mexicano. Asia no existía. Tampoco todo lo que no era “moderno”. El modernismo es la medida universal, el marco de referencia para el resto del mundo: o los artistas locales se alineaban produciendo formas importadas y aculturadas del modernismo, o simplemente no existían. El “se necesita ser absolutamente moderno” fue de hecho un mandamiento de occidentalización.

A partir de 1945 este panorama del arte moderno empezó a deshacerse para dejar su lugar a la situación que ya conocemos.

Primer cambio fundamental: vamos a pasar por etapas de un mundo del arte esencialmente occidental, cuyo esplendor está protegido por la división de la Guerra Fría en

un mundo pluralista y multicultural. La mundialización también afectará progresivamente el mundo del arte.

Estos cambios no tienen que ver solamente con la caída del muro de Berlín en 1989 o con la descomposición del imperio soviético en 1992. Igualmente importantes son los cambios que surgieron de la descolonización y del fin progresivo del europeo-norteamericano-centrismo, cambios que requirieron casi medio siglo para concretarse. En 1947 nació la India como nación independiente y al mismo tiempo comenzó el primer conflicto vietnamita. En 1958 desapareció el Imperio colonial francés y los países africanos obtuvieron la independencia. La descolonización del norte de África finalizó en 1962 con la independencia de Argelia. La guerra de Vietnam se terminó en 1973. De hecho, el proceso de descolonización se llevó a cabo al mismo tiempo que la llegada de los tiempos posmodernos.

Desde el punto de vista de los acontecimientos artísticos, dos exposiciones apuntan hacia este cambio de perspectiva. En 1984, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MMA) presentó la exposición *El "primitivismo" en el arte del siglo XX: afinidad de lo tribal y de lo moderno*,⁴ que fue un último e infructuoso esfuerzo para confirmar y consolidar el predominio del arte moderno señalando sus afinidades con el arte primitivo. En 1989, en París, la exposición *Magos de la tierra*⁵ le respondió presentando por primera vez, sin distinción, artistas procedentes de todos los horizontes en pie de igualdad completa. En el transcurso de los años ochenta, poco a poco se había ido descubriendo el

⁴ *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle: affinité du tribal et du moderne* (1984), trad. al francés, Flammarion, París, 1991.

⁵ *Magiciens de la terre*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, París, 1989.

arte que se hacía en la URSS. A partir de los años noventa, China entró en escena. Para decirlo pronto, este medio siglo correspondió a la entrada progresiva en el pluralismo. Los 40 años después de la guerra representan el último periodo en que el arte moderno occidental reivindica todavía su preeminencia al mismo tiempo que debe abrirse a lo que es distinto y de otro lugar.

Estos cambios en el arte moderno que lo conducen a su fin empiezan por un radical vaivén geográfico y un radical vaivén cultural.

En 1945, mientras Europa salía de la segunda Guerra Mundial para entrar en la Guerra Fría y 30 años de reconstrucción y de desarrollo económico (los Gloriosos Treinta), los Estados Unidos estaban en plena prosperidad económica debido principalmente a la industria de guerra.

A este cambio de equilibrio económico corresponde un trastorno del equilibrio cultural: la segunda mitad del siglo XX corresponderá no sólo al triunfo del arte estadounidense sino también al maremoto de la cultura estadounidense en todas sus formas: modos de vida (Coca-Cola, pantalones de mezclilla, *T-shirts*, comida rápida), formas de publicidad, cine hollywoodense, música (jazz, rock, música pop), danzas.

En cuanto a las artes visuales, fue el momento en que, según la expresión de Serge Guilbaut, "Nueva York robó la idea de arte moderno".⁶

El fenómeno decisivo fue la constitución del expresionismo abstracto.

⁶ S. Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983), trad. al francés, Éditions Jacqueline Chambon, colección Rayon Art, Nîmes, 1988.

Con las pinturas chorreadas (*drips*) de Pollock o las *excavaciones* de De Kooning nació un nuevo espacio pictórico. Este espacio ya no era un espacio de representación sino un espacio de proyección en el que el cuerpo del pintor está presente en su totalidad. La superficie del cuadro se concibe a partir de lo plano específico (*flatness*); las formas y el fondo se mezclan; los colores son sombríos de tal manera que producen un efecto visual de vibración, con avances y retrocesos (el *push and pull* de Hans Hoffmann); la superficie se ocupa en su totalidad sin que los bordes sean despreciados en comparación con el centro (*all over*). Por medio de las discusiones de los pintores entre sí y de los comentarios críticos se elaboró una nueva concepción de la pintura. El objeto pictórico cambió. Entonces apareció un tipo de cuadro específicamente destinado al museo, debiendo producir su efecto en el cubo blanco del museo o de la galería modernista.

En relación con el expresionismo abstracto, los procedimientos de casi todos los artistas de las siguientes décadas se definieron tanto en los Estados Unidos como en Europa. En este sentido, el modernismo estadounidense constituyó tanto en términos positivos como en términos negativos la norma del arte de la segunda mitad del siglo xx.

El pintor De Kooning guardó su distancia con el expresionismo abstracto a partir de su serie *Women* entre 1951 y 1952. Rauschenberg, a quien se propuso por primera vez la idea de una superficie pictórica "posmoderna" (por el crítico Leo Steinberg en 1968),⁷ pidió al mismo De Kooning en 1953 un dibujo, pero para borrarlo como signo tanto de

⁷ L. Steinberg, *Other Criteria*, Oxford University Press, Nueva York, 1972, p. 91.

reverencia como de insurrección (*Erased De Kooning Drawing*, 1953). Por su parte, Jasper Johns se alejó del expresionismo abstracto regresando a partir de 1954 a la práctica de la imagen pero distanciada. Warhol inició su carrera artística con pinturas en la más pura tradición expresionista en 1960, con la que rompió algunos años más tarde para tomar su estilo *cool* de cartelista (1963). En 1959, Frank Stella declaró querer acabar con la agitación expresiva y la presencia expresionista del cuerpo y del gesto⁸ y produjo sus primeras pinturas minimalistas negras (*Black Paintings*, 1959). El arte minimalista, con su búsqueda de "objetos específicos"⁹ (1965) que no fueran ni pintura ni escultura, es también una crítica del expresionismo abstracto, y los críticos greenbergianos como Fried no se equivocaron cuando denunciaron su impureza teatral.

Frente a esta problemática modernista, Europa, en particular prescindiendo de la escuela de París, temporalmente fue fiel al cuadro concebido como espacio de representación o de recepción de la expresión pictórica. Este espacio pictórico es más íntimo, incluso en términos de dimensiones del cuadro. Es expresivo más que expresionista, animado más que gestual, a menudo materista, con un sentido refinado del trabajo de los materiales pictóricos. De manera poco sorprendente, los críticos estadounidenses le reprochan no haber roto con el espacio de la representación poscubista, seguir siendo fiel en el sentido de lo acabado y de lo bien hecho y mantenerse poético en el sentido de la preservación de una relación excesiva con lo verbal. Estas críticas dieron

⁸ F. Stella, citado por Irving Sandler, *The New York School*, Harper and Row, Nueva York, 1978, p. 307.

⁹ D. Judd, "Specific Objects", *Contemporary Sculpture, Arts Yearbook*, VIII, 1965, pp. 74-82.

frutos entre los años setenta y los primeros de la década de los setenta; unos artistas europeos retomaron por su cuenta la lección de la pintura estadounidense proponiendo una versión pura y dura del formalismo modernista (Hantaï y después las pinturas de *Supports-Surfaces**).

El "triunfo de la pintura norteamericana" es el triunfo de la abstención formalista lo mismo en su versión pictórica que como norma del modernismo. De la crítica de este modernismo nacieron los movimientos que pusieron punto final a la época. Sin embargo, no se deben subestimar los cambios procedentes del uso de la imagen.

En este caso, el error sería además no tomar en cuenta sino la tradición de la pintura propiamente realista, por una parte, y la pintura sola, por otra parte, sin considerar todos los usos artísticos de la imagen no solamente en pintura sino en los medios de comunicación de masas, que se han desarrollado muchísimo y han adquirido un buen lugar por sí mismos como el video o la fotografía.

Durante siglos, el arte tuvo el monopolio de las imágenes, ya fuera para fines de instrucción religiosa, de propaganda política, o para los usos de la imaginación científica. La pintura sirvió, en primer lugar, para ilustrar la Escritura Sagrada y, en segundo lugar, para ensalzar y celebrar el poder. En la época de la invención de la perspectiva, se convirtió en una ciencia entre otras. Desde la invención de la fotografía y luego de las técnicas modernas de reproducción y difusión de las imágenes, una enorme cantidad de imágenes de todo tipo y origen empezó a circular antes de invadir

* Vincent Bioulès propuso en 1970 el término *Supports-Surfaces*, que se refiere por una parte al bastidor (el soporte de la tela) y por otra a la tela (la superficie). Los artistas del grupo, hostiles al abandono estadounidense, prefirieron los componentes más elementales y los grandes formatos. [N. del T.]

nuestro entorno: fotografía de reportaje, fotografía *amateurl*, imágenes de video y televisión, publicidad de todo género, propaganda, cine, imaginación científica y médica. El arte fue obligado a redefinir sus relaciones con las imágenes. Mientras constituían su sustancia, se volvieron uno de sus materiales y, más aún, un material extraño y mezclado debido a todos los tipos de imágenes en circulación.

Esta complicada situación se manifiesta de múltiples maneras después de la segunda Guerra Mundial.

Por un lado, se perpetúa con dificultad pero a veces también con mucho brillo un arte de la imagen que retoma de la gran tradición de la pintura sus medios y objetivos. Pintores como Balthus, Giacometti y Bacon prolongan la historia de la pintura considerada como una lenta construcción del objeto pictórico con la voluntad de captar algo de la figura humana y del sentido de la existencia. Se colocan en la encrucijada entre una pintura de calidad alta y una búsqueda semimetáfrica relacionada con el hombre, su rostro, su vida. De cierta manera, la construcción surrealista de imágenes desquiciantes o dejando entrever el otro lado de las cosas pertenece al mismo orden, por ejemplo: en el caso de Magritte.

Otros pintores escogen los medios de la imagen porque están convencidos de que estos medios son accesibles a un público que desean alcanzar y retener: los pintores realistas a la manera de Fougeron o Tztlitsky, en Francia, de Wyeth o de Golub, de Salle o de Fiscal, en los Estados Unidos, están en este caso.

Sin embargo, en estos procedimientos no aparece ningún cuestionamiento de la relación directa y, hasta una época reciente, evidente entre pintura e imagen.

El hecho de que las artes visuales retomen las imágenes

que han invadido nuestro entorno tiene una significación mucho más decisiva: señala el fin de la separación entre alta y baja cultura, fin que había sido presentado y prefigurado por movimientos radicales como Dadá o proyectos de arte total como los del constructivismo o la Bauhaus.

Sin la menor duda, el arte pop ofrece el primer caso de reciclaje artístico sistemático de las imágenes de la cultura visual ordinaria. Si antes nos quedábamos, a pesar de las protestas de compromiso populista, en el mundo protegido de la alta cultura y de los objetivos del Gran Arte, en este caso se enfrentan los de arriba y los de abajo, el Gran Arte y las imágenes de la publicidad, del cine, de la sociedad mercantil y de consumo. Hasta en la manera de producir estas obras pictóricas hay algo de su material, ya que se producen en serie, con la colaboración de asistentes y empleando en un momento u otro ayudas mecánicas (serigrafía, diapositivas proyectadas, *collages* de documentos originales). A partir de los años cincuenta, el reciclaje de la cultura popular, de sus imágenes y procedimientos en la cultura de elite se acelera. Esta cultura de elite se representa a su vez en las imágenes de la vida cotidiana y así sucesivamente. El *Pájaro de cielo* de Magritte se vuelve cartel de la compañía aérea belga Sabena y las *Marilyn* o las *Sillas eléctricas* de Warhol que retoman imágenes de la prensa sentimental o sensacionalista, reaparecen después en la publicidad de moda pop. No importa ni siquiera que este reciclaje pase por un medio noble y tradicional del arte como la pintura: el uso de las imágenes puede ser directamente fotográfico, como quedó establecido ya en la mayor parte de las prácticas contemporáneas.

Esta confrontación entre el arte y las imágenes, que constituyen para él un ámbito externo de recursos, hace problemática la relación entre producción artística e imagen.

A partir del momento en que el arte ya no posee el monopolio de la imagen, que cuenta con rivales (la fotografía, el cine, el video, la televisión), se plantea el problema de lo que hacen los artistas con las imágenes y de las razones por las que las usan. Interviene entonces una gama de usos "reflexionados", tanto en el sentido propio como en el figurado, y que conocemos bien: la cita crítica, la cita irónica, la cita reverencial, la deconstrucción analítica, el préstamo, el recurso del puro pretexto, la simulación, la apropiación, el desvío. Desde el arte pop hasta las prácticas de citas de los artistas posmodernistas, todas estas modalidades han sido utilizadas, a menudo simultáneamente. Y con respecto a las imágenes ya nadie es *naïf*. Hasta el público no especializado, el gran público como se dice, aprendió a arreglárselas en el mundo de las imágenes y domina perfectamente la retórica de segundo grado. De paso, eso explica las dificultades de la pintura figurativa desde el principio de los años ochenta y el hecho que se queda casi siempre en una postura defensiva y reflexiva aprovechando el segundo grado y la simulación: ya no se puede esperar *naïveté* de nadie.

Entre todos los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo xx (finales de los años diez y principios de los años veinte), Dadá ocupó un lugar aparte.

No fue un movimiento organizado, sino más bien un antimovimiento, negativo, destructor y violento, fugaz, fragmentado, sin voluntad de alcanzar la posteridad, ni de institucionalización, sin preocupación de "hacer escuela". Sin embargo, y quizá por esta misma razón, no hubo movimiento artístico de principios del siglo xx más influyente que el movimiento dadaísta. Dadá inventó el *collage*, el

montaje, la poesía fonética, las obras *multimedia*, la instalación, el *performance* y el *happening*.

La influencia de Dadá reapareció en los años cincuenta y sesenta como un rasgo sobresaliente y reanimó la creencia modernista.

Resulta difícil decir de dónde viene esta influencia y cómo se transmite. Artistas tan importantes como Hausmann o Schwitters nunca fueron profesores y quedaron aislados. En cambio, el genio perturbador y maquinador de Duchamp (muerto en 1968) estuvo muy presente en los dos lados del Atlántico y contribuyó a mantener y promover el espíritu dadaísta por medio de sus actitudes, sus redes y sus obras. *Étant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, la gran obra del final de su vida, se realizó entre 1946 y 1966. *Objet dard* y *Feuille de vigne femelle* datan de 1950 y 1951.

Dadá representa perfectamente “el espíritu de nuestro tiempo”, tal como lo expresaba de manera premonitoria en 1917 una escultura del mismo nombre de Raoul Hausmann: Dadá vino a poner en tela de juicio las certidumbres históricas, los dogmatismos formales, los encasillamientos de géneros y prácticas, y lo hizo con una ironía devastadora. Si el arte pop tambalea las certidumbres y las fronteras del arte de elite y del Gran Arte, Dadá, por su parte, cuestiona los encasillamientos formales del modernismo y reintroduce la dimensión crítica por medio del montaje, del *collage*, del choque de imágenes, palabras y sonidos, de la mezcla de géneros. Un artista como Robert Rauschenberg, que pretende pintar “entre el arte y la vida”, representa perfectamente este sobresalto del espíritu dadaísta, que se encuentra también en las prácticas del *happening* y de los *performances* de los años sesenta, en la producción de objetos irrisorios o iró-

nicos, en los poemas fonéticos y en los conciertos del movimiento Fluxus y que está todavía presente en el *situacionismo*.

Las aportaciones del espíritu dadaísta contribuyen a romper el academicismo modernista que se había instaurado al reducir los procesos artísticos a la resolución de problemas formales pictóricos (la planeidad, el campo coloreado, la superficie) o escultóricos (el espacio, la frontalidad). De ahí que provoca el surgimiento de una diversidad de actitudes artísticas así como las múltiples dimensiones de la obra en detrimento de una concepción estética de la obra de arte como un objeto cargado de valores formales.

El regreso de la influencia del dadaísmo es decisiva para comprender la proliferación de movimientos y actitudes que durante los años sesenta y la primera mitad de los años setenta dieron nueva vitalidad al arte moderno y al mismo tiempo provocaron el estallido de su concepto y aceleró su fin.

Siguiendo la lección de Duchamp y de su tonsura, en efecto se (re)descubre que el cuerpo del artista puede ser obra, y eso desemboca en todas las variedades del arte corporal y de los *performances*, desde las que hacen el llamado a los ritos sacrificiales (en particular en el accionismo vienés) hasta las que ponen en evidencia acciones elementales, gestos o formas de concentración mentales y físicas incluyendo las mitologías personales. Incluso las prácticas mágicas y chamánicas del tipo de las de Joseph Beuys remiten a esta dimensión: una manera de ser artista y de ejercer un poder de transformación o de perturbación sobre otro es el arte mismo.

Cuando no es el cuerpo, son las ideas, los conceptos y las actitudes que se vuelven arte. El artista y sus actitudes pueden, por sí solos, ser arte. Una famosa exposición de 1969 se tituló *Quand les attitudes deviennent forme*. Así se

abrió toda la dimensión del *arte conceptual*: los proyectos artísticos como objetivo, los conceptos de las obras, las dimensiones intelectuales del acto creador y del efecto artístico remplazan a las obras. Ahí también está la herencia del procedimiento de Duchamp, cuyos *ready-made* constituyeron, cada vez, ejercicios de premeditación artística.

La dimensión crítica puede encontrar su lugar en medio de este acercamiento: las condiciones de recepción y de significación de las obras de arte son las que se vuelven obra de arte. El arte sociológico, por ejemplo, que toma en cuenta las condiciones sociales de existencia de las obras, será considerado por un momento arte, a menos que este tipo de investigación no se traspase a procedimientos deconstructivos que buscan poner en evidencia los elementos constitutivos del arte. Es así como surgen deconstrucciones del cuadro reducido a sus elementos (bastidor, tela, color, firma, etc.), deconstrucciones de la escultura, deconstrucciones del espacio existencial de las obras (el cubo blanco del espacio del museo o de la galería, el muro de exposición, la revista de arte como espacio textual de recepción y de promoción).

La cantidad de aspectos que se pueden analizar así, deconstruidos o puestos bajo atención y volverse objeto de procedimiento "creador" parece inagotable. Hasta las obras del *land art* o las *earth works* de estos mismos años sesenta y setenta, esculturas realizadas en plena naturaleza con elementos naturales y medios técnicos importantes (rocas, tierra, minerales, vehículos de nivelación), remiten todavía a este análisis de la obra de arte: la obra toma la dimensión del sitio.

Evidentemente, resulta absurdo relacionar esta proliferación de obras y procedimientos solamente con el espíritu

dadaísta, pero el hecho es que a principios de los años setenta se produjo un sobresalto vanguardista de inspiración dadaísta que terminó por poner en tela de juicio las certidumbres modernistas relacionadas con la obra y su procedimiento al mismo tiempo que llevó el proyecto modernista a su paroxismo. Es el momento en que, en palabras de Harold Rosenberg, el arte se *des-define*; es decir, pierde su definición y se *des-estetiza*, esto es, pierde sus componentes estéticos de placer y de belleza. Ya no se le puede definir y lo que se presenta aún como arte no pretende producir experiencias estéticas en el sentido de la experiencia tradicionalmente consagrada de la belleza, lo sublime o la invención. Bajo estos dos puntos hay efectivamente una lección dadaísta.

Los años setenta aparecen retrospectivamente como años decisivos de trastorno.

Por última vez, mientras se caía la barrera entre cultura de elite y cultura de masa, mientras los medios de comunicación de masas empezaban a operar con toda su fuerza como medios de cultura y desculturación (la cultura pop), aparecieron movimientos de vanguardia obedeciendo a programas radicales, exhibiendo principios conceptuales definidos (por ejemplo, los del minimalismo) y con fuertes compromisos políticos y existenciales.

Al mismo tiempo, estos movimientos estaban divididos, fracturados, sin arraigo popular. Contribuían a dividir incluso un poco más el objeto artístico haciéndolo soportar tensiones contradictorias. La obra estalló entonces en sus componentes: el material, el concepto, la actitud artística, el cuerpo del artista, el medio de existencia, las condiciones sociales de recepción. Resulta desmembrada. Arte conceptual, arte minimal, *body art*, *land art* y arte del *performance* suceden al expresionismo abstracto, al *color field*, al *hard*

edge, al arte pop, al arte óptico, etc. Un modernismo último rebasa el modernismo y lo pulveriza.

La noción de artista es, también, renovada y borrada. El pintor y el escultor ya deben coexistir con el chamán, el *performer*, el accionista, el conceptual y el minimalista, a menos de que ya no sea posible ser pintor o escultor.

Todos estos trastornos suceden teniendo como telón de fondo diversos compromisos políticos (*hippies, flower power*, situacionismo, grupúsculos terroristas europeos, primera generación ecologista) y un hedonismo de consumo. Es el momento también de la liberación sexual, de la sociedad del espectáculo, del zen californiano, de la ruta y del terrorismo maoísta.

El resultado fue ambivalente.

Por un lado reapareció, por lo menos durante un tiempo, un entusiasmo modernista rejuvenecido: el arte podía seguir siendo radical y tenía todavía sus poderes de revolución. Pero este mensaje llegaba a un mundo en el que el dogma modernista se había debilitado y este entusiasmo tenía algo de forzado.

Resultó también en una crisis de confianza en el arte contemporáneo sobre fondo de crisis del mercado ocurrida después del conflicto petrolero de 1973.

En los años 1972-1974 se cometieron uno tras otro, en los Estados Unidos y en Inglaterra, tanto de la derecha neoconservadora (Daniel Bell, Hilton Kramer, Tom Wolfe y Peter Fuller)¹⁰ como de la izquierda (Harold Rosen-

¹⁰ D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme* (1976), trad. al francés, PUF, colección Sociologies, París, 1979; H. Kramer, *The Age of Avant-Garde, an Art Chronicle of 1956-1972*, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1974; T. Wolfe, *Le Mot peint, op. cit.*; P. Fuller, *Beyond the Crisis in Art, Writers and Readers*, Londres, 1980.

berg)¹¹ ataques virulentos en contra del arte contemporáneo de la época, su falta de significación, su absurdidad, su carácter de estafador, su rompimiento con el público, su gra-titud política, su mala influencia moral, etc. Esta crisis significó el fin de un culto y de una creencia “moderna”: entramos en el posmodernismo.

A partir del inicio de los años ochenta, los “movimientos” y corrientes se sucedieron tocando por lo menos durante cierto tiempo la ya vieja cantinela de las vanguardias, como si la historia continuara con el impulso de lo nuevo siempre más nuevo, pero sin que el cambio percibiera como llevando a algún tipo de objetivo. La proliferación terminológica usada para designar estilos nuevos y escuelas nuevas se duplicó durante algunos años con un frenesí que confundía: se hablaba a veces de fotorrealismo, de nueva imagen, de figuración libre, de transvanguardia, de *bad painting*, de neoexpresionismo, simulacionismo, neogeo, neoconceptualismo, etc. Estas “escuelas” se sucedían en una carrera por la trivialización y la fortuna comercial temporal. Fue claramente el fin de las vanguardias y de los movimientos programáticos, el fin del modelo de una historia fundada en la lógica de las formas y su cuestionamiento. Fue el fin también de las referencias a una tradición, la que fuera: sólo existía el después.

El posmodernismo es efectivamente este tiempo del pluralismo y de la diversidad, este momento del “fin de los grandes relatos” que organizaban las representaciones, tal como lo anunciaba Lyotard en 1979. Algunos lo festejan

¹¹ H. Rosenberg, *La Dé-définition de l'art* (1972), trad. al francés, Éditions Jacqueline Chambon, colección Rayon Art, Nîmes, 1992.

como una liberación; otros lo ven como el diabólico reino del todo se vale.

Las estrategias de ajuste a esta situación por parte de los artistas son diversas.

Algunos voltearon hacia una especie de "neopremodernismo" e intentaron regresar más allá de una historia que se hubiese acabado, con el deseo de restaurar la espiritualidad de las sociedades premodernas, acentuando lo ritual, la ecología y lo femenino. El *performance* ritual, las obras *in situ* con referencias a los monumentos antiguos, las relecturas chamánicas o religiosas del papel del artista se inscriben en esta perspectiva de la que Beuys y Tàpies son buenos ejemplos.

Otros siguen como si nada hubiese sucedido, imperturbables, por ejemplo, los neoexpresionistas de principio de los años ochenta. Continúan inscribiendo sus obras en un contexto de problemas y de soluciones relacionados entre sí, pero sin clara fe para el fin a lo que todo esto lleva. Es como si la línea recta del modernismo siguiera más allá de su supuesto fin, pero borrándose a medida que se escribe. En este caso es el nombre de Baselitz el que conviene recordar.

Por último, otros aceptan el posmodernismo y buscan definir una postura para de ahí producir arte. Nuevas significaciones, ironía, crítica, humor y referencia social dominan, distanciando y disminuyendo la intensidad del llamado modernista a la forma "pura" o al "arte". Desde este punto de vista, la simulación es la que domina con la ola de trabajos de citas de los años ochenta. Algunos artistas retoman y mezclan de manera aparentemente arbitraria secuencias ya trabajadas. Tienen una aguda conciencia de que el modelo modernista de la historia fue rebasado; sin embargo, este modelo los sigue fascinando. Un artista como Richter ilustra esta postura.

Los años noventa terminan con las ambigüedades de la situación posmoderna.

El paisaje del arte se transformó considerablemente: hemos entrado en el tiempo de una especie de posposmodernismo que a ciencia cierta no se inscribe "después" de nada. Queda claro *a posteriori* que el siglo XX moderno había terminado pero nadie se había percatado.

En las artes visuales hay una diversidad de producciones y de obras tan ricas como anecdóticas. Están sumergidas en medio de una producción cultural mundializada e industrializada (cine de Hollywood, innumerables canales de televisión, industria musical, literatura de tiempo libre). Las prácticas más diversas son admitidas y la voz de grupos cada vez más numerosos se hace escuchar. Las mujeres, las minorías *gay*, las minorías étnicas o inmigradas reivindican una presencia artística.

En el plano internacional, muchos nuevos puntos aparecieron sobre el mapa del mundo del arte: el arte australiano, el arte coreano, el arte africano contemporáneo, el arte de los países del ex bloque del Este soviético, sin hablar de lo que la China Popular empieza a revelar y difundir.

Desde el punto de vista de las relaciones entre arte, política y sociedad, la noción de compromiso adquiere un nuevo sentido. Como las sociedades contemporáneas generan continuamente reflexiones sobre sí mismas, entre las que las de los intelectuales y especialistas son reflexiones como las demás, sin poder aspirar a una legitimidad superior, el compromiso del artista deja de tener un estatuto privilegiado. Se vuelve local, limitado, sin pretensión. El artista no es ni guía ni faro sino un mediador en el seno de la comunidad. Este tipo de intervención apunta al pluralismo y al multi-

culturalismo con los riesgos de estallido y compromiso “por no dejar” que implica.

A esta relativización del mensaje artístico la acompaña la pérdida de la dimensión de lo formal del arte: ya no pretende entregar un mensaje metafísico, religioso o filosófico sobre el sentido de la existencia porque solamente lo da sobre sí mismo. Esta nueva futilidad lo acerca al mundo de la comunicación y al de la moda: el arte es “tendencia” más que metafísica.

Hablando de sensibilidad, aparecen nuevas aportaciones.

En cualquier lugar, las mujeres han ido ocupando en el arte contemporáneo un lugar importante, principalmente en los ámbitos del video y la instalación en los que las huellas de la práctica masculina no eran demasiado fuertes. De atender a nuevas maneras de implicar al mismo tiempo palabra, sentido de las experiencias y manera de dirigirse al público, queda patente un modo de presencia femenina en el arte en obras como las de Marina Abramovic, Annette Messager, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Laurie Anderson y Rebecca Horn, por mencionar solamente a artistas de antiguas generaciones.

Estas nuevas formas de sensibilidad también incluyen a artistas homosexuales, artistas inmigrados, ciertos artistas de origen social humilde, particularmente en Inglaterra, o hasta artistas con una identidad multifacética debido a la pluralidad de sus pertenencias culturales (chinos de Canadá, paquistaníes de Inglaterra, indios o negros norteamericanos, norteafricanos de Francia, etc.). Esta sensibilidad toma a su cargo las angustias del cuerpo, los progresos de su artificialización y manipulación, tanto por la medicina como por las instrumentaciones de sí (cirugía estética, esti-

mulantes, drogas). Se concentra también en problemáticas relacionadas con la identidad.

Estas evoluciones se desarrollan sobre el fondo de un cambio importante de la imagen del artista. El artista es cada vez menos un creador maldito —aunque el mito de Van Gogh o el de Gauguin siguen causando estragos— y cada vez más un operador o un mediador social con algo del hombre de negocios, del hombre de la comunicación, del ilusionista y del chamán.

Al mismo tiempo, las obras de arte han cambiado de modo de operación. Ya no les importa tanto representar o significar. No hacen referencia a un más allá de sí mismas: ya no simbolizan nada. Ya ni siquiera se les considera objetos sacralizados sino que pretenden producir directamente experiencias intensas y particulares. Hasta las fotografías en su realidad de imágenes fascinantes e hipnotizantes tienden a ya no funcionar como “imágenes de”, sino como elementos inmediatos operando a partir de su única apariencia.

Si bien las dificultades no desaparecen, tienen nuevas formas.

En primer lugar, reaparecen tentativas para reconstituir jerarquías y puntos de delimitación entre grupos. Claro, existen las jerarquías procedentes del mercado, también las de los especialistas internacionales del mundo del arte, quienes por medio de exposiciones y manifestaciones definen repetitivamente lo que es importante y lo que no lo es. Salvo que la misma multiplicidad de estas intervenciones así como los esfuerzos repetidos de singularización de cada quien vuelven estas definiciones cada vez más temporales, precarias e ilusorias. Por lo tanto, la moda se convierte en el único punto de referencia de un desarrollo temporal sin más recurso que la diferenciación.

Existen también las tentativas por parte de ciertos grupos por definir lo “políticamente correcto” volteando por su cuenta los “grandes relatos” que los hicieron sufrir: el arte *gay* o el arte feminista pretenden entonces la misma hegemonía de la que fueron víctimas antaño.

Grupos diferentes, que escriben sus microhistorias cada quien por su lado, utilizan convenciones, reglas de pruebas, metodologías, etc., diferentes. El espectro de Babel se perfila, pero solamente podría ser temible desde el punto de vista de un esfuerzo por restaurar un relato único y hegemónico.

Frente a esta situación, tres tipos de reacciones se desarrollan con matices que cambian según la concepción que se tiene de la cultura.

Algunos advierten la muerte del arte con A mayúscula en el sentido de que ya no cumple una misión clara, tampoco tiene un fin reconocible y se encuentra trivializado en cualquier elemento de la cultura comercial. Modernistas retrasados y clásicos desengañados se encuentran paradójicamente en la misma situación: deplorando la crisis del arte contemporáneo. Necesitan grandes obras que buscan vanamente.

Otros verifican con realismo el advenimiento de un nuevo régimen de la cultura y del arte. Mundialización y comercialización señalan la entrada en un mundo en el que el arte está más cerca de la moda, del *clip* y del tiempo libre turístico que de la búsqueda metafísica. Entonces se celebra una profusión, un cambio acelerado, una diversidad abigarrada que marean y divierten más que alumbran y elevan. Esta visión no tiene nada de caricaturesca: corresponde al excepcional desarrollo del turismo, del tiempo libre y del consumo cultural y también a la transformación espectacu-

lar del museo en empresa comercial cerca de un parque de diversiones.

Por último, un tercer acercamiento insiste sobre la globalización y el multiculturalismo así como sobre los cambios de representación que son necesarios. En medio de la profusión de las propuestas, de las más comerciales a las más singulares y frágiles, no se manifiesta la homogeneización de una cultura mundial sino una mundialización pluralista. A pesar de los factores de homogenización internacional, las diversas culturas hacen valer sus diferencias entre sí, lo que ocasiona constantes intercambios, mestizajes, conflictos también, pero no hay centro para decidir acerca de la jerarquía o de la pureza. En el seno mismo de cada cultura, este pluralismo tiende también a imponer la diversidad. No solamente entre los países ya no hay centro ni periferia, sino que en el seno de cada cultura la diferencia entre lo de “arriba” y lo de “abajo” resulta también problemática. El multiculturalismo es la teoría de este proceso de *complejización* del cuadro.

Estas tres interpretaciones están igualmente justificadas y son verdaderas juntas: sus partidarios no están tanto en conflicto como lo quisieran creer y contribuyen a un diagnóstico común.

Ya no existe el Gran Arte, tampoco las grandes obras y efectivamente hemos entrado en una nueva economía, la del triunfo de la estética. Este triunfo, que corresponde a la “vaporización del arte”, toma su sentido artístico en el marco de los encuentros y cruces entre culturas.

A lo largo de los últimos 50 años, el arte en el sentido de la pintura y escultura todavía definidas como disciplinas, no solamente cambió de rostro, sino que se transformó realmente en otra cosa. Hemos pasado de un mundo en el

que continuaban operando las categorías del arte romántico —aun cuando las formas del arte ya no tenían nada que ver con estas categorías: ¿qué relación puede existir entre un Picasso o un Pollock y el romanticismo sino el mito de la obra maestra?— a un mundo multicultural, pluralista, poscolonial pero también productivista, masificado y enfocado al consumo en que el arte ya no está en la cúspide del sistema simbólico de la cultura sino que funge solamente como un elemento de este sistema. De ahí que la sublimidad de las experiencias que el Gran Arte pretendía traer se fracturó. Sin embargo, no estamos privados de arte: hay mucho arte, demasiado. Hasta va sobrando: hay arte por doquier bajo todas las formas posibles.

Todo esto puede desconcertar y perturbar cuando uno se queda aferrado a las categorías estéticas modernas que todavía nos hablan de rupturas, de adelantos, de obras decisivas y de progreso y que se topa con experiencias cuyo carácter proliferante y difuso sólo es ordenado por la sucesión de modas y tendencias. Lo que puede desconcertar también cuando los únicos rituales de sacralización del arte que subsisten son los del tiempo libre y del turismo, otras dos formas omnipresentes de la experiencia estética contemporánea.

El filósofo norteamericano Nelson Goodman dio en 1991 el adiós al aura: *bye-bye, aura!*¹² Para los que ni siquiera conocieron los tiempos modernos, no hay ni perturbación ni crisis: el arte se volvió el éter de la vida, pasó al estado gaseoso.

¹² N. Goodman, "L'art en action", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, núm. 41, 1996.

III. HACIA LA ESTÉTICA DE LOS TIEMPOS DEL TRIUNFO DE LA ESTÉTICA

LA ESTÉTICA definida y practicada como rama de la filosofía tratando del arte y su experiencia es de origen reciente. El uso mismo del término fue introducido por el filósofo alemán Baumgarten a mediados del siglo XVIII.¹

Claro que los filósofos no habían tenido necesidad de la palabra para tratar de lo bello, de la belleza y de las artes. Sin embargo, lo hacían en el contexto de reflexiones más generales sin requerir una rúbrica especial. No hay una estética de Platón aunque la idea de lo bello y la diferencia entre las artes y las ciencias están en el centro de su pensamiento. No hay una estética aristotélica aunque Aristóteles reflexionó sobre poética, retórica y las artes. Incluso hay filósofos para los que lo bello y el arte nunca fueron, por ejemplo, objetos de reflexión en ningún momento: Descartes, Locke o Russell.

Mucho antes del nacimiento de la estética, principalmente a partir del Renacimiento, se desarrollaron reflexiones sobre las artes, enfocadas en primera instancia hacia consideraciones prácticas, técnicas y pedagógicas. Nacieron en los ámbitos artísticos: academias, talleres, sociedades o asociaciones de artistas. El historiador de las ideas, Paul Oskar Kristeller describió de manera erudita el desarrollo de estas teorías de las bellas artes hasta el momento de su fusión con la estética en el siglo XVIII.²

¹ A. G. Baumgarten, *Æsthetica*, 1750-1758.

² P. O. Kristeller, *Le Système moderne des arts, étude d'histoire de l'es-*

En cuanto a las primeras reflexiones “estéticas” en el siglo XVIII (Hutcheson, Hume, Du Bos, Diderot) se enfocaron a la apreciación, el gusto, la crítica de las obras. Surgieron al mismo tiempo que se iba formando un espacio público de recepción de las obras de arte —el Salón—, que se desarrollaba el juicio de los “expertos” —los *conocedores*—, que se elaboraban normas artísticas —principalmente en el seno de las academias artísticas—. Por lo tanto, la estética fue desde su nacimiento una teoría de la recepción y de la evaluación de las obras de arte y venía a sustituir lo que era hasta entonces una reflexión “*poética*” de los artistas sobre su manera de proceder en el marco de su oficio.

Algunas décadas más tarde, en el marco de su empresa de clasificación sistemática de las actividades intelectuales, en *Crítica del juicio* Kant se dedicó a establecer las condiciones lógicas del juicio de gusto y buscó en las nociones de ideas estéticas y de talento una explicación de las obras de arte, aunque la relación entre su concepción de las obras y su análisis de las condiciones lógicas del juicio estético no está precisamente definida. Los filósofos románticos seguirán el mismo camino privilegiando el estudio de la creación y las producciones del talento en relación con las que se formulan los juicios estéticos. Un poco más tarde, Hegel relacionó esta reflexión a una historia de las manifestaciones del espíritu. La síntesis hegeliana presupone una historia del arte ejemplificada por la galería de obras maestras que ilustran la grandeza de los estilos llevándolos a su máxima expresión. En este sentido, la estética de Hegel es una estética de la historia del arte y para ella anuncia el desarrollo de los mu-

thétique (1951), trad. al francés, Éditions Jacqueline Chambon, colección Rayon Art, Nîmes, 1999.

seos al mismo tiempo que lo llama y lo justifica con anticipación.

La historia de la estética filosófica muestra que sus problemáticas, sus formulaciones y sus doctrinas están, en cada caso, relacionadas con un estado del arte y un tipo de objeto artístico que, a su vez, es posible por el conocimiento que se formula sobre él y que hace posible este conocimiento. A esta determinación en círculo, movimiento de determinación reflexionada o reflexiva, Hegel la llamó “dialéctica de la presuposición” porque presupone su objeto y lo pone y, al mismo tiempo, se pone por sí misma y así se justifica.

Esta dialéctica de la presuposición no pierde nada de su pertinencia cuando llegamos a las reflexiones estéticas sobre el arte en la época del arte moderno y después en la época del triunfo de la estética. Lejos de ser intemporales, estas reflexiones son, también, relativas a sus objetos y a sus vicisitudes, incluso cuando estos objetos se vuelven ambiguos, problemáticos, se deshacen o desaparecen.

Cada vez que una especialidad académica fue definida y posteriormente institucionalizada, se fue cerrando sobre un número limitado de cuestiones canónicas y clásicas que parecen eternas por su regreso ritual. Por ende, las cuestiones tradicionales de la estética, tal como las abordan y vuelven a abordar incansablemente los especialistas, parecen inmutables; se trata de la naturaleza de la obra de arte (de la que trata la ontología de la obra de arte), de su funcionamiento (explicado por los mecanismos de la simbolización), de la naturaleza del sentimiento estético (dado por la experiencia y la actitud estética), de los mecanismos de la creación y del sistema de las artes. Este programa teórico, que parece tan “intemporal”, corresponde en realidad a un tipo de experiencia históricamente definida, estructurada alrededor del

museo o de su equivalente para las demás artes (ópera, sala de conciertos, biblioteca, etc.), regulada por la existencia de un canon estético (las grandes obras, el repertorio, los “clásicos”) y de un sistema de las bellas artes que gobierna la delimitación de las artes en relación unas con otras.

En el transcurso del siglo xx, la mayor parte de los autores académicos del ámbito estético retomó pura y simplemente este programa “clásico”, aplicándolo a obras de por sí clásicas o pretendiendo que las obras modernas o contemporáneas pudiesen volverse clásicas. Presentaron —para retomar la expresión paradigmática de Heidegger, en sí mismo paradigma de este academicismo miope— discursos sobre el origen de la obra de arte con esta única diferencia, que Van Gogh sustituía a Poussin en los ejemplos.

Sin embargo, algunos filósofos, ensayistas o críticos de arte tuvieron una percepción más inquieta o más perturbadora de la situación: no se trataba de valorar la aparición de obras menos, poco o para nada clásicas, sino simplemente de valorarlas como distintas o desconocidas, lo que según ellos trastornaba la situación así como las condiciones de la reflexión estética. Y lo que también era necesario: hacer serios ajustes en el seno de la teoría estética clásica, o cambios radicales de problemática.

En el transcurso de los años treinta se empezaron a sentir y medir plenamente los contragolpes de la revolución artística moderna. Surgió entonces el diagnóstico del advenimiento de una nueva forma de experiencia estética y, al mismo tiempo, una tentativa de reformulación de la estética clásica de tal manera que pudiera tomar en cuenta “el arte moderno”. Walter Benjamin y Clement Greenberg, que ilustran cada quien una rama de esta alternativa, constituyen así las dos caras de la misma obra de una estética “moderna”.

Otra perspectiva consiste en volver a trabajar los conceptos de la estética pasando de una estética de las obras a una estética de las actitudes, de los efectos y de la experiencia. La estética va entonces esforzándose por posesionarse de los signos del nacimiento de un nuevo régimen del arte cambiando sus preguntas. Ya no se trata de preguntar “¿qué es el arte?”, sino “¿cuándo hay arte?”, ¿qué cosa hace el arte? O hasta “¿cómo nosotros, *regardeurs*, hacemos arte?” La estética de inspiración analítica inició este procedimiento a partir de los años cincuenta.

En su visionario texto de 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecanizada”, también conocido bajo el título de “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”,³ Walter Benjamin describió un cambio radical.

Este texto tuvo un nacimiento complicado y se ha mantenido aun hoy en día en un estado incierto. Destinado por su autor a ser publicado en revistas marxistas soviéticas ortodoxas, no pasó la prueba de la ortodoxia y además fue inmediatamente criticado y rechazado por el filósofo Adorno, maestro, amigo, enemigo y perseguidor de Benjamin por no poder resignarse a que éste pusiera en tela de juicio el núcleo estético de las grandes obras.

Todo el análisis de Benjamin se fundamenta en la oposición bien conocida, machacada y hasta trivializada desde su ensayo, entre la obra “áurica”, dotada de un aura única y mágica, del arte del pasado, y la obra fundamentalmente reproducible de nuestra época. Esta oposición se repite en

³ W. Benjamin, *Écrits français*, trad. al francés, Gallimard, colección Bibliothèque des idées, París, 1991.

una segunda pareja de conceptos: el del valor de culto y el del valor de exposición, que opone unicidad y reiteración indefinida, sacrificio y automatismo. Todo esto conduce a Benjamin a una última distinción entre lo serio y el juego, la atención y la desenvoltura cristalizada en lo que llama la estética de la distracción. Esta estética de la distracción —que debe entenderse en el doble sentido de tiempo libre y de inatención— anuncia una experiencia estética que se podría llamar desestetizada, si es que la palabra estetización se sigue refiriendo a la contemplación recogida de las obras maestras. Esta experiencia desestetizada es análoga a la experiencia visual y corporal a la vez, que hacemos de la arquitectura, experiencia “distráida” del usuario, del paseante ocioso y del transeúnte por oposición a la del conocedor y del iniciado...

Una frase recoge y resume la reflexión de Benjamin en conjunto: “A grandes intervalos en la historia se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia, el modo de percepción de las sociedades humanas”.⁴ Dicho en otros términos, no hay esencia inmutable de la obra de arte sino una esencia histórica que depende de las transformaciones sociales y de los descubrimientos técnicos.

Los descubrimientos técnicos a los que alude Benjamin son los que a partir de la invención de la litografía y posteriormente de la fotografía, han abierto la vía de la reproducción de las obras. Las transformaciones sociales que las acompañan son: el advenimiento de un público en masa, las nuevas condiciones de trabajo y de percepción del mundo, el aumento de los valores de la distracción y de la exposición, la transformación de la política en espectáculo masi-

⁴ W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 143.

vo; en resumen, las transformaciones que han ido acompañando el desarrollo del capitalismo industrial.

Con los sistemas de reproducción mecánica, la obra de arte perdió su unicidad. Lo que tenía que ver con la copia artesanal y disminuida (las versiones grabadas de un cuadro que permitían su difusión) o con la reproducción con fines fraudulentos o engañosos (las obras falsas) deja su lugar a una reproductibilidad de principio: “La obra de arte reproducida se vuelve reproducción de una obra de arte destinada a la reproductibilidad”.⁵

El diagnóstico vale en particular para el cine. La película no sólo es mecánicamente reproducible sino que fue hecha para eso y solamente tiene existencia para eso: se produce para millones de espectadores y no hay más que el modo de producción industrial que lo haga posible.

Lo que la reproductibilidad mecánica destruye es el *aura*: la existencia singular y frágil, la contingencia de la obra en el lugar donde se encuentra, una experiencia simultánea de lo cercano y de lo lejano de la obra, de su autenticidad en una “localización” única.

Se puede objetar con razón que cualquier obra, que se puede reproducir, existe también *hic et nunc*: en el tiempo y en el lugar donde un espectador realiza su experiencia. Sin embargo, la obra reproducible está libre de sujeción a un espacio y a un tiempo, pierde su liga con una filiación y una tradición, pierde su “trama singular de tiempo y de espacio”. Se ofrece a todos y en serie; es, en todos los sentidos, accesible.

Esto provoca un cambio de régimen estético. A las masas van dirigidas estas nuevas obras estandarizadas. Se pasa

⁵ *Ibid.*, p. 146.

del culto que, hasta cierto punto, ni siquiera necesita público en la exposición y de la experiencia singular, a la apropiación colectiva en la exposición y la “publicidad”.

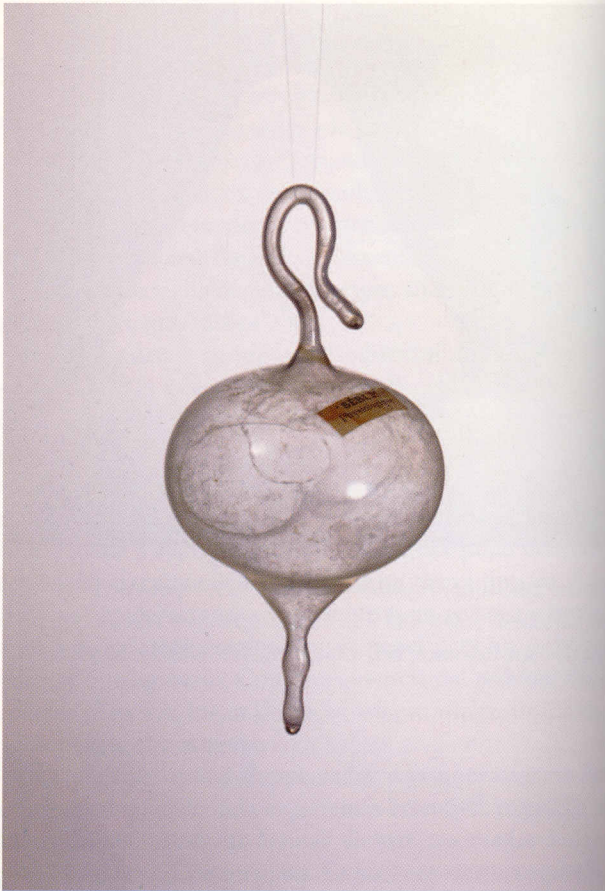
Con respecto a este nuevo objeto que es la película, Benjamin lleva a cabo de manera simultánea dos tareas: quiere describir un nuevo modo de experiencia estética y un nuevo tipo de obra de arte dejando intactas las posibilidades de superación de la alienación del espectador fascinado por aquella “fábrica de sueños”.

Retomando la tesis de la reproductibilidad, Benjamin sostiene que lo que se reproduce en la película no es una obra de arte sino un *performance* de actor frente a unos aparatos captando sonido e imagen. El elemento “artístico” surge con el corte y el montaje. El actor no se encuentra en situación de juego, a diferencia del teatro, sino en situación de *test* frente a aparatos controlados por el equipo de realización. La extrañeza de este papel de un nuevo tipo implica la alienación del actor que no interpreta un personaje frente a un público, sino fragmentos de papel para un público ausente o imaginario. Con esta ausencia del público desaparece el aura o, mejor dicho, el aura se vuelve abstracta, tan repetible que se agota.

La película ofrece al espectador una nueva forma de experiencia sensible: una experiencia colectiva, contraria a la experiencia de otras formas de arte reservadas a una pequeña cantidad de personas. Es también una experiencia en la que cada quien puede pretender invertir los papeles: cada hombre se gana el derecho de ser filmado, de la misma forma que se gana el derecho de volverse autor ocasional por medio de los periódicos. Por lo tanto, hay una connivencia espontánea entre la obra y el público: “Pertenece a la técnica de la película como a la técnica del deporte que



Marcel Duchamp, *Fontaine* [Fuente], 1917, réplica de 1964 en porcelana, 360 × 480 × 610 mm. © ARS, NY/Somaap, México/Art Resource, NY. Ubicación: Tate Gallery, Londres.



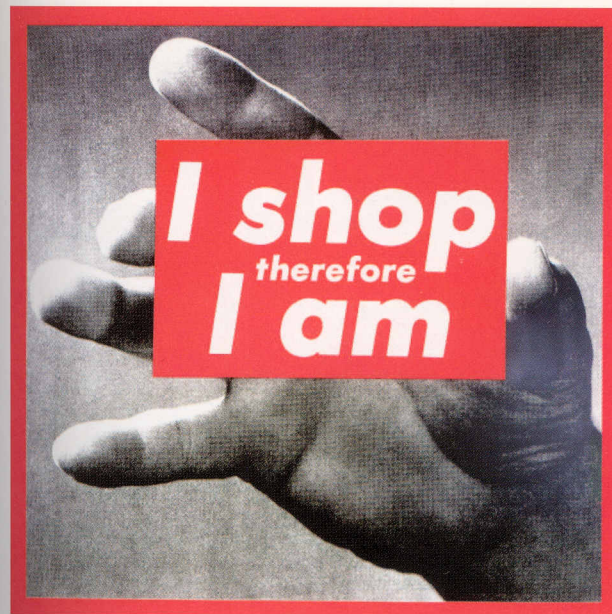
Marcel Duchamp, *Air de Paris* [Aire de París], 1919, burbuja de cristal de 13.3 cm de altura con 50 centímetros cúbicos de aire de París, rota y restaurada. © ARS, NY/Somaap, México/Art Resource, NY. Ubicación: Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.



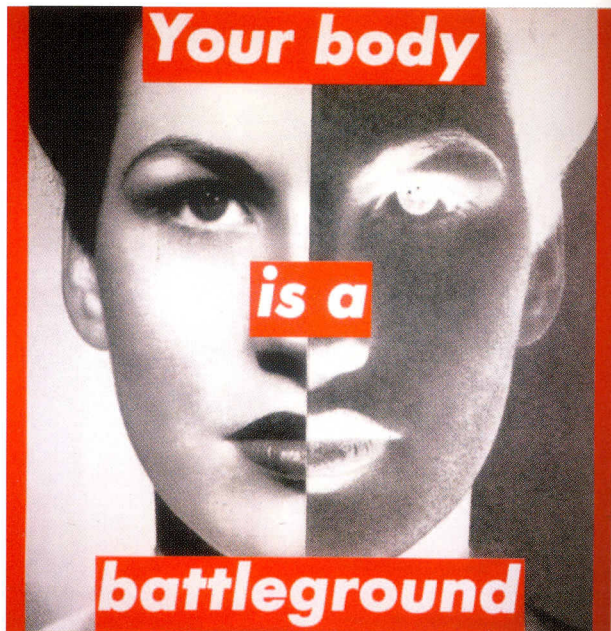
Andy Warhol, *Electric Chair*
[Silla eléctrica, serie
“Desastres”], 1967, serigrafía
acrílica, 137.2 x 185.3 cm.
© The Andy Warhol
Foundation for the Visual
Arts/ARS, NY/Somaap,
México/Art Resource, NY.
Ubicación: Musée National
d’Art Moderne, Centre
Georges Pompidou, París.



Andy Warhol, *Brillo Box* [Cajas de detergente Brillo], 1964, polímero sintético y serigrafía sobre madera. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS, NY/Somaap, México/Art Resource, NY. Ubicación: The Museum of Modern Art, Nueva York.



Barbara Kruger, *Untitled (I shop therefore I am)* [Sin título; Compro, luego existo], 1987, serigrafía fotográfica sobre vinil. © Barbara Kruger. Cortesía: Mary Boone Gallery, Nueva York.



Barbara Kruger, *Untitled (Your body is a battleground)* [Sin título; Tu cuerpo es un campo de batalla], 1989, serigrafía fotográfica sobre vinil. © Barbara Kruger. Colección: The Broad Art Foundation, Santa Mónica. Cortesía: Mary Boone Gallery, Nueva York.



Dennis Adams, *Bus Shelter IV* [Parada de autobús IV], 1987, Múnster, Alemania. © Dennis Adams. Cortesía: Kent Gallery, Nueva York.



Peter Fischli y David
Weiss, *Der Lauf der
Dinge* [El curso de las
cosas], 1987, imagen
tomada del vídeo.
© T&C Film AG,
Zurich.



Teresa Margolles, *Vaporización*, 2005. © Teresa Margolles.

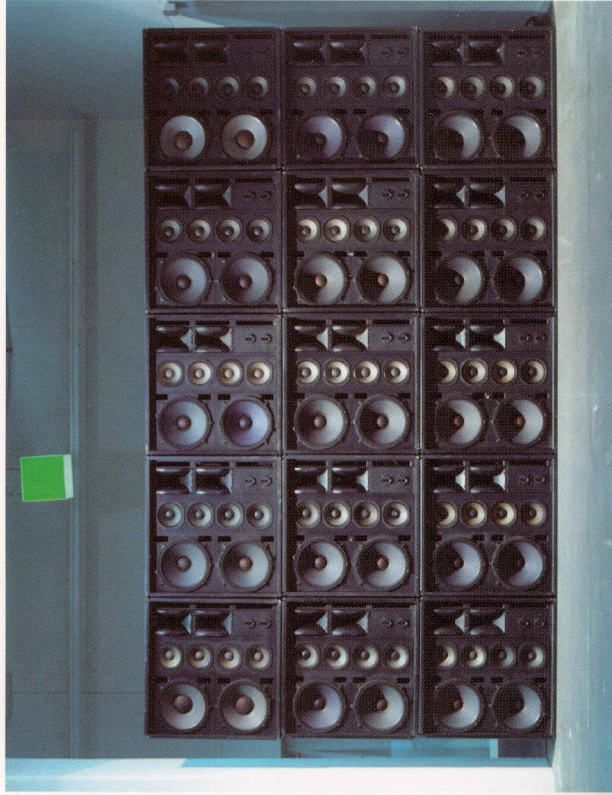


Jeff Wall, *Dead Troops Talk* [Conversación de soldados muertos, detalle], 1992. © Jeff Wall.



Jeff Wall, *Dead Troops Talk* [Conversación de soldados muertos, detalle], 1992. © Jeff Wall.

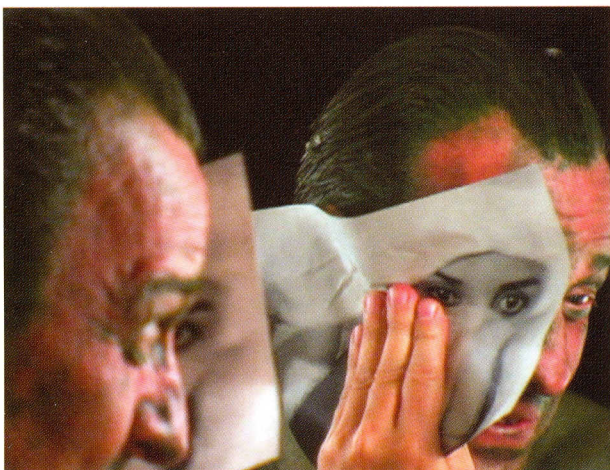
Santiago Sierra, *Shots*
[Disparos]. Grabación
efectuada en Culiacán, capital
del estado de Sinaloa, en
México, desde las 23:30 del
día 31 de diciembre de 2002
hasta las 00:30 del 1º de
enero de 2003, durante la
celebración del año nuevo.
La grabación incluye fuego
real de armas cortas y fusiles
de asalto. Imagen: pizza
exhibida en la Feria de Arte
de Basilea 2003. Cortesía:
Galería Helga de Alvear,
Madrid.



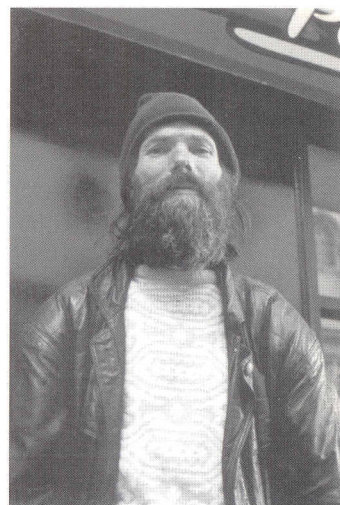
01



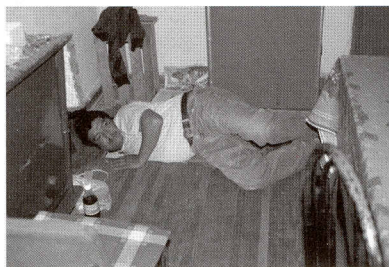
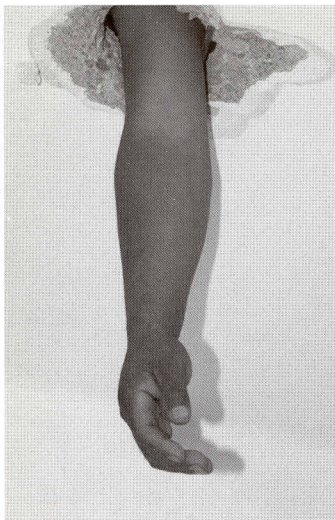
Nan Goldin, campaña publicitaria en una calle de un suburbio parisino, 2004.



Dennis Adams, *Make Down* [Desmaquillarse], 2004-2005, video. © Dennis Adams. Cortesía: Kent Gallery, Nueva York.



Santiago Sierra, *Persona diciendo una frase*, New Street, Birmingham, Reino Unido, febrero de 2002. Una persona que pedía limosna en la calle más comercial de la ciudad fue contratada para decir una frase ante una cámara de video. La frase era: "Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72,000 dólares. Yo estoy cobrando 5 libras". Cortesía: Galería Helga de Alvear, Madrid.



Santiago Sierra, *Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*, calle Orizaba, 160, México, D. F., enero de 2004. Dos trabajadores fueron contratados para turnarse introduciendo su brazo derecho desde la vivienda situada en la planta superior a una sala de arte a través de un hueco hecho con antelación. La acción duró tres horas. Cortesía: Galería Helga de Alvear, Madrid.

cualquier hombre asiste más o menos como *connaisseur* a sus exhibiciones”.⁶

Sobre todo, el equipo cinematográfico nos hace entrar a una realidad despojada y rebanada de manera quirúrgica por la visión mecánica, estallada “por la dinamita de los décimos de segundos”, montada y vuelta a montar según nuevas asociaciones. Es esta visión nueva la que hace posible volcar dialécticamente la alienación. La idea de Benjamin es que la película nos revele “las miles de determinaciones de las que depende nuestra existencia” y que logra además “abrirnos un campo de acción inmenso e insospechado”.⁷ Por medio de la cámara, la percepción colectiva se apropia de los modos de percepción fantasmáticos. El cine nos abre un mundo del sueño colectivo en el que *Mickey* y *Charlot* dinamitan el inconsciente individual.

De ahí que el espectador pase de un mundo en el que se recogía frente a las obras para sumergirse en ellas o penetrarlas, un mundo de la absorción en los dos sentidos del término, a un mundo donde se anda distraído y manipulado por las imágenes para su más grande placer: se abre el tiempo “de la recepción en la distracción”.⁸

La última sección del ensayo es la más visionaria al mismo tiempo que la más enigmática y la más audaz. Está enfocada a la técnica, la guerra y la estetización de la vida.

Benjamin esboza un diagnóstico marxista del Estado totalitario como forma avanzada de desarrollo de la técnica sin derribo del régimen capitalista de la propiedad. En estas condiciones, el Estado totalitario debe recurrir a dos estrategias de ilusión y diversión: la estetización de la

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

vida política en la que las masas se dan a sí mismas en representación, y la guerra como forma última de puesta en movimiento de las masas y de la técnica volcándolas en contra de sí mismas: “La guerra moderna, en sus rasgos más inmundos, viene determinada por la diferencia entre los potentes medios de producción y su insuficiente utilización en el proceso de producción”.⁹

La alienación de la humanidad llega a su cúspide cuando la destrucción de la humanidad se vive de manera estética. La solución de Benjamin es bien conocida, pero se parece a un callejón sin salida a pesar de su valentía dialéctica: la politización del arte debe sustituir la estetización de la política y de la guerra.

Me permití presentar con tantos detalles el ensayo de Benjamin para señalar en primer lugar su perspicacia además de su carácter radical.

Benjamin sostiene la tesis de un cambio radical en los modos de percepción y de un cambio de la naturaleza de la obra de arte. Para él, la estética no es más que una ciencia de la percepción y su objeto contemporáneo tendría que ser la película de cine. A las experiencias auráticas de la autenticidad las sustituyen experiencias de la distracción, generadas por el consumo de obras reproducibles y hechas para ser reproducidas.

Sobre este punto, Benjamin estaba en lo cierto. Nuestro mundo del arte incluye desde fines del siglo XIX más música grabada y discos, más fotografías, películas y libros baratos que cuadros únicos, ediciones incunables, puestas en escenas inolvidables y conciertos del siglo. Hasta los cuadros únicos se han ido multiplicando al ritmo de apertura de

⁹ *Ibid.*, pp. 170-171.

nuevos museos; las interpretaciones musicales se han grabado en discos compactos y, en cuanto a las ediciones incunables, se han reproducido en *offset*. Las obras maestras en blanco y negro de Hollywood se reeditan en color y parecen haber sido filmadas ayer.

Benjamin veía más lejos. Así como lo dice rápidamente: “La historia de cualquier forma de arte tiene épocas críticas cuando esta forma aspira a tener efectos que se pueden obtener sin apremio, solamente a base de un estándar técnico transformado, es decir, en una nueva forma de arte”.¹⁰ Bajo esta fórmula entreveía el advenimiento de formas de arte que ya ni siquiera serían artísticas en el sentido del pasado y en las que ya ni siquiera quedaría algo del recuerdo de la contemplación y del recogimiento que asociábamos al arte en el tiempo de su culto.

En la experiencia del arte contemporáneo se dio este paso: ya no estamos frente a obras sino instalados en la distracción, sumergidos en la relación. Estamos en la experiencia estética como en los vapores de un *hammam*: sin concentración sobre los objetos ni sujeción a un programa.

Las instalaciones envuelven al observador en el seno de dispositivos en los que tiene una experiencia flotante y borrosa que depende tanto de las intenciones del artista, de su propio recorrido como espectador y de las intermitencias de su atención. El video y la televisión son, en la vida cotidiana y en el arte, los vehículos de una estética de la auto-representación y de la mirada intermitente. También hemos entrado en el mundo de los *hipermedia* interactivos, de los que los juegos electrónicos son las ilustraciones más difundidas. En este caso, se trata de un mundo de “obras” repro-

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

ducibles que mezclan sonido, imagen, texto, video y que están, por principio de cuentas, abiertas a la acción y a la intervención del espectador que escoge su forma de navegación y de desplazamiento, que marca sus preferencias y hace que sus reacciones intervengan en tiempo real. No solamente cada hombre conquistó sin proponérselo el derecho a ser filmado, sino que tiene también el derecho de filmar, participar en un guión, seleccionar personajes y escoger la duración y los ángulos de las tomas.

En relación con los medios de la distracción, no se debe modificar un solo aspecto del pensamiento de Benjamin. Solamente habría que matizar la formulación: la “recepción en la distracción” se volvió interacción en la distracción, estancia en una relación distraída.

La mayor parte de estas “obras” de un nuevo tipo van dirigidas a las masas: por el cable, repetidores satelitales, videocasetes, videojuegos. Proceden de los últimos adelantos de una técnica en progreso constante (la digitalización informática y su transformación en *software*). Tal como lo predijo Benjamin, conectan con un inconsciente óptico colectivo —*Rambo*, los dinosaurios, *Aladin*, *Terminator*, las *Tortugas Ninja*, *Lara Croft* que son y serán cada vez más criaturas de síntesis; están, tal como lo anunció también, abiertas, inacabadas, modificables— y por lo tanto imperfectas. No hay por qué escuchar “religiosamente”, tal como se dice tan bien, la música del radio del coche o del elevador. No hay por qué mirar “religiosamente” el último *reality show*. No hay por qué leer “religiosamente” el último *best-seller* escrito para dormir de pie en el metro o cambiar de ideas. Y en cuanto al trance suscitado por el último juego electrónico, se parece, efectivamente, mucho más al *performance* de los *tests* de suficiencia que al éxtasis místico.

En este estado de interacción distraída, el espectador entra a un mundo de imágenes y de sensaciones ontológicamente diferente. Si utilizo aquí el término extraño y casi fuera de contexto de ontología, es para subrayar el hecho de que estas imágenes y sensaciones ya no mantienen con sus referentes la relación que les fue atribuida durante siglos: la imagen y la sensación ya no dependen de su referencia o de su causa, tampoco de lo que les da sentido o las produce sino de quien las acoge, las evoca, las deja, las modifica a su antojo y las goza. El crítico de cine y televisión Serge Daney captó perfectamente este cambio en sus textos sobre la televisión: “Cambiar de canal es posicionarse después del montador y antes de la palabra fin. Cambiar de canal puede convertirse en un arte, exactamente como en los Estados Unidos donde los inicios del *video art* (¡hace ya 20 años!) consistieron tal como lo exigía Burroughs en *desprogramar la televisión*”.¹¹

Un nuevo régimen de atención se está instalando, privilegiando el barrido rápido (el *scanning*) en detrimento de la lectura y del desciframiento de las significaciones. La imagen se vuelve más fluida, más móvil; es menos espectáculo o dato que elemento pragmático, elemento de una cadena de acciones; pierde su valor de referencia o de denotación para inscribirse en una cadena de metamorfosis sobre pedido, para entrar en la serie de una fantasmagoría: literalmente una comitiva o una procesión de fantasmas.

Y, en todo eso, ¿qué es lo que queda del arte de la tradición áurica, del Gran Arte que solicita recogimiento y atención?

Sobre este punto el diagnóstico de Benjamin, a veces

¹¹ S. Daney, *Le Salaire du zappeur*, POL, París, 1993, p. 12.

nostálgico, a veces iconoclasta —según las versiones de su ensayo todavía sin versión definitiva conocida—, era el de su desaparición, pero una desaparición que se va por caminos extraños.

Porque este arte recibió, también, el contragolpe de la reproducibilidad generalizada. La religión del arte por el arte instalada en el corazón del modernismo fue una tentativa última para salvar el aura, sacralizando las obras y haciéndolas autónomas. Sin embargo, tal como lo percibió Benjamin desde 1936, la lucha se había perdido de antemano cuando el culto estaba condenado a tomarse a sí mismo como objeto.

En los hechos, las obras áuricas también han estado sujetas a la ley de la reproducción. Los cuadros únicos circulan en las exposiciones, en fotografías, en diapositivas o en ficheros numerados; los encontramos reproducidos en las revistas, en la televisión, en los libros de arte y en la red. Las imágenes permiten sacar partido a pequeña escala de la firma áurica de los artistas inaccesibles. El turismo termina entregando a la exposición organizada y con aire acondicionado lo que era el objetivo de un viaje de iniciación o de una peregrinación espiritual. Y claro, también está el museo que se ha transformado en objeto de culto (¿por cuánto tiempo más?) aun funcionando al mismo tiempo como medio suplementario de comunicación de masas. Continuamente se abren nuevos museos y los más importantes abren sucursales como franquicias.

El museo merece una reflexión particular porque constituye el elemento más ambiguo del destino actual del aura después de haber sido su lugar de celebración.

Sigue constituyendo uno de los mayores paradigmas de la situación de percepción estética en el siglo xx, pero un

paradigma ya devaluado en comparación con las nuevas experiencias y, quizá también, ya marcado, contaminado y deformado por éstas.

Se supone que en el museo vemos con deferencia obras únicas, aunque en la mayoría de los casos estas obras únicas son, en la actualidad, ejemplares más o menos escasos y más o menos idénticos de la producción mundial y estandarizada de tal o cual artista. Todas las disposiciones arquitectónicas y las reglas de uso del museo están enfocadas a asegurar y preservar la captación de la mirada: no se puede hablar en voz alta, no se puede comer, los niños no deben correr y, claro, no se deben tocar las obras. Dicho en otros términos: el museo no es un lugar de diversión sino de contemplación. El lugar está dedicado a atraer la atención, lo que activa una gama de sentimientos empezando por la reverencia impresionada y pasmada y terminando por la fascinación exaltada o discreta. El cubo blanco o gris del museo modernista es el sustituto artístico de la capilla conventual. Su más acabada manifestación es, después de todo, una auténtica capilla, la capilla de Rothko en Houston, lugar sincrético en el que la apertura del arte a la diversidad de los cultos no es más, en realidad, que el pretexto para el culto al arte mismo.

Salvo que el museo se ha transformado también en lugar de distracción. En nombre de la democratización del acceso al arte, ha reacomodado, trivializándola, la relación discreta a las obras áuricas sobrevivientes. Se ha convertido en un lugar de turismo administrado con eficiencia, con una constante preocupación pública, para que los visitantes circulen mejor, para su mayor placer y guardando el tiempo necesario para realizar algunas compras en la tienda de "productos derivados". La capacidad de atención del espec-

tador es medida, conocida y tomada en cuenta. De ahí que los servicios culturales, comerciales y de educación ocupen un lugar importante. El museo es parte integral de la cultura del tiempo libre de masas.

En el fondo, el museo es la más bella ilustración del diagnóstico de Benjamin: salvaguarda el valor de culto, pero sometiéndolo a los valores de la exposición y de la publicidad.

Sin embargo, su considerable éxito como institución de finales del siglo xx significa también la persistente fuerza del deseo de aura, de autenticidad, de singularidad y de valor. Se van creando museos de todo y de cualquier cosa, de bellas artes, de artes contemporáneas, de la imagen en movimiento, del cine, del tapiz y del queso, ecomuseos también, porque se supone que, en principio, ahí es donde se conserva no el aura sino *algo precioso*. El museo funciona también como conservatorio de todo lo que parece en peligro de desaparición. Hasta logra conservar, proveyéndolas de un valor sagrado que no deberían tener, obras del siglo xx que fueron, como las de los dadaístas, producidas con base en un rechazo blasfemo del aura y del recogimiento. Casi cada uno de los grandes museos de arte moderno del mundo posee su ejemplar, restaurado y debidamente autenticado por el artista o sus derechohabientes, de algún *ready-made* desaparecido de Marcel Duchamp. Como si el aura se pudiese rehacer, reconstituir *a posteriori*, simplemente porque la necesitamos o, en su defecto, algo que se le parezca.

El ensayo de Benjamin es único por su perspicacia; sin embargo, adolece de una mala evaluación de la evolución técnica así como de una discutible concepción de las consecuencias de la estética de la distracción a raíz de un exceso

de optimismo en cuanto a las oportunidades de liberación política que sobrevivirían.

Benjamin consideraba el cine como el arte colectivo por excelencia, por estar destinado a un público reunido para la proyección. Escribía en la época de estos cines-monumentos que tenían nombres tan suntuosos como el *Rex*, *El Eldorado*, *El Imperio*, el *Napoleón*. No se le ocurrió que un día habría artes que pudiesen dirigirse a las masas pero tocando a cada quien individualmente en su casa. En este caso, la masa estallarí y, al mismo tiempo, se masificaría. Desde hace mucho tiempo la televisión está en cada hogar, como se dice, y los reproductores de casetes de audio, discos compactos o radio acompañan a cada individuo en su burbuja subjetiva. La masa fue sustituida por lo que el sociólogo David Riesman llama la muchedumbre solitaria,¹² o, más prosaicamente, lo que los economistas llaman un mercado. Las cosas se complican todavía más con la interactividad que transforma el individualismo del que cambia canales en un principio de existencia. Cuando nos encontramos con un paisaje televisual de 200, 300 o 500 canales y, todavía interactivos, cada quien puede tener su propio programa. Un poco más y cada quien realiza su película con base en el final deseado. Consecuentemente, aumenta lo que se puede llamar el individualismo de masa, con fenómenos de agrupamientos momentáneos con una base fuertemente emotiva durante ciertos choques colectivos de tipo humanitario —el Teletón, una masacre particularmente telegénica, etc.—. Se ve también, como consecuencia, la acentuación de la dimensión del tiempo libre privado: la participación en un

¹² D. Riesman, *La Foule solitaire* (1961), trad. al francés, Arthaud, colección Notre temps, París, 1964.

imaginario colectivo se cruza con las vías del inconsciente particular (por ejemplo, con los programas pornográficos que se han vuelto comunes a todos los canales). Y por fin, como consecuencia, se ve el desarrollo de un modo de percepción “sin memoria”, enfocado a operar en un perpetuo y abundante presente.

Con este último cambio se cierra el círculo: el aura desaparece por completo cuando un pensamiento totalmente enfocado al presente ya no puede sostener relación con la procedencia de las cosas, con “la aparición única de algo muy lejano” y con la tradición que la conserva de manera recogida, en el primer sentido del término.

De verdad vivimos en este mundo sin aura porque, lejano y sin memoria, es un mundo en el que, como lo dice el cineasta Werner Kluge¹³ (que lo diga un cineasta es una casualidad que Benjamin hubiera considerado eminentemente simbólica), el presente ataca de manera constante las otras dimensiones del tiempo, invadiéndolas. Esta existencia en el presente tampoco está dirigida en el sentido de una promesa de liberación que sólo pudiera arraigarse en un pasado reivindicado o un futuro profetizado, como lo subrayó Hannah Arendt sin descanso.

De hecho, Benjamin, marxista, apocalíptico y pesimista, pero de todas maneras marxista, no podía aceptar el reino de un individualismo de masas de este tipo. Resultaba demasiado contrario a cualquier promesa de acción colectiva que no fuese irracional. Si Benjamin estaba tan aferrado a la idea del cine como arte de multitudes, es porque esperaba aún una politización libertadora. Y el conflicto que tuvo

¹³ Citado por Andreas Huyssen en *Twilight Memories, Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Nueva York, 1995, p. 26.

con Adorno con respecto a su ensayo giró precisamente alrededor de esta desilusión.

Adorno reconocía, además, el proceso moderno de desracionalización del arte y el lugar preponderante de la técnica en la producción de la obra —haciendo referencia sobre este punto a Mallarmé o a la música dodecafónica más que al cine—. En cambio, no admitía que la separación del arte de la magia pudiese desembocar pura y simplemente en negar el arte para rebasarlo en la distracción. El “aura mágica” es una cosa, la obra de arte autónoma, otra: “El centro de la obra de arte autónoma no pertenece por sí mismo a la vertiente mística”.¹⁴ De hecho, Adorno se obstinaba en defender la esencia formal de la obra como subjetividad objetivada¹⁵ sobreviviendo a la disolución de la magia.

Su postura vale lo que vale cualquier defensa del formalismo y del arte por el arte; dicho en otros términos, casi nada, aparte de la afirmación (platónica y platoniana) de que la forma se transforma en cosa. Sobre este punto, Benjamin tenía razón y la historia le dio efectivamente la razón. Pero Adorno tampoco creía en la potencia dialéctica de la distracción; temía la potencia de alienación del cine, su “simple” potencia de ilusión y divertimento. Acusó a Benjamin de romanticismo anarquista, de haberse dejado influir demasiado por Brecht y de tener “una fe ciega en la autoconstitución del proletariado en el seno de un proceso histórico”.¹⁶ Sobre este punto esta vez él tenía razón y la historia lo demostró: no basta con “darle directamente al

¹⁴ W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., pp. 134-135.

¹⁵ “Pero la autonomía de la obra de arte —el hecho que se constituye, en su forma, en cosa (*Dingform*)— no se confunde con lo que, en ella, tiene que ver con lo mágico.” W. Benjamin, *Écrits français*, op. cit., p. 136.

¹⁶ *Idem*.

proletariado el crédito”¹⁷ de una capacidad de liberación para que esta liberación se produzca. Por su parte, Adorno quedaba totalmente prisionero del “romanticismo burgués” que, por otra parte, denunciaba para suponer que en la sociedad socialista “el trabajo vendría organizado de tal manera que los hombres ya no se cansarían ni se atontarían tanto para tener necesidad de la distracción”.¹⁸

En otros términos, y para resumir las dos caras de la postura de Adorno, la música de Schönberg no es áurica, pero, por su esencia formal, debería poder llenar y elevar el tiempo libre del proletariado emancipado que ya no necesitaría la distracción. Otra vez, evidente y desafortunadamente, Benjamin tuvo la razón cuando sabemos lo que advino del tiempo libre de un proletariado emancipado que requiere más que nunca de la distracción y escoge, cada vez que se le presenta la ocasión, no a Schönberg sino a la peor música entre todas las que puede escoger.

Cuando las vanguardias conservaban todavía toda su fuerza subversiva, pero se enfrentaban con proyectos políticos totalitarios dirigidos a las masas bajo grandiosas formas estetizadas, cuando estaba naciendo la industria de la cultura y se iniciaba la producción industrial de los bienes culturales y del *kitsch*, Benjamin captó con una perspicacia única y conmovedora las líneas de fuerza de una evolución que iría del aura a la reproducibilidad generalizada, del culto del arte a su consumo en la exposición, de la atención captada a la distracción dispersa, de la obra a la belleza que divierte y es *fun*, de lo sublime al bienestar en el que solamente uno se siente *cool*. No podía renunciar a las esperanzas de la libera-

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 137.

ción revolucionaria, pero este residuo de utopía no impedía un oscuro diagnóstico. Hoy en día nos encontramos en la situación de tener que suscribir todo su diagnóstico sin siquiera poder espantarnos de sus lados oscuros porque ya nos hace falta también la dimensión de la utopía. No solamente el mundo reboza de belleza sino que, además, estamos tremendamente felices en él. Estamos nadando en las aguas tibias de la belleza.

Apenas unos años después de Benjamin, el crítico estadounidense Clement Greenberg emprendió la formulación de una estética de acuerdo con la modernidad. Sus dos primeros textos importantes: “Vanguardia y kitsch”¹⁹ y “Hacia un Laocoonte más nuevo”²⁰ datan, respectivamente, de 1939 y 1940.

Esta estética que emana de un crítico y no de un filósofo profesional tiene una importancia decisiva. Es una teoría de las obras maestras y de los criterios para juzgar de su éxito, al mismo tiempo que una explicación de la lógica de los adelantos artísticos. De hecho, se trata de una ambiciosa tentativa para cumplir el programa de una estética clásica en la continuidad de Kant y de Hegel. Pero el precio por pagar es triple: Greenberg da a la estética kantiana un carácter sistemático y una dimensión psicológica que no tenía; realiza una operación de “clasicización” forzada de las obras modernas; las somete a una teleología histórica, con la que la historia hegeliana del arte resulta comparativamente casi del tipo de una fantasía novelada.

Esta teoría, en el fondo bastante simple y a menudo

¹⁹ C. Greenberg, “Avant-garde et kitsch” (1939), art. cit.

²⁰ C. Greenberg, “Towards a Newer Laocoon” (1940), en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, op. cit., 1986, pp. 23-38.

simplista en su fundamento, tuvo una enorme importancia histórica que influyó con mucho en su importancia conceptual. Su fortuna se identifica con la del arte moderno estadounidense de la misma época (el arte de Pollock, de Gorky, de Motherwell y, de manera general, con el expresionismo abstracto). Greenberg aseguró la defensa, la ilustración y la promoción de este arte y alegó, en el momento oportuno y de una manera excepcionalmente legible y eficaz, las justificaciones teóricas de un éxito comercial y de un dinamismo cultural de por sí ya muy fuertes. El “triumfo del arte norteamericano”, para retomar la expresión de Irving Sandler,²¹ fue también suyo. Es así como Greenberg dejó una profunda huella en la manera de ver el arte occidental en el siglo xx, modelando el paradigma de la historia del arte moderno.

Por todas estas razones, el pensamiento de Greenberg constituye —para nuestra felicidad o no— la referencia positiva o negativa, pero en todo caso imprescindible, de la estética del arte moderno. Su articulación en torno a tres ideas (de obra maestra, de invención creadora y de experiencia del valor en la percepción estética) contribuye, bajo la apariencia de un elogio de la “modernidad modernista” y de la vanguardia, a una teoría clásica del Gran Arte y de las experiencias concentradas y captadas que todavía produce.

La estética de Greenberg tiene dos aspectos.

El primero se refiere a la lógica de la evolución de las artes desde mediados del siglo xix, lo que se ha llamado el “modernismo” de Greenberg. El segundo aclara las bases del juicio estético y constituye, propiamente dicho, su formalismo.

²¹ I. Sandler, *Le Triomphe de l'art américain* (1970), trad. al francés, Éditions Carré, París, 1990.

Es común presentar estos dos aspectos como si la lógica de la historia modernista determinara el juicio formalista aplicado a las obras, ya que, según parece, la lógica modernista corresponde a la concentración progresiva de cada arte sobre los medios formales que le proporcionan su propia definición. Eso explicaría por qué la pintura, desde el siglo xix, se habría ido cerrando sobre la lógica de lo plano y del color, y la escultura, sobre la lógica de la presentación del espacio puro. Sin embargo, esta articulación no da ninguna respuesta al porqué de una lógica modernista de este tipo para las artes: el problema se pospone, no se soluciona.

En realidad, todos los textos de Greenberg indican que modernismo y formalismo están, para él, inextricablemente unidos en un núcleo común, o sea, la afirmación del valor propiamente estético del Gran Arte y de las experiencias que de él tenemos. Si los artistas se han ido refugiando progresivamente en la lógica del medio artístico es, como lo dice de entrada “Vanguardia y kitsch”, para defender sus elevadas ambiciones artísticas contra el *kitsch* popular y el academicismo calificado de “alejandrino”.²² Por lo tanto, para salvarse como arte, cada arte debe regresar a lo que lo constituye como único. Es el medio, el núcleo duro de cada arte, lo que hace su pureza. De ahí que los artistas “modernistas” no busquen el arte por el arte en una indagación formal y de hecho bastante arbitraria. Buscan simplemente la sobrevivencia del arte como tal.

Correlativamente, y como lo dice el mismo artículo, lo que el espectador exigente capta en las grandes obras es la experiencia de lo mejor del arte. El juicio estético es correlativo a la realización modernista. La idea de que el mejor

²² C. Greenberg, “Avant-garde et kitsch”, art. cit., p. 14.

gusto se pule ante el mejor arte y el mejor arte frente al mejor gusto, es un *leitmotiv* de la obra de Greenberg.²³ Entonces, la preocupación estética es la que viene primero tanto para los artistas como para los que se benefician de sus obras.

En cuanto al formalismo del juicio estético, su significación es, también, estética más que formalista propiamente dicha. Greenberg distingue de manera sorprendente a primera vista entre sujeto y contenido de las obras.²⁴ El sujeto de la obra de arte fue siempre su referencia: una mujer desnuda, una batalla, un arreglo floral. Con el modernismo, el sujeto se encarga de las posibilidades del medio. Un arreglo de peonías de Manet es menos un arreglo de peonías que una manera de pintar un arreglo de peonías. El contenido es todavía otra cosa, es el valor o la cualidad de la obra lo que produce el efecto estético sobre el *espectador*. Entonces, el efecto estético tiene que ver con el contenido, y las interpretaciones comunes, según que Greenberg estuviera valorizando la forma para sí mismas, resultan por lo tanto bastante simplistas. De hecho, el contenido estético nada más se refiere al efecto estético y, por ende, no se puede decir algo más del efecto estético y tampoco del contenido de la obra: no hay más que un juicio de gusto, una apreciación estética.²⁵ Tal es el elemento kantiano por excelencia del

²³ C. Greenberg, "Can Taste be Objective?", *Artnews*, vol. 72, febrero de 1973, p. 23.

²⁴ C. Greenberg, "Complaint of an Art Critic" (1967), en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance 1957-1969*, compilado por John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, pp. 269-270.

²⁵ C. Greenberg, "Seminar One", *Arts Magazine*, vol. 48, noviembre de 1973, p. 45.

pensamiento de Greenberg: el juicio estético de valor es, para él, el equivalente del juicio kantiano de belleza; no corresponde a nada objetivo y la belleza no es nada en la obra. Cuando se quiere dar cuenta de este efecto resulta necesario pasar por una descripción de la forma. De ahí el término de formalismo que reúne de manera apropiada el aspecto estético de la postura de Greenberg y la explicación buscada del efecto estético en las cualidades de forma de las obras. Por lo tanto, solamente se pueden anotar referencias formales, igual que como, para Kant, las producciones involuntarias del genio pasan por la expresión de ideas estéticas. Entonces, la forma no se valora por sí misma sino por la cualidad estética que produce. Para Greenberg, modernismo y formalismo tienen un mismo valor estético. Por esta razón insistí varias veces en el hecho de que la doctrina de Greenberg es, en primer lugar, una estética, y que esta estética es profundamente clásica y hasta conservadora. En principio, plantea que la experiencia estética es una experiencia de valorización superior y que, para ella, se trata de encontrar referencias en los objetos sin que la cualidad de la experiencia pueda volver a encontrarse en ellos.

La forma de una obra es el estado en el que deja las normas o las convenciones de su medio.²⁶ El artista trabaja con la resistencia de su medio y contra ella: bajo su presión.²⁷ Lo que supone que domina más o menos conscientemente las convenciones de este medio. De igual manera, el espectador debe captar la innovación de forma y, para esto, debe disponer del trasfondo cognitivo que haga posible dicha captación.

²⁶ C. Greenberg, "Modernist Painting" (1960), en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *op. cit.*, p. 86; "After Abstract Expressionism", *ibid.*, p. 131.

²⁷ C. Greenberg, "Modernist Painting" (1960), *art. cit.*, pp. 86-89.

La articulación del modernismo y del formalismo de Greenberg se realiza en el juicio de gusto. Hay arte donde hay una evaluación superior. Esta evaluación constituye la experiencia estética del espectador, revela la forma y hace que la obra sea más que un objeto físico. Una obra mediocre no logra rebasar el nivel del objeto físico ni activar la experiencia estética.

Está claro que Greenberg plantea de manera tan repetida como categórica el carácter estético superior del arte. Para él, el arte es el Arte con A mayúscula; si no, no es nada, es cualquier cosa de la producción mediocre y ordinaria que, si tiene interés, sólo es porque permite en comparación ubicar al Gran Arte. Greenberg da un valor absoluto a la caracterización kantiana del juicio estético y, además, la ata a una teoría del procedimiento artístico que Kant solamente introducía de manera conjetural en su teoría de las bellas artes, del genio y de las ideas estéticas.

Kant, conforme al espíritu de la diligencia, de la naturaleza lógica y epistemológica, se proponía dar cuenta del juicio estético, tal como se expresa universalmente y con respecto a tantas cosas diferentes de la dignidad estética tan desigual. Greenberg transforma estas condiciones lógicas sacadas a la luz por Kant en el contexto específico de un análisis trascendental, en rasgos que tienen que ver con el hecho de un comportamiento estético asociado únicamente al Gran Arte avalado por la historia. Es así como la pretensión a la universalidad del juicio de belleza se transforma en su pensamiento en el hecho del consenso, pasado y presente, sobre las grandes obras: la objetividad del gusto queda en cierta manera probada por el consenso a través del tiempo, mientras Kant solamente consideraba la pretensión a la universalidad. De igual manera, el carácter des-

interesado del juicio estético kantiano se vuelve, en el pensamiento de Greenberg, un distanciamiento psicológico ampliamente sometido a la voluntad; lo que venía planteado como condición lógica se vuelve una postura psicológica, un acto mental de distanciamiento. Hasta la distinción entre las artes con base en la especificidad del medio de cada uno termina pensada sobre fondo psicológico mediante la afirmación de una especie de división del trabajo entre los sentidos activados en la percepción estética. Estas modificaciones no son solamente producto de una “mala” lectura de Kant, o mejor dicho, esta “mala” lectura tiene sus razones.

Entonces, por un lado, Greenberg hace absoluta la postura kantiana: ahí donde Kant buscaba dar cuenta de los rasgos más constantes de nuestros juicios estéticos, de su núcleo lógico, Greenberg pretende dar cuenta de los juicios estéticos superiores únicamente frente al Gran Arte, que lo obliga, al mismo tiempo, a plantear una teoría modernista de la historia del arte —el equivalente en su caso de la teoría kantiana del genio— y a transformar la pretensión a la universalidad de los juicios de gusto en hecho absoluto del consenso histórico en torno a las obras maestras. La pretensión a la universalidad ha sido transformada, por decirlo así, en hecho museal tipo Malraux.* Para decirlo en otra forma, el “Gran Arte” es una parte de los matices que Greenberg aplica a la teoría kantiana.

* André Malraux (1901-1976) fue ministro de Estado encargado de los asuntos culturales en el gobierno del general De Gaulle. Fundador de las Casas de la Cultura, promovió una administración estatal del arte. Para el *museo imaginario* permitiría desarraigar las obras de arte de sus funciones tradicionales para volver a considerarlas en sus relaciones y metamorfosis. [N. del T.]

Sin embargo, si la teoría kantiana necesita este tipo de modificaciones para adaptarse únicamente al Gran Arte, también necesita modificarse en otro sentido: a causa de algunos rasgos de las obras del mismo Gran Arte moderno. Cuando Greenberg dice que una obra superior trasciende su carácter de objeto físico,²⁸ señala implícitamente la dificultad real que existe en discriminar entre ciertas obras modernas, las que se limitan solamente a su ser físico. Sin recurrir a ejemplos tan provocativos como los *ready-made* de Marcel Duchamp, esta dificultad surgió a partir de los *Papiers collés* y volvió a manifestarse a lo largo de toda la obra de Picasso, tal como Greenberg lo hace notar. Vale igualmente para las innumerables pinturas monocromáticas que marcan regularmente el arte del siglo xx a partir de Malevich: ¿con base en qué criterios una pintura monocromática es más que una superficie física literal cubierta de color físico literal, tal como lo quiso expresamente el artista? De igual manera, la transformación en el pensamiento de Greenberg del desinterés kantiano —rasgo lógico del juicio— en distanciamiento psicológico tiene que ver con el reconocimiento, más o menos implícito, que muchas obras modernas requieren precisamente de tales cambios de postura psicológica para poder aparecer como arte. Por ende, pasar de un rasgo de la actitud estética “en general” a la afirmación de la potencia del sujeto para decidir si hay arte o no es tan cierto como la decisión del artista que proclama con respecto a tal o cual objeto: “Eso es arte” necesita en el *regardeur* una postura intencional que permite el acuerdo. Además, la extraña idea de poner en relación las

²⁸ C. Greenberg, “Picasso at Seventy-Five” (1957), en *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *op. cit.*, p. 33.

especificidades del medio con las de los sentidos en el caso de cada arte —en lugar de admitir que la experiencia estética surge del sentido común y que tiene una unidad intuitiva que se convierte en la unidad del juicio estético, lo que resultaría más natural y verosímil— tiene que ver con un esfuerzo para delimitar el objeto y calificar la experiencia de manera que se vuelvan solidarios el valor superior de la experiencia del contenido y la teleología modernista. Se trata, por lo tanto, otra vez de una consecuencia del valor absoluto conferido al juicio estético como juicio de valor superior, pero para el que se cobra un precio extravagante y doble: primero, el de una atomización de la experiencia estética en una concepción que no hubiera negado la psicología positivista de los *sense-data* más obtusa y fantástica (por pura casualidad, una teoría también de los años treinta); segundo, el precio de la condenación como inferiores y, sobre todo, no artísticas de todas las producciones modernas *multimedia* en sentido propio, lo que elimina de golpe y sin atenuantes toda la producción de Dadá, del surrealismo, del minimalismo y todo el arte de los decenios de los sesenta y setenta —de hecho, la mayor parte del arte del siglo xx—. Una estética *absolutizada* del arte moderno puede entonces predominar sobre un museo de arte moderno dedicado únicamente al expresionismo abstracto y vacío de todo lo demás...

De hecho, la estética de Greenberg fundaba un credo y rechazaba un presentimiento.

El credo era el del carácter absoluto del juicio estético: el único arte es el Gran Arte —de preferencia el arte del Museo de Arte Moderno de Nueva York—. Todo el problema radica en que este carácter absoluto empieza a ser puesto en tela de juicio a partir de los mismos “años Greenberg”

y que el consenso de las personas de gusto aparece cada vez más frágil, cuando se parece a una pura ficción.

El presentimiento, continuamente oculto o negado, es más inquietante: que el triunfo del arte modernista pueda ser reconocido en un marco intelectual que disocia valor estético y realización artística, colocando, por ejemplo, el valor "estético" de una pura avanzada conceptual. ¿Qué sucede, si puede existir un valor estético sin experiencia estética correlativa, y solamente un testimonio de naturaleza cognitiva o conceptual? Ésta es la cuestión principal en el transcurso de los decenios de los sesenta y setenta, cuando justamente el expresionismo abstracto cedía terreno o se transformaba en academicismo, cuando el arte pop se desarrollaba y aparecían los últimos movimientos de vanguardia de inspiración neodada.

Un crítico expresó este divorcio. Sin que eso sea una sorpresa, es un contemporáneo y adversario de Greenberg, Harold Rosenberg, quien en 1972 hizo el doble diagnóstico de la desdefinición del arte y de su desestetización, viendo en el arte de su tiempo exactamente lo contrario de lo que sostenía Greenberg, quien siempre había defendido la tesis de un arte definido por su medio (la tesis modernista) y, a la vez, profundamente estético (la tesis formalista), catado por medio del juicio superior de gusto.

La construcción de Greenberg se tambalea, pues, en el momento mismo en que las últimas manifestaciones de la modernidad radical llegan a la escena. Se necesitará tiempo para percatarse de su fuerza subversiva y destructora. Durante muchos años todavía las categorías modernistas dirigieron la captación de los hechos, incluso por medio de un concepto como el de posmodernismo; sin embargo, el paradigma modernista, a la manera de las categorías mar-

xistas en política en la misma época, da cada vez más vueltas en el vacío de manera evidente.²⁹

Curiosamente, las discusiones en el ámbito de la estética analítica estadounidense anticiparon estas interrogaciones y replanteamientos desde el decenio de los cincuenta poniendo en primer plano cierta cantidad de nociones y de cuestiones que tenían que ver con el cambio de régimen estético del arte moderno.

Claro que la situación de los filósofos estadounidenses no se podía comparar con la de los especialistas en estética en Europa. En un país casi sin pasado, el arte era para sus habitantes el arte moderno, y las crisis, cambios o revoluciones que este arte podía padecer; por lo tanto, tenía repercusiones inmediatas en la estética. Estos filósofos llegarán a Manet después de haber conocido a Pollock o Warhol y el cine había sido referencia en su vida y reflexión antes que las obras de Shakespeare. Eso explica por qué hay en la estética analítica una actualidad de la reflexión que no se da en Europa donde Van Gogh y Cézanne constituyen desafíos a la reflexión estética hasta el decenio de los cincuenta y aún después...

²⁹ Uno de los ejemplos más deslumbrantes de esta sobrevivencia del formalismo de Greenberg es la versión que propone Rosalind Krauss de la historia de la escultura de fines del siglo xx, cronológica en su libro *Passages in Modern Sculpture* de 1977 (trad. al francés, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, colección Vues, París, 1997), en el que intenta prolongar los análisis formales de Greenberg sobre el caso de las producciones minimalistas o *in situ* de los decenios de los setenta y ochenta. La sobrevivencia se cambia en reanimación cuando la historiadora emprenderá renovar el formalismo a partir de la noción de informe (*L'Informe, mode d'emploi*, en colaboración con Yve-Alain Bois, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1996).

Mi objetivo no es presentar esta estética de manera detallada, sino indicar los puntos en los que se detectan las dudas e interrogaciones producidas por el arte moderno.

Es así como vemos a los filósofos de la tradición analítica discutir el concepto borroso o abierto del arte, afirmar el lugar esencial y el carácter específico de la actitud estética, tomar conciencia del lugar central de la reflexión filosófica en la percepción del arte, introducir la idea de una definición institucional de las obras, y la idea también de que las obras no operan por sí mismas sino que es necesario que las activemos, que las hagamos operar.

Desde los años cincuenta algunos filósofos expusieron dudas sobre las posibilidades de definir el arte en general y, por lo tanto, de entablar discusiones generales sobre él. Inspirándose en la noción wittgensteiniana de parecido de familia, decidieron sostener que el concepto "arte" es un concepto abierto, o sea, que no se puede dar un conjunto de condiciones necesarias y suficientes para definirlo, tampoco criterios para aplicarlo. Así como es imposible para nosotros identificar algo en común a todos los lenguajes si bien los lenguajes están unidos entre sí por relaciones diversas y cruzadas —como lo son los parecidos entre los miembros de una misma familia—, de igual manera existen entre las artes "parecidos de familia". El concepto de arte es un concepto flexible, siempre susceptible de ser enriquecido con nuevos ejemplos: debe poder integrar a su definición nuevos criterios de aplicación.

Se podría entender el recurrir a la noción de parecido de familia como una manera de buscar cómo dar cuenta de la diversidad de las artes y de las prácticas artísticas. Sin embargo, es solamente una parte del problema para los filósofos lo que tratamos ahora. El hecho es que los hombres

han aceptado desde hace mucho tiempo la diversidad de las artes entre sí y que la cuestión de reunir las bajo una misma definición no resulta prioritaria.

Morris Weitz, uno de los principales abogados que recurren al concepto wittgensteiniano de parecido de familia en estética, pretendía de hecho dar cuenta "del carácter expansivo y aventurero del arte, de sus cambios continuos y de las creaciones desconocidas que se producen en él y que hacen lógicamente imposible determinar cualquier conjunto de propiedades de definición".³⁰ Entonces, se requiere un concepto de arte que permita captar las innovaciones que se producen en el seno mismo de las formas de arte que parecían sólidamente establecidas. Siempre podemos decidir, agrega Weitz, cerrar el concepto para disponer de una definición establecida, pero eso es negar las condiciones mismas de la creatividad artística.

En un artículo clásico en el que criticaba esta tesis del carácter abierto del arte,³¹ el filósofo Mandelbaum sostenía en cambio que no todas las definiciones se hacen de tal manera que excluyen las nuevas creaciones que podrían surgir. Se puede definir una obra de arte antes de la invención de la fotografía sin que esta definición excluya forzosamente después la fotografía o el cine: Mandelbaum reprocha a Weitz el no especificar por qué nuevos ejemplos de un concepto deberían obligarnos a cambiar la definición de este concepto. Según Mandelbaum, sin dificultad la fotografía puede entrar *a posteriori* bajo el concepto de arte figurativo.

³⁰ M. Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, 1956, p. 32.

³¹ M. Mandelbaum, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, vol. 2, núm. 3, 1965.

Lo interesante en este caso es que el ejemplo invalida el punto de vista que Mandelbaum busca establecer y demuestra lo cerrado del acercamiento, lo que precisamente Weitz rechaza. Seguro que no es porque las fotografías operen como pinturas, que son arte. En la historia de la fotografía, este fugaz momento llevó de por sí el nombre de "pictorialismo". Mandelbaum completa su argumento sosteniendo que solamente si la fotografía buscaba a un objetivo únicamente documental y ser al mismo tiempo arte, develaría el carácter cerrado del concepto anterior del arte, y que se justificaría la tesis de Weitz. Ahora bien, lo que precisamente pasó es que la fotografía fue conceptualizada como arte al introducir, entre otras dimensiones desconocidas, una dimensión documental totalmente nueva en comparación con la pintura, incluso en comparación con la pintura de historia, lo que *a posteriori* enriquece el conjunto de criterios a partir de los cuales llamamos "arte" a algo. Después de la fotografía, la pintura no puede ser vista de igual manera y tampoco puede estar hecha de la misma forma. Sobre este tema de la redefinición del arte a partir de sus innovaciones, Danto regresa repetidamente infiriendo la necesidad de una conceptualización filosófica en el ámbito mismo del arte para definir su objeto.

Otro concepto tuvo un lugar importante en los debates de la filosofía analítica del decenio de los sesenta: el de actitud estética.

En la prolongación de la definición kantiana del juicio estético como "desinteresado", pensadores como Stolnitz o Vivas caracterizan la percepción estética como desinteresada o aun como intransitiva. Por ejemplo, Stolnitz define la actitud estética opuesta a la actitud práctica como "atención desinteresada y simpática y contemplación por sí mismo de

un objeto de conciencia sin importar lo que sea".³² El adjetivo "desinteresada" significa "ausencia de preocupación para un fin ulterior"; la palabra "simpatía" significa que "aceptamos el objeto en sus propios términos de apreciación". Y en cuanto a la palabra "contemplación", quiere decir que "la percepción está dirigida hacia el objeto en sí mismo y que el espectador no se preocupa por analizarlo o hacer preguntas al respecto".³³

Las numerosas críticas que se han hecho a esta tesis de la actitud estética son un tanto convincentes. Además de la puesta en tela de juicio de la vuelta por estados de conciencia para identificar la situación estética, subrayan que, para hablar de actitud o percepción estética en relación con un objeto, hay que definir lo que sería una actitud o una percepción no estética del mismo objeto. Ahora bien, parece que se trata de la misma percepción pero con intenciones o una atención diferentes, o de la percepción de cualquier otra cosa: por lo tanto, de ninguna manera de la misma percepción que sería "desinteresada". Entonces, lo que autores como Stolnitz llaman "actitud estética" no sería más que una forma particular de atención —de lo que nadie jamás dudó—. Introducir la idea de actitud estética desinteresada tiene además, como consecuencia, el hecho de suprimir la percepción estética de la apreciación crítica que sería, ésta sí, interesada. Si Greenberg, como vimos, insistía en el carácter desinteresado en el sentido de distanciarse voluntariamente de la percepción de las obras de arte, no quería, sin embargo, de ninguna manera renunciar al carácter crítico y apreciativo de esta percepción.

³² J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston, 1960, p. 35.

³³ *Ibid.*, pp. 36 y 38.

En realidad, lo importante aquí no es el valor de los argumentos, ni su alcance técnico, sino el porqué de la insistencia de Stolnitz en poner en evidencia la importancia de la actitud estética.

En un artículo sobre los orígenes del desinterés estético³⁴ Stolnitz explica que, antes del siglo XVIII, la estética era algo muy diferente de lo que conocemos. Sus conceptos principales eran los de belleza y de formas de arte particulares. La tarea del teórico era determinar qué propiedades hacen que una cosa sea bella y el análisis técnico de los géneros enumeraba sus potencialidades y limitaciones, es decir, las condiciones con base en las cuales una obra de un género dado puede ser bella. Por lo tanto, los tratados de estética eran esencialmente manuales técnicos. Con la introducción, en el siglo XVIII de la noción de actividad desinteresada, una actividad inmediatamente relacionada con la imaginación y no con los sentidos utilitarios o con la razón calculadora, ya no es el concepto de belleza, ni las formas de arte lo que está en el centro de la estética sino la experiencia de las obras y la actividad de la imaginación. El concepto organizador del campo se vuelve la "estética". Por lo tanto, explica Stolnitz, las artes pueden ser relacionadas y comparadas porque tienen un efecto "estético" comparable. Más allá, podrán entrar en el campo de la estética experiencias que ni siquiera provienen del arte, como las de la naturaleza o las ciencias: casi cualquier objeto puede convertirse en el punto de atención de la actitud estética. Entonces, la belleza misma no es la categoría estética principal: "De casi todo, en nuestro alrededor, puede nacer un placer de la

³⁴ J. Stolnitz, "Of the Origins of Æsthetic Disinterestedness", *The Journal of Æsthetics and Art Criticism*, 1961, pp. 131-143.

imaginación". Hasta lo doloroso y penoso entra, con Burke, en el ámbito de lo estético cuando este último introduce la noción de sublime —esperando que le toque lo feo—. Como dice Stolnitz: "Esta universalidad en la denotación del objeto estético es un rasgo suplementario que diferencia la estética moderna".

En otros términos, según Stolnitz, la idea de actitud estética transmite con ella no solamente toda la estética moderna, sino que, a más largo plazo, deja entrever el fin de la belleza, la puesta en tela de juicio de la distinción entre las artes y hasta la desaparición de la primacía de la experiencia de un objeto y de la imaginación. En un horizonte más lejano, transmite la idea aún más radical de que "son los espectadores los que hacen los cuadros". En efecto, la teoría de Stolnitz tiene también este interés de dar toda su importancia al factor de decisión en la elección del registro estético de percepción: permite reconocer plenamente lo que la percepción estética tiene de voluntaria, de arbitraria, y finalmente su carácter convencional.

Desafortunadamente, la argumentación de Stolnitz es demasiado subjetiva e individualista, demasiado vaga y, de cierta manera, demasiado dependiente de la sensibilidad personal; es una estética más de la impresión subjetiva. Por lo tanto, si la primera parte del diagnóstico de Stolnitz resulta pertinente, su postura tiene como defecto fundamental no decir nada de la dimensión cognitiva de dicha actitud estética. No resulta sorprendente, pues, que uno de los principales críticos de Stolnitz haya sido Dickie, abogado de la teoría institucional del arte. Si hay una actitud estética, tiene que ver con una postura relacionada con la tensión. Esta postura permite captar rasgos cognitivos pertinentes de las obras, mientras que la tesis de la actitud esté-

tica cataloga como no pertinentes todas las características de este tipo dejándonos únicamente con la conciencia estética vacía y desinteresada del objeto. Esta postura de atención depende, por otra parte, no de la buena voluntad o de las fantasías de una sensibilidad individual, sino de los procedimientos que hay que seguir para entrar en el mundo del arte. En la crítica de Dickie se perfila la afirmación de su propia teoría procedural de las obras de arte: la obra de arte es lo que se reconoce en la adopción de la postura perceptiva adecuada, requerida en el mundo del arte en el que opera.

En 1964, después de que Danto visitó la exposición de las cajas de Brillo de Warhol en la Stable Gallery, concibió la noción de “mundo del arte” y la tesis de las condiciones filosóficas de reflexión que permiten la interpretación-producción de las obras de arte.

El artículo de 1964, origen del pensamiento estético de Danto,³⁵ comienza hablando sobre la concepción platónica mimética del arte: el arte produciría copias de cosas reales. Por muy arcaica que nos pueda parecer esta teoría desde el impresionismo, por lo menos tiene la ventaja de proporcionar una base simple a la distinción ontológica entre las obras de arte y las cosas físicas. A partir del momento en que abandonemos esta teoría para, por ejemplo, sostener que las obras son entidades tan reales como otras pero producidas por creadores demiurgos que disponen de un poder ontológico de aumento del mundo, necesitamos recurrir a otros medios para distinguir entre las cosas físicas y las obras de arte. Ahora bien, nada hay más fácil que confundir una obra de arte y un objeto real cuando precisamente la obra de arte se presenta como un objeto real. Una cama de

³⁵ A. Danto, “The Artworld”, *Journal of Philosophy*, 1964, pp. 571-584.

Rauschenberg es una cama, no un remedo de cama. ¿Cómo no tomarla por la cama que es?

Para mostrar que se necesita hacer que intervenga otra cosa más que las propiedades físicas del objeto-obra de arte, Danto utiliza el bien conocido ejemplo de dos rectángulos blancos idénticos divididos en su parte inferior por una misma línea recta horizontal. El primero podría ser considerado como una pintura que ilustra la primera ley de Newton: el principio de inercia según el cual una partícula aislada en movimiento continúa su movimiento al infinito. El segundo podría ser considerado una pintura para ilustrar la tercera ley de Newton: el principio de igualdad de la acción y de la reacción, pero las dos pueden ser también consideradas como obras de arte moderno, por ejemplo: tipo pinturas monocromáticas blancas con una línea negra en su mitad inferior o bien tipo rectángulos blancos geométricos con una línea negra. De ahí la tesis de Danto: “Ver algo como arte necesita algo que el ojo no puede encontrar: una atmósfera de la teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte”.³⁶ Consideremos esta afirmación también: “Lo que hace la diferencia entre una caja de jabón Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de jabón Brillo es cierta teoría del arte”.³⁷ Esta teoría hace entrar el objeto físico en el mundo del arte e impide que vuelva a caer en el mundo ordinario. La caja de jabón Brillo no hubiera podido haber sido arte hace 50 años, pero, de igual manera, los artistas de Lascaux necesitaron estetas neolíticos para que sus pinturas murales pudiesen ser arte.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

Lo que Danto agrega es que la definición de un nuevo mundo del arte enriquece de propiedades nuevas los mundos del arte existentes. En su caso, como en el caso de Hegel, se da una “recolección” de las figuras del arte que se van enriqueciendo las unas con las otras por medio de esta recolección. Lo que deja la sospecha es que existe de hecho para Danto un solo mundo del arte que se agranda con provincias o regiones nuevas:

Las cajas de jabón Brillo entran en el mundo del arte con la misma incongruencia tónica que los personajes de la *commedia dell'arte* en *Ariadna en Naxos*. Sin importar el predicado artístico pertinente en virtud del que se ganan su derecho de entrada, el resto del mundo del arte se vuelve aún más rico que el predicado opuesto se vuelve disponible y aplicable a sus miembros.³⁸

En 1974, el escritor Tom Wolfe se burló de esta necesidad de disponer para las obras de una teoría-soporte como advenimiento de la “palabra-pintada”,³⁹ como sustitución al objeto del comentario artístico sobre el objeto. Para Danto, se trata del “giro filosófico” del arte.

En general, “en el momento en que algo se considera obra de arte se vuelve sujeto de una interpretación”.⁴⁰ Perder esta interpretación es regresar al estado de objeto. Esta interpretación se establece en función del contexto artístico de la obra, lo que supone un cuerpo de locutores e intérpretes capaces de interpretar el objeto:

³⁸ *Idem.*

³⁹ T. Wolfe, *Le Mot peint, op. cit.*

⁴⁰ A. Danto, “Artworks and Real Things”, *Theoria*, XXXIX, 1973, pp. 1-17.

No hay arte sin la presencia de los que hablan la lengua del mundo del arte y que conocen bastante la diferencia entre las obras de arte y las cosas reales para reconocer que llamar obra de arte a una cosa real es una interpretación y una interpretación que depende para su pertinencia y su apreciación del contraste entre el mundo del arte y el mundo real.⁴¹

La novedad característica del arte del decenio de los años sesenta que retoma, matizándola, la empresa subversiva Dadá entre los años diez y veinte, es que la interpretación se vuelve interna al proceso mismo de producción artística. El arte se plantea desde adentro de sí mismo la cuestión de su naturaleza y, por ende, se vuelve filosófico:

La relación entre la realidad y el arte fue tradicionalmente el terreno de la filosofía, ya que tiene que ver con las relaciones entre el mundo y sus representaciones, el espacio entre la representación y la vida. Al integrar lo que había sido tradicionalmente considerado como lógicamente separado, el arte se transforma en filosofía.⁴²

De ahí saca también Danto su tesis del fin del arte, por lo cual no entiende el fin de una actividad —ya que ésta puede proseguir y, tal como lo constatamos, prosigue efectivamente— sino que el fin se debe entender en el sentido del fin de una actividad “inconsciente”. El arte se volvió consciente de su dependencia en relación con las interpretaciones y los mundos del arte en cuyos ámbitos las obras existen. En un movimiento hegeliano típico, el arte se vol-

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

vió consciente de sí mismo. Lo que hasta este momento se había dejado a la intuición y a la sensibilidad, a partir de este momento tiene que ver con la conciencia cognitiva generadora de interpretaciones. El arte, después de su fin, se vuelve filosófico o fundamentalmente conceptual y reflexivo. Así es el fin del arte en la época de la filosofía.

Así se entiende fácilmente que la filosofía analítica con su método de examen de los conceptos en juego en nuestras operaciones intelectuales, nuestras conductas y nuestras prácticas sea la filosofía por excelencia de este fin del arte, pero hay que entender también que este éxito no es el signo de una superioridad intelectual intrínseca sino más bien el de una pertinencia histórica particular en relación con objetos que ya dependen fundamentalmente de la interpretación teórica. Cuando ya no quedan más que *ready-made*, solamente los filósofos nos pueden esclarecer sobre objetos que no son más que procedimientos.

Desde luego que el mundo del arte de Danto tiene una significación sociológica evidente, pero es, sobre todo, conceptual y teórico. Son operaciones intelectuales que determinan la naturaleza de los mundos del arte y éstos tienen mucho que ver en el pensamiento de Danto con una rica red de significaciones culturales, con lo que Hegel, en su lenguaje, llamaba "espíritu del tiempo" o "formas del Espíritu objetivo".

Sin embargo, uno puede ser más sensible a los ritos y a las reglas que rigen el funcionamiento de los mundos del arte que a su contenido conceptual. Los primeros *ready-made* necesitan un análisis profundo no sólo del contexto artístico en los que Duchamp los inscribió (la expresión "inscribir" un *ready-made* es de Duchamp), sino también de las decisiones intelectuales y de las elecciones polémicas que

gobiernan estos procedimientos de inscripción social. Cuando el *ready-made* se vuelve una práctica común, cuando las nuevas obras existen por medio de mejoras, inscribiéndose cada vez en un nuevo mundo del arte, cuando los procedimientos se vuelven rutinarios, quizá esté más justificado interesarse en los procedimientos que en sus condiciones intelectuales y simbólicas. Dicho en otros términos, una teoría procedural de los mundos del arte con una dimensión sociológica fuerte se vuelve más pertinente que una filosofía hegeliana de las formas simbólicas, una vez que la racionalidad del procedimiento vació las obras de su racionalidad sustancial. En mi opinión, tal es el sentido de la teoría institucional del arte de Dickie.

En 1969, después de haber sufrido la influencia de la primera contribución de Danto, Dickie propuso su teoría institucional del arte que presenta de la siguiente manera: "Una obra de arte en el sentido descriptivo es: 1) un artefacto, 2) al que la sociedad o un subgrupo de la sociedad confirió el estatuto de candidato a la apreciación".⁴³

Dickie inicia su reflexión por el hecho de que las propiedades artísticas tradicionalmente utilizadas para definir al arte fueron puestas en tela de juicio o severamente criticadas por el arte del siglo xx. Por lo tanto, le parece indispensable regresar a una propiedad social, un estatuto no visible pero con valor dentro de una institución. Por otra parte, Dickie se deshace del espinoso problema de la evaluación estética pidiendo que el objeto sea solamente "candidato a la apreciación". No importa que la obra sea apreciada o no; lo que importa es que sea candidata a la evaluación

⁴³ G. Dickie, "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1969, p. 253.

estética. Danto disociaba, finalmente, las obras de su efecto estético evaluativo, haciéndolas pasar del lado de la novedad conceptual. Dickie conserva la dimensión evaluativa, pero la vuelve problemática.

Dickie ve la institución dispensadora de las investiduras como un conjunto de actores siguiendo reglas informales y prácticas. Estas reglas y estas prácticas han sido, ya desde hace tiempo, descritas y estudiadas detalladamente tanto por sociólogos como por gente irónica que se burla de los defectos del “mundo del arte”. Claro que una de las funciones principales de la institución artística es investir a ciertos actores particulares del poder de proponer obras —los artistas sobre todo, pero no solamente ellos cuando conocemos hoy en día el poder de los curadores, de los coleccionistas o de los agentes de arte y otros “mediadores”—.

Una crítica hecha por Cohen en contra de la definición institucional de Dickie presenta el particular interés de permitir marcar la distancia entre el lugar dejado a la estética y el lugar ganado por la filosofía y, entonces, comprender mejor la relación entre la postura conceptualista de Danto y la postura sociologista de Dickie.⁴⁴

En efecto, Cohen cree que los artefactos, para ser candidatos a la apreciación, deben tener ciertas cualidades o propiedades que les permitan efectivamente ser apreciados, lo que no sería, según él, el caso de todos los objetos propuestos como obras de arte por el mundo del arte moderno o contemporáneo. Para Cohen no se entienden las cualidades que permiten a los *ready-made* de Duchamp ser apreciados estéticamente sino sólo como efectos del gesto del mismo Duchamp. En su respuesta, Dickie emprende la ingrata

⁴⁴ T. Cohen, “The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”, *Philosophical Review*, enero de 1973, pp. 69-82.

tarea de señalar algunas cualidades de la *Fuente* de Duchamp que le permitirían asemejarse por sus formas y su brillantez a Brancusi o a Moore.⁴⁵ Si bien tiene razón en subrayar que los objetos, independientemente de lo que son, siempre pueden tener cualidades susceptibles de apreciación estética, no tiene derecho a denigrar la explicación que le sugiere el mismo Cohen: el hecho de ejemplificar la intención innovadora del artista puede transformar un objeto “cualquiera” en un objeto digno de apreciación, salvo que esta apreciación no será propiamente sensible sino intelectual y cognitiva. Es precisamente lo que Danto, por su parte, coloca en primer plano subrayando el lugar de la conceptualización filosófica en la definición de arte. De hecho, más explícito y comprometido que Dickie, Danto reconoce claramente el divorcio entre arte y estética y lleva a cabo la ruptura con Greenberg: más que una teoría del fin del arte en la época de la filosofía, su teoría se refiere al fin de la estética en la época de la filosofía. A lo que hacía alusión el título de un opúsculo del artista conceptual Josef Kosuth en 1969: *El arte después de la filosofía*.

Diversidad de lo que puede ser llamado “arte” con la permanente posibilidad de un enriquecimiento al ritmo de innovaciones que no solamente abren nuevas prácticas sino que enriquecen la consideración del pasado; importancia de las actitudes y posturas relacionadas con la atención que desplazan el acento de las propiedades de los objetos hacia las cualidades de la experiencia; importancia decisiva de las interpretaciones en el ámbito de “mundos del arte” y condiciones sociales de carácter artístico: ahí están las característi-

⁴⁵ G. Dickie, “A Response to Cohen: the Actuality of Art”, en *The Personalist*, 1977. Jean Clair realizó la misma tarea en el catálogo de la exposición de Duchamp en el Centre Pompidou en 1977.

cas que pasan al primer plano de la estética filosófica muy temprano en la segunda mitad del siglo xx, cuando los filósofos toman la medida no solamente de la diversidad de las artes sino también de las renovaciones y trastornos del arte moderno.

Si Greenberg emprendía la preservación de una estética de las obras maestras reuniendo modernismo y formalismo, la estética analítica, por su parte, capta el estallido de las categorías artísticas, la importancia de las posturas de los sujetos, y también de los procedimientos del mundo del arte, de la importancia, pues, de las convenciones artísticas y de la dimensión conceptual pero también social. Podríamos decir que llegamos de cierta manera a una estética de la experiencia y del procedimiento. Un filósofo nominalista resume bien esta evolución, aunque se inclina hacia obras eminentemente clásicas y desarrolla una teoría del arte más funcional que de procedimiento: Goodman.

Para él, las obras son artefactos con funcionamiento simbólico: son conjuntos de marcas en el seno de sistemas simbólicos. Existen cuando hay intérpretes que las hacen funcionar en el seno de estos sistemas. Por lo tanto, para ser reconocidas y existir deben ser activadas como símbolos en el seno de estos sistemas. La activación de una obra de arte consiste en todos estos procedimientos por medio de los cuales existe: ejecución, difusión, exposición, edición, restauración, grabación, traducción: “Lo que las obras son, depende en última instancia de lo que hacen”.⁴⁶ Y toca a los intérpretes hacerlas funcionar, activarlas. La conjugación del nominalismo de Goodman y de su funcionalismo des-

⁴⁶ N. Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), trad. al francés, Éditions Jacqueline Chambon, colección Rayon Art, Nîmes, 1992, p. 7.

emboca en el privilegio de los síntomas en comparación con los criterios de definición, las experiencias y las transacciones de relación en comparación con las propiedades. Goodman hace todo lo posible por dejar pendiente la situación artística. Su estética logra la hazaña de ir hasta las últimas consecuencias del ensanchamiento y la flexibilidad conceptuales que le permiten dar cuenta de la diversidad de las obras, pequeñas o grandes, sin caer en lo vago o indiferenciado; pero, ahí donde había objetos, sustituye experiencias y estas experiencias corresponden a funcionamientos y operaciones. Tal como lo dice una de sus fórmulas más famosas: a la pregunta “¿qué es el arte?” hay que sustituirla por ésta: “¿cuándo hay arte?”

La estética analítica aparece, pues, en acuerdo con el arte de su tiempo: por medio de sus categorizaciones y problemáticas, intento de tener en cuenta los cambios y desafíos del arte del decenio de los años sesenta casi al mismo momento en que se producían, incluso, a veces anticipándolos.

Si prolongamos ahora la perspectiva, ¿cuál puede ser la estética de los tiempos del triunfo de la estética? Vimos esbozarse algunos elementos de respuesta.

Si la experiencia estética anticipa las obras, incluso en su dimensión conceptual ya absorbida y trivializada por el hecho rutinario de los *ready-made*, a esta experiencia debemos primero interesarnos, sea conceptualmente por medio de un análisis de las *qualia* estéticas —estas cualidades específicas que cualifican e identifican la experiencia del arte—, sea psicológicamente por medio de un estudio experimental de los estados estéticos. Los dos tipos de investigación efectivamente se están llevando a cabo.

El estudio de las *qualia* remite a preguntas clásicas de

filosofía del espíritu y de la percepción que no son propias de la estética, pero que conciernen a todas las situaciones perceptivas.

Al acercamiento psicológico empírico atañe la descripción de los estados estéticos tal como los viven los individuos, que el arte sea su causa o que tengan como origen otras actividades placenteras. Las investigaciones del psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi ilustran este tipo de acercamiento.⁴⁷ Este psicólogo inició el estudio de las actividades que llama *autotélicas* y de las experiencias de absorción como las de los jugadores de ajedrez, de los compositores de música, de los alpinistas, de los especialistas de arte, de los deportistas de lo extremo, etc. Con base en lo que describen los que realizan estas experiencias, le pareció posible agruparlas bajo el término genérico de *flow experiences*, porque simplemente las personas interrogadas utilizan continuamente esta palabra, *flow*, o flujo, para referirse a su absorción sin esfuerzo en una actividad que nace por sí misma, que se desarrolla bien, que constituye una especie de esfera autónoma en la vida consciente. Estas verificaciones recuerdan en cierta manera las de Karl Groos, en su antiguo libro sobre los juegos de los animales,⁴⁸ hasta las posturas de Schiller sobre las relaciones entre arte y juego. Recuerdan también de manera más ordinaria todas las experiencias calificadas hoy en día de *cool* por los adolescentes.

Las entrevistas profundizadas de Mihaly Csikszentmi-

⁴⁷ M. Csikszentmihalyi y R. E. Robinson, *The Art of Seeing, an Interpretation of the Aesthetic Encounter*, The John P. Getty Trust, Malibu, 1990. Una versión de estas ideas destinadas al gran público salió a la luz con el título *Flow, the Psychology of Optimal Experience*, Harper and Row, Nueva York, 1990.

⁴⁸ K. Groos, *Die Spiele der Tiere*, Gustav Fischer, Jena, 1896.

halyi establecen dos hechos diferentes en relación con la experiencia más particular del arte.

En primer lugar, en una cosa dada, la gente se interesa en aspectos muy diferentes: unos valoran la motivación del artista, mientras que otros se interesan en las huellas de la historia o el éxito técnico. Por otra parte, independientemente de cuál sea el centro de interés, la experiencia viene siempre descrita como una experiencia “que fluye”, tipo “flujo”.

Baumgarten, inventor del término *estética* en el sentido que le seguimos dando, afirmaba que el valor estético de un objeto está en su capacidad de ofrecer experiencias vivas. Monroe C. Beardsley estableció por su parte una lista de los cinco rasgos o caracteres de una experiencia llamada “estética”:⁴⁹ en ella encontramos concentración de la atención sobre el objeto, liberación en relación con las preocupaciones, distanciamiento, desplazamiento o metaforización del afecto, implicación activa en el descubrimiento del objeto y, en fin, sentimiento de integración de la experiencia.

Podríamos decir que se produce una especie de conexión, de acuerdo de impedancia o de apareamiento entre el objeto y las capacidades del individuo, lo que, probablemente, favorece las proyecciones o las interpretaciones. Esta conexión se realiza en condiciones físicas precisas: las de una sala oscura, de un museo, de condiciones ideales de lectura, de un acceso repentino de desinterés, etcétera.

No podemos esperar ir más lejos en esta reflexión; las conclusiones de Mihaly Csikszentmihalyi no nos llevan más allá de esta caracterización del régimen de la experiencia

⁴⁹ Monroe C. Beardsley, “Some Persistent Issues in Aesthetics”, en *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.

estética por el flujo, la pérdida de atención a la vida instrumental, el despegue de la realidad. Lo que nos conduce a una trivialidad poco sorprendente: es una experiencia en la que uno se siente bien.

Si en esta situación estética generalizada se consideran ahora los objetos de arte, deberán ser objeto de una ontología pluralista y hasta hiperpluralista, dando la prioridad a las relaciones y a las operaciones sobre las propiedades de objeto. En cuanto a los modos de operación, su naturaleza sociológica deberá contar más que su aspecto conceptual. Una vez comprobado que los *ready-made* están por todas partes, ya no es indispensable seguir los caminos del pensamiento que presiden su inscripción: en la abundancia de prácticas similares y repetitivas estos caminos solamente pueden llegar a la idiosincrasia del artista. Por lo tanto, en lugar de teorizar doctamente sobre la estética de la relación, resulta más interesante describir detalladamente el sistema de los ritos sociales de inscripción: ¿quién está investido, y de qué poder de inscripción, en relación con cuáles públicos? ¿Cómo se desarrolla un rito exitoso? ¿Hasta qué punto “exitoso” significa “exitoso”? ¿Qué sucede después del rito (por ejemplo, cuando el brindis terminó)? ¿En qué casos hay fracaso? ¿Cómo se identifican los fracasos? ¿Cómo se ocultan o se administran? ¿Cómo se introduce un nuevo rito? En su sociología del arte contemporáneo como género, Nathalie Heinich puso en evidencia una parte de esta dimensión ritual.⁵⁰ Esto también hacen los caricaturistas que toman como blanco el arte contemporáneo.

⁵⁰ N. Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, colección Paradoxes, París, 1998.

¡Cuánto camino recorrido desde Benjamin, sus temores y sus esperanzas, desde Greenberg y sus certidumbres! ¡Cuánto camino recorrido desde Danto y sus proezas hegelianas para convertir el pluralismo en el desenlace y la apertura de otra historia! La estética de las bellas artes, de la belleza, de las vanguardias y de la forma significativa se volvió estética de la transacción, de la función y del procedimiento. Ya no son “las actitudes” que se “vuelven formas” para citar de nuevo el título de una exposición muy importante de 1969, cuando se anunciaba la última modernidad polémica que tenía al mismo tiempo, en su título-maleta, un saludo al formalismo y otro para las actitudes. Son las actitudes que hacen arte y pronto, solamente, estética; son las actitudes que hacen experiencia sensitiva.

A la transformación del arte en éter o en gas, responde entonces la desaparición de la experiencia que debe venir enmarcada en rituales fuertes, hasta muy fuertes para ser identificable; dicho en otros términos, para que se sepa simplemente que hay experiencia.

Es todavía y siempre el problema del “aire de París”: ¿cómo acondicionarlo para que sea efectivamente el aire que es y, al mismo tiempo, mantenerse como aire? El problema es similar al problema de las marcas para los perfumes, los *looks* y todo lo que es “tendencia”. Se trata de etiquetar lo impalpable. No es fácil, tampoco imposible, y con mucho sentido de la comunicación, muchas imágenes y todo el arte de los envases, *sprays*, vaporizadores, lo logramos...

IV. LA DEMANDA DE ESTÉTICA: HEDONISMO, TURISMO Y DARWINISMO

DESCRIBÍ un nuevo régimen del arte en el que la estética reemplaza al arte, en el que la experiencia del arte toma el paso sobre los objetos y las obras, en el que los procedimientos y las posturas reemplazan las propiedades, en el que las transacciones y las relaciones son la sustancia. Intenté describir este nuevo régimen en su funcionamiento (capítulo I), en su procedencia histórica (capítulo II) y en las consecuencias que tiene para la reflexión estética (capítulo III).

Este diagnóstico no implica de ninguna manera de mi parte la condena de un mundo antiguo rebasado, no tan antiguo, por lo demás, como lo creen sus partidarios. No lleva tampoco la denuncia de una nueva situación que sería solamente irrisoria, sin sustancia y devaluada. Es solamente una verificación citar de nuevo a Walter Benjamin e insistir sobre este punto: "A grandes intervalos en la historia se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia, el modo de percepción de las sociedades humanas".¹ El historiador del arte que abraza la duración y las civilizaciones no dice nada muy diferente; sólo es una manifestación más de la conducta estética del animal humano.

¹ W. Benjamin, *Écrits français*, trad. al francés, Gallimard, colección Bibliothèque des idées, París, 1991, p. 143.

No nos vamos a detener ahora ya en los cambios, descritos en exceso, sino sobre los intereses que se satisfacen en ellos.

El primer interés, el más inmediato, es el hedonismo.

La experiencia estética trae, probablemente tal como lo hizo siempre, en mayor o menor grado, placer y satisfacción sensible. La búsqueda es, en este caso, la de una experiencia que gusta, en la que uno se encuentra bien; una experiencia de bienestar en un sentido nuevo, captada en comparación y contraste con otras maneras, antiguas y clásicas, de calificar las experiencias estéticas.

En efecto, este placer no es el placer intelectualizado generado por la contemplación de la armonía. No es el sentimiento de lo sublime inspirado por la belleza convulsiva o el genio, con la amenaza difusa que lleva este sentimiento. No se trata de la emoción que nace de la comunión con otro en una celebración colectiva. Tampoco se trata del placer con dimensión por lo menos en parte cognitiva, que viene de la percepción de las apuestas formales de un procedimiento o de la audacia de una avanzada artística. Tampoco es la confusión o el trastorno que surgen de la transgresión. Comunicar, elevar, edificar, equilibrar, hacer comprender, confundir: estos componentes clásicos de la experiencia estética ya no tienen mucha importancia. De manera más borrosa, más difusa y más indistinta, se trata de un placer adquirido de una experiencia que corre y que es fluida, una experiencia que es, además, delimitada, autónoma, dividida, cuyos códigos son fáciles de captar y las connivencias compartidas sin esfuerzo.

La experiencia del arte alcanza de hecho la de la felicidad contemporánea tal como viene descrita, alabada y prometida por la publicidad, garantizada sin sombras ni catás-

trofes por los contratos de seguros, hecha fácil y protegida hasta la despreocupación por tecnologías afamadas perfectamente fiables.

En su libro de 1976, *Las contradicciones culturales del capitalismo*,² Daniel Bell denuncia la complicidad entre el arte contemporáneo y los modos de vida liberados de la sociedad permisiva. Tenía como blanco el hedonismo que este arte contemporáneo promovía en un mundo de consumo y de tiempo libre. Sumergido en su ataque contra la decadencia de la época, Bell no veía la situación muy matizada. En efecto, se necesitaba no carecer ni de aplomo ni de inconsciencia para hablar, como lo hacía en aquel entonces, de hedonismo mientras las formas de arte que atacaba, como el minimalismo o el arte conceptual, no rebosaban verdaderamente de placer o de atractivo, que el arte corporal de la época resultaba francamente angustiante y que, hasta el arte pop, tenía algo petrificado y mortífero en sus motivos repetidos en serie. El diagnóstico de hedonismo es, en cambio, más pertinente en el caso de las experiencias estéticas en las que, como hoy, la transgresión entró tanto en las costumbres, cometida con tanta corrección y de una manera tan limpia y elegante que no transgrede nada de nada, en la que la crítica se ha vuelto tan ritualizada y convenida que no es más que una crítica “de apariencia” en el caso de experiencias cuyo contenido sorprende poco, retomado y directamente reutilizado de los medios, la publicidad, la moda o la confección. De hecho, la experiencia estética contemporánea limpia, pasteurizada, delimitada, protegida y dividida, nos hace pensar más bien en lo que el

² D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, colección Sociologies, París, 1979.

sociólogo Giddens llama la relación pura,³ una estructura de la intimidad y de la relación con el otro, característica según él de la subjetividad contemporánea. Los rasgos por medio de los cuales Giddens describe esta relación caracterizan muy bien además la experiencia estética. La relación pura, dice Giddens, no está arraigada en las condiciones exteriores de la vida económica y social; flota, por decirlo así, libre. Se escoge y se busca únicamente en función de lo que puede dar a los integrantes de la pareja que se comprometen. Depende de la elección hecha y del compromiso adquirido por dos personas de participar en un estilo de vida común. La vida estética contemporánea tiene algo de este compromiso “puro”, sin más objeto que el de realizar la experiencia y de sentirse bien en la relación.

Esta búsqueda de una experiencia en la que uno “está bien”, que fluye y se desliza, acerca la experiencia del arte a todas las otras en las que, de manera metafórica o no, el individuo busca hoy en día un mundo sin roce, sin ataduras, protegido y terso, un mundo en el que todo se desliza sin pesar.

A este hedonismo lo acompaña la satisfacción de una necesidad, en apariencia contradictoria, de excitación y de simulación. Se requiere una escansión de la experiencia que la vuelva *staccato*, de la fluidez sí, pero con ritmo. Los sucesos y lo sensacional satisfacen en gran medida esta necesidad, pero es el ritmo más que el contenido emocional lo que importa: el acontecimiento no necesita ser forzosamente dramático. Desde este punto de vista, el tiempo del arte debe ser un tiempo de acontecimientos. Algo tiene que

³ A. Giddens, *The Transformation of Intimacy, Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Polity Press, Cambridge, 1992, p. 58.

suceder continuamente. ¿Qué? En el fondo, no importa mucho lo que ocurra, lo importante es que ocurra, que haya nuevos artistas, nuevas exposiciones, manifestaciones que se abran, temas inéditos que aparezcan.

Algunos críticos de los decenios de los sesenta y setenta, principalmente Harold Rosenberg en *La tradición de lo nuevo* en 1960,⁴ entendieron claramente cuáles cambios de temporalidad y de ritmo se producen a la hora en que lo nuevo se vuelve tradición. Cuando revolución y ruptura son la sustancia y el resorte de la historia, el mesianismo y la utopía no son más que su propia caricatura antes de desaparecer.

Lo nuevo, este concepto constitutivo de la modernidad “modernista”, implicaba en efecto la idea de un inicio radical, de algo “absolutamente nuevo” que pondría definitivamente fin a lo nuevo. Por lo tanto, la utopía que traía este nuevo auténtico tenía, al realizarse, que acabar el tiempo. Cuando lo nuevo se vuelve tradición y hasta rutina, la dimensión utópica desaparece: solamente queda el movimiento de renovación. Lo nuevo se pasa entonces del lado de la moda y de las tendencias, del lado del ritmo de la vida de los medios de información y de la industria de la diversión: algo tiene que suceder continuamente. ¿Qué? Algo nuevo. Cada quien sabe perfectamente que lo que sucede es solamente otra cosa, sin potencia crítica, instauradora o fundadora, pero con la única capacidad, temible, de hacer desaparecer lo presente y lo anterior, de poder descalificarlos repetitivamente. Lo nuevo vuelto rutina no critica lo antiguo, tampoco lo devalúa ni puede ser utilizado para

reevaluarlo: lo empuja hasta el olvido. De ahí el carácter distanciado, discontinuo y separado de los momentos del tiempo y la estimulación que produce este ritmo.

Simultáneamente, la actitud en relación con la moda cambia radicalmente. Cuando lo nuevo era considerado fundador e instaurador, se creía que la moda era algo vacío, superficial e ilusorio: la espuma de los días, lo no esencial que disimula lo verdaderamente nuevo, la apariencia que distrae de lo que realmente importa. Cuando ya no hay más que renovación, por medio de la moda se vuelve la única escansión del tiempo. Y la promesa de la utopía de anular un día el tiempo se vuelve a través de la moda una promesa repetitiva, una cantinela: la moda no para de anular el tiempo, deja que reinicie con la moda siguiente. Se vuelve a sí misma una utopía permanente y de segunda, que no tiene tiempo ni lugar, que se renueva y no para de reaparecer. De esta manera, la moda se encuentra investida de una extraña cualidad: solamente ella puede producir diferencias, en un mundo en el que ya no hay diferencias. De ahí que figura el espíritu del tiempo, en todos los sentidos, hegeliano y ordinario, de la expresión. Genera un sentimiento de plenitud que se desvanece y una nostalgia que también desfallece. Tiene sentido, pero para desaparecerlo de inmediato, un sentido que no paramos de reanimar en el gesto incansable del redescubrimiento y sacar del olvido.

En un régimen tal de la estética, lo que importa no es el contenido de la experiencia —de lo que es experiencia—, tampoco su forma —los medios que utiliza—, sino la experiencia misma como serie, conjunto o familia de experiencias discontinuas de carácter fluido y placentero. Tal es la razón por la que todos los contenidos y todas las formas son

⁴ H. Rosenberg, *La Tradition du nouveau* (1960), trad. al francés, Éditions de Minuit, París, 1962.

igualmente aceptables para el público, el mercado y el medio: *Anything goes*. "Todo conviene", para retomar la expresión del filósofo e historiador de las ciencias, Paul Feyerabend.

El artista puede tomar como tema el dinero, el sufrimiento, el don, el sexo, la inmigración, a sí mismo, su modo de subsistencia, su alimentación, su ropa, la vivienda, la publicidad, etc. Todo conviene y todo puede funcionar. El artista puede también utilizar todos los medios que se le antojen: el video, una acción en el medio urbano, pintando delicadas y pequeñas acuarelas de la manera más académica posible, amontonando materiales industriales o publicando avisos clasificados en la prensa. En este caso también todo es bueno y todo conviene. De ahí la fantástica disparidad de las obras, de sus medios, de su modo de operación; no vuelvo a tocar este tema del que ya hablamos.

Desde casi cualquier punto de vista, esta diversidad, podríamos decir este tianguis, no molesta para nada, al contrario. Se requieren experiencias para todos los tipos de gustos y predilecciones individuales. Entonces, la tremenda diversidad de las propuestas artísticas conviene perfectamente a una situación en la que prevalece la diseminación, el despilfarro y la dilapidación de los efectos y finalmente su desaparición repetitiva en la huida de los acontecimientos. De ahí la costumbre de numerosos artistas de producir sus obras para una ocasión específica y destruirlas posteriormente. De ahí también el desarrollo de sistemas de "producción" en los que las obras se solicitan al artista, con pago de honorarios por su trabajo intelectual y por su participación en el acontecimiento. Y eso es todo.

El único pero importante problema que plantea este régimen de producción y de renovación continuo del arte

es el del archivo y de la clasificación. ¿Qué van a poder conservar de todo esto el futuro, la posteridad, el museo? Dicho en términos más triviales: ¿qué puede subsistir cuando todo se puede hacer y todo, o casi todo, ha sido hecho?

Ahora bien, vivimos en este régimen desconocido de experiencia estética en marcos conceptuales que casi no han evolucionado y que no pueden dar cuenta del concepto de archivo, meollo de la racionalidad moderna.

El problema se plantea por principio en términos propiamente materiales frente a tantas producciones, tan diversas, hechas de materiales tan heterogéneos y a veces tan frágiles. ¿Cómo conservar todo esto? ¿Dónde conservarlo? ¿Cómo indexarlo? ¿Cuáles soportes se deben seleccionar? ¿Qué métodos de conservación y de restauración hay que adoptar cuando se tiene que conservar lo mismo una instalación fabricada con materiales de desecho precederos y contaminantes que sitios internet?

En su aspecto muy pragmático estas cuestiones prácticas se relacionan de hecho con un problema teórico auténtico: ¿cómo orientarse en esta diversidad y cómo tratarla si no tiene más principio de organización que la moda?

Archivar es seleccionar para conservar lo esencial que hace sentido y podrá de nuevo hacer sentido cuando lo necesitemos. Archivar, en la práctica, presupone la definición implícita o explícita de un conjunto de cosas que hay que vigilar, de una tradición que vale la pena salvaguardar; presupone también la discriminación entre lo que vale la pena ser conservado y transmitido y lo que no tiene importancia. En el presente caso, se trata de archivar sin poder, ni querer, seleccionar, sin definición de una tradición. Se trata de hecho de archivar "todo lo que surge", de conservar la producción continuamente renovada del presente sin jerar-

quizarla, ya que por sí misma no posee ningún principio de jerarquía, lo que hace imposible la tarea de la conservación ilustrada. No queda más que conservar por conservar, porque solemos hacerlo, en caso de que, un día, fuese digno de ser redescubierto, porque uno nunca sabe, porque vivimos en una sociedad del archivo, porque hay archivistas y conservadores, etc. Ésa es la razón por la cual las reservas y los depósitos no paran de extenderse, que se necesitan siempre más espacios, que hay que construir nuevos anexos y nuevos lugares de almacenamiento. No solamente la preservación significativa resulta imposible en el presente en el que todo se vale, sino que también lo es *a priori* como tarea retrospectiva: la naturaleza del archivo convierte en puras ficciones la reapreciación o la relectura. El archivo repite las condiciones del presente y de su obsolescencia. Es imposible volver a apreciar el pasado produciendo jerarquías y nuevas perspectivas. Cuando mucho, se pueden producir relecturas dependiendo de los ajustes y los prejuicios del presente. De ahí esta trivialidad poco entusiasta que lo que sobrevivirá es lo que habrá hecho sentido en el presente o lo que nos interesará desde el punto de vista del presente.

Ahora bien, efectivamente hay algo que hace sentido en el presente sin que sea una excepción a la ausencia general de sentido: es la moda, sentido de un mundo carente de sentido, singularidad significativa de un mundo donde solamente hay singularidades insignificantes. Por lo tanto, el archivo es forzosamente el archivo de la moda —que se tiene que redescubrir en la nostalgia consustancial a la moda como fuerza de olvido y promesa fútil de redescubrimiento—; dicho en otros términos, que no compromete a nada. La selección es, en este sentido, ya hecha y sólo la selección es posible.

Lo que nos deja con otra pregunta fundamental: ¿qué es lo que la moda revela o expresa? ¿Qué sentido hace surgir en un océano de producciones desprovistas de sentido? Regresaré sobre este punto más adelante.

Así que la posibilidad de relectura de la historia del arte contemporáneo resulta muy limitada, para no decir nula. O se trata de exhumar los efectos de moda decidiendo mostrar, con una audacia que deja atónito, la retrospectiva de un artista de moda o un agrupamiento temático nuevo de artistas ya de moda; es lo que hacen los museos y centros de arte a lo largo de sus programaciones. O los elementos que podrán ser rescatados del pasado archivado lo serán de manera arbitraria o casual, similar a los que promovieron en el siglo XIX el redescubrimiento de Piero della Francesca, de los pintores primitivos o de Chardin.

Una doble lógica gobierna la situación en conjunto.

Por un lado, la experiencia del arte contemporáneo toma la forma difusa y vaporosa de la experiencia estética que ya describí, pero lo hace dentro de marcos todavía convencionales y reconocidos (galería, museo, escuela de arte, manifestación artística). *Así es la evaporación del arte*. Al mismo tiempo, se desarrolla una estetización de la experiencia en general: la belleza no tiene límites (*beauty unlimited*), el arte se desborda en todas partes hasta el punto de no estar en ninguna. *Así es la experiencia estetizada*.

La primera forma de experiencia es la de los *amateurs* del arte. Cuando reflexionamos sobre ella, nada más un poquito, resulta limitada y marginal en comparación con todo lo que tiene que ver con la experiencia estetizada. Claro que hay visitantes en las galerías de arte contemporáneo, sobre todo en las noches de inauguración; los centros de

arte no están siempre desiertos, ni visitados únicamente por los niños que van a cumplir con sus obligaciones escolares; las bienales atraen a muchos turistas, aunque el Puente de los Suspiros tiene más éxito. Comparativamente, innumerables son los consumidores de música *techno*, de productos de belleza, de cirugía estética, de diseño o de experiencias de patinaje. Por lo tanto, la experiencia estética tiende a diluirse en la experiencia estetizada en general, a no ser que constituya un minúsculo islote protegido, una reserva turística en la que se siguen perpetuando los ritos del pasado.

En tales condiciones normalmente se debería entrever el fin efectivo del arte, el triunfo más o menos rápido de la estetización general de la experiencia sobre la experiencia del arte: se anunciaría en un mundo sin museos, sin galerías, sin artistas y ya totalmente penetrado, bañado y coloreado de estética.

Pero nada de eso sucede.

Entonces, ¿cómo sigue habiendo lugares, ocasiones y ritos especiales de acceso al “arte” cuando el arte se desborda en la vida? ¿Por qué seguir metiendo “el aire de París” en focos, aunque tengan las dimensiones de los megacentros de arte o de las *Dokumentas*, cuando el aire artístico está por todas partes? Y es que también hay que hacer constar que la demanda de experiencia estética, lejos de disminuir y rarificarse, es fuerte y aumenta.

Si hubiera crisis deberían existir signos de agotamiento o de rechazo. Desde cierto punto de vista, éste es el caso: como se dice tan comúnmente: “Ya no es como antes”. El *amateur* de los tiempos modernos tiene cierta dificultad para encontrar los objetos de su culto y los fundamentos de sus predilecciones; se puede quejar de que ya no hay obras fuertes, ni grandes artistas y que solamente hay aconteci-

mientos, estrellas y objetos de segunda. Se puede quejar también de que el fervor por el Gran Arte se haya debilitado, que los museos ya no sean lugares de culto sino etapas en itinerarios turísticos, que la democratización cultural haya fracasado y que el elitismo haya muerto. Sin embargo, esta queja vale solamente en un mundo antiguo y, para él, desaparecido. Hasta los tiempos de la polémica y de los rechazos han pasado y desaparecido. Nada de eso produce escándalo, ni siquiera la mediocridad, y de por sí, ¿qué podría significar exactamente, cuando ya no hay criterios? Toda la gente, en realidad, se ha acoplado bastante bien a este nuevo funcionamiento, sin tener, ni siquiera, el sentimiento de haberse resignado.

De hecho, aunque no sea la “buena demanda” la que desean las personas de cultura y refinamiento, la demanda de arte no deja de aumentar y probablemente siga en aumento. Claro que nada tiene que ver con la pintura, la escultura o los objetos bellos, sino con la estética en general, en todas las formas posibles e imaginables.

Se necesita comprar arte en las subastas. Cada vez se necesita más arte para llenar nuevos museos; los que se renuevan, se agrandan, abren sucursales, a menos que sea el exceso de arte lo que alimenta la necesidad de museos. Se necesita arte para embellecer la vida cotidiana por medio de diseño, de grafismo, de moda, por medio de estos pequeños “toques estéticos” que cambian todo con casi nada. Se necesita arte para alimentar todas las manifestaciones periódicas que, como feria, festival, bienal o suceso mundano marcan el tiempo libre, las vacaciones o las etapas obligadas de la vida de la *jet-set* artística. Eso, para la demanda: se necesitan más y siempre más objetos, museos, acontecimientos, experiencias.

Por lo que respecta al ofrecimiento, tampoco hay crisis: "artista" es una categoría socioprofesional reconocida. Nunca hubo tantos artistas oficialmente censados: 100 000, nada más en la ciudad de Nueva York. Claro, según la expresión consagrada, de estos artistas tan numerosos no todos viven bien de su arte. Algunos, para nada. Más bien viven de actividades pseudoartísticas: grafistas, publicistas, profesores, trabajadores sociales. No hay nada que deplorar en eso cuando ser artista, tal como lo entendieron Duchamp y después Warhol, consiste en no hacer otra cosa que arte: todas estas actividades entran precisamente en el campo del triunfo de la estética y de la época de la evaporización del arte. Cuando el arte es un vapor, ser artista es un oficio que contiene mil magias.

Los melancólicos y los conservadores pueden seguir diciendo que no es arte, que ya no es arte, que es cualquier cosa: negocio, cultura de masas, turismo, tiempo libre, acción cultural y ¿qué más? Tienen toda la razón, pero hablan de un mundo difunto desde un mundo difunto. Nuestra realidad es el triunfo de la estética, incluso en la forma de arte...

Necesitamos aura, aun facticia. Necesitamos sensación, aunque sólo consista en sentirse bien. Necesitamos identidad y marcas de identidad aunque deban cambiar tanto como la moda.

Es en este momento cuando se tiene que tomar en cuenta el tema del turismo. Esta vuelta quizá pueda parecer inoportuna, pero pronto se justificará.

Desde hace aproximadamente 50 años el turismo se desarrolló a una velocidad y en una escala asombrosas.

El turismo no surgió ayer. Empezó en Europa con los

viajes a Italia, estos *tours* que hicieron a partir del siglo XVIII los jóvenes adinerados y aventureros, y que dieron origen a la palabra turismo. El desarrollo de la actitud del *connaisseur* en el siglo XVIII, al mismo tiempo que nacía la estética, no se puede dissociar de estos primeros viajes. A los *tours* a Italia pronto se agregan los viajes hacia el Oriente o el norte de África. El joven con vocación de escritor o artista se inicia en el arte y la cultura, experimenta la diferencia y el exotismo tomando su tiempo. Es así como maduran sus cualidades artísticas o literarias por medio de la "desorientación" al cambiar de país, los encuentros, las visitas de sitios y monumentos, la redacción de un diario o la realización de dibujos o acuarelas en libretas. Flaubert, Fromentin, Maupassant, más tarde Matisse y Marquet son las figuras más conocidas de esta aventura artística que de paso no desprecia ni el exotismo sexual ni la vida bastante barata de las colonias y protectorados.

El turismo se vuelve socialmente visible y cuantitativamente apreciable en el transcurso del siglo XIX, cuando se desarrollan los transportes, aumenta la seguridad de los desplazamientos y aparecen las primeras formas de consumo en masa y el primer disfrute del tiempo libre. Sin embargo, en comparación con la época reciente, el fenómeno todavía está limitado.

Si nos atenemos a la definición oficial de acuerdo con la cual un "turista" es cualquier persona que se desplaza más de 24 horas fuera de su residencia nacional por motivo de placer, salud, negocios u otras razones (visita de familia), para tomar un año clave, el de 1945, hubo exactamente 25 millones de turistas en el mundo...

Hoy en día, el turismo es la primera industria del mundo, antes del petróleo, la nuclear o la del automóvil. Contri-

buye con 10% cada año al crecimiento mundial. Bajó ligeramente en 2001 después de los atentados del 11 de septiembre y del año del doble milenio, excepcional desde todos los puntos de vista. En 2001 hubo 689 millones de turistas en el mundo, en lugar de 697 millones el año anterior. El crecimiento del número de turistas fue de 4.3% anual durante los últimos 10 años. Salvo que ocurriera una catástrofe política internacional, se prevén para 2015 alrededor de 1 600 millones de turistas que fluctúan entre 7 000 y 8 000 millones de seres humanos.

El turismo tiene una repercusión enorme en muy numerosos aspectos de la vida, por ejemplo: los transportes, la construcción, la hotelería, la industria restaurantera, el empleo, el tiempo libre, las comunicaciones, la situación ecológica, el sexo, la salud y, claro, las artes y la cultura. Las migraciones de poblaciones de turistas no dejan y no dejarán nada tal cual: los aeropuertos se multiplicarán y extenderán, las infraestructuras de circulación y de alojamiento requerirán hormigón por doquier, los empleos de los servicios de todos tipos tendrán un crecimiento que debería tranquilizar a los que piensan que el trabajo se va a acabar. Las consecuencias de las transferencias de riquezas o de la contaminación serán inmensas: transformación del paisaje, proliferación de las zonas de restaurantes y de tiempo libre, embotellamientos, destrucción de los recursos naturales, difusión de un *pidgin* internacional a base de inglés, contaminaciones sexuales, difusión de virus y bacterias, etc. Ya los autobuses rodean los monumentos históricos y los vendedores de *souvenirs* abren *boutiques* al pie de los tesoros de la humanidad. Hay que prepararse para un mundo de enorme valor pero, al mismo tiempo, devastado por un proceso de masificación del turismo, en comparación con el cual la

industrialización de la época victoriana fue simple juego. Los museos, los centros de arte y las manifestaciones artísticas de todo tipo tienen y han tenido, en todo este proceso, un papel considerable.

¿Por qué hablar de turismo en esta reflexión? Porque la experiencia turística, en su naturaleza misma, es “estética”: entendemos el término en el sentido etimológico de sensibilidad y receptividad (la *aisthesis* griega), en el sentido común (para hacer referencia a todo lo que tiene que ver con el arte en general) y hasta en el sentido propio y sumamente artístico (la experiencia del arte). El turista anda en busca de sensaciones fuera de cualquier interés utilitario, y persigue estas experiencias por placer, por “tenerlas” y gozar de ellas. Este régimen de vida está totalmente bajo el signo de la actitud estética, con el distanciamiento que la caracteriza, incluso bajo la forma de la producción efectiva de una distancia kilométrica entre el lugar de trabajo y los lugares de “vacación”. El turista quiere cambiar de ideas, relajarse, descansar, expresiones que indican el cambio de régimen y de actitud de atención así como la suspensión de los intereses prácticos cotidianos. Mediante el turismo se busca una vida feliz, alejada de las obligaciones cotidianas, alejada de la utilidad, relajada y descansada, dedicada al *far niente*. En todos estos sentidos el turismo es estético: es un régimen de la sensación, del viaje y del descanso.

El turismo satisface el hedonismo. Lo satisface hasta de la manera más trivial: mar, sol y sexo son los atractivos más inmediatos. Pero para que la experiencia vaya más allá del simple disfrute, arte y cultura deben estar presentes. Ésa es la razón por la cual los viajes y las estancias turísticas siempre tienen una cara cultural y artística, por muy delgada que sea. Toman como pretextos y etapas de itinerarios la visita a

museos, ciudades de arte, exposiciones, festivales y maravillas del mundo. Los cruceros, entre dos escalas arqueológicas y dos noches de *karaoke*, ofrecen sabias conferencias especializadas. Uno regresa de viaje con *souvenirs* artísticos: cualquier producto de segunda o tercera, artesanía, o simplemente arte: el arte del aeropuerto, del mercado exótico o de la oficina de turismo. De regreso, en la maleta, entre el frasco de miel y la bolsa de especias, está la pequeña estatua, el cromo o el producto derivado comprado en la *boutique* del museo.

Aunque todos seamos turistas en acto, en potencia o en deseo, el turismo tiene mala reputación. El turista es vulgar, ridículo, inculto, arrogante y egoísta: siempre “fuera de lugar” e inoportuno, lo que sin embargo no debería sorprender. Vestido de manera ridícula y llamativa, se desplaza en multitudes ruidosas, no mira nada, destruye todo, fotografía cualquier cosa, hace observaciones ineptas frente al Partenón y transporta por todas partes su modo de vida, de la Coca Cola al *choucroute*. Este animal temeroso resulta tan intrépido como irresponsable. Brigadas de primeros auxilios van al rescate de septuagenarios que sufren de vértigo en lo alto de una pirámide azteca, comandos militares protegen a los visitantes de una pirámide y recolectores de basura de los deportistas limpian los sucios flancos de cumbres invioladas demasiado frecuentadas. Sin embargo, la experiencia turística, lejos de ser envilecida y vulgar, lejos de ser impura en comparación con experiencias pasadas e idealizadas del *Explorador*, del *Voyager* o del *Beatnik* es, de hecho, la experiencia contemporánea por excelencia con su relación ambigua con un pasado al mismo tiempo perdido, vuelto a buscar y fácilmente vuelto a encontrar en objetos de papel *maché*, con las mismas tecnologías de la simulta-

neidad, los mismos desplazamientos inducidos por el trabajo y el tiempo libre, la misma obsesión de libertad, la misma búsqueda de la verdadera sensación, el mismo hedonismo fundamentalmente egoísta y animado por las mejores intenciones del mundo. El turista es, de hecho, el hombre contemporáneo cuyo ser viene estructurado por capítulos, con una vida múltiple y programada, movido, curioso y ansioso, que cruza todas las fronteras, que quiere captarlo todo del interior y en el lugar mismo, que recrea sin cesar las distinciones de las que pretende huir o neutralizar (aquí/allá, centro/periferia), que busca la verdad y la autenticidad, pero bajo la forma alterada que la estructura misma de la experiencia turística obliga a encontrar. Por esta razón cualquier turista quiere ser siempre más que un turista o, en todo caso, “diferente de los demás”: quisiera sentir mejor, de manera diferente y más auténtica.

Lo que se busca en el turismo es la distracción, la evasión, la diversión, la sensación, el placer: todas las cosas que, comúnmente, se clasifican tranquilamente en la rúbrica del exotismo. Éste permite huir de lo cotidiano y de sus obligaciones, desorientarse. También debe permitir, y más aún, realizar encuentros, encuentros de otros hombres, de otras costumbres, de otras maneras de pensar y de sentir. Pero con precauciones y en condiciones que permiten realizar el encuentro sin peligro, que van amortiguando el choque de lo extraño. Mediante el exotismo, el turista busca lo otro, lo que no es, identidades diferentes de la suya y cuyo encuentro le da el sentimiento de salir de sí y lo hace creer que sabe mejor quién es.

Eso explica la importancia, en estos encuentros, de los elementos artísticos y culturales, de todo lo que tiene que ver con simbolismo, lenguaje, usos y formas de presenta-

ción de sí: desde los elementos más superficiales hasta los monumentos de la civilización, desde el folclor y las recetas de cocina hasta las obras maestras del arte.

Las marcas e insignias de la identidad han sido siempre lo que está en juego en los conflictos e intercambios. Numerosas colecciones nacionales prestigiosas nacieron, todas o parte de ellas, del pillaje o de la conquista. Después, se volvieron respetables a la hora de entrar en un museo. Las artes antiguas o primitivas de los tiempos coloniales no eran más que trofeos robados a poblaciones sometidas a la fuerza y saqueadas. Algo de este origen resurge a la hora de estas ceremonias durante las cuales un jefe de Estado de un país ex colonizador devuelve con gran pompa alguna estatua, fétiche o momia a las autoridades de los países que habían sido despojados de ellas. En la experiencia turística las identidades son captadas por medio de artes, cultura y folclor. La "dulzura del comercio", alabada por Montesquieu y los pensadores del siglo XVIII, solamente vino a remplazar a la violencia.

Esta dulzura del comercio no hace el encuentro ni más puro ni más auténtico que los que vienen marcados por la violencia o la obligación. En este caso, verdad y autenticidad no significan nada. ¿Qué podría ser un turista absolutamente bien intencionado, abierto a la verdad y a la autenticidad, un turista digamos *levinasiano*?* ¿Algún tipo de viajero distinguido y civil del siglo XIX, que no tendría la menor conciencia del precio, para él y para los demás, de su civilidad? De hecho, el encuentro exótico mezcla de manera inextricable buenas intenciones, malentendidos, errores de comunicación, intereses más o menos confesables, éxitos y

* Alusión a los planteamientos del filósofo Emmanuel Levinas (1906-1995), gran pensador de la ética. [N. del T.]

fracasos. Está torcido, falsificado, es inauténtico, pero a pesar de todo esto es de todas maneras un encuentro. Tal como lo fue durante mucho tiempo y tal como lo es todavía hoy en día en los países "no recomendados a los viajeros", el extranjero podría no ser más que una presa prometida a la captura, al rescate o a la muerte por andar extraviado lejos de su hogar y de sus parientes. Podría ser también, como lo fue y ya no lo es tanto, el huésped sagrado acogido según las leyes de la hospitalidad antes de proseguir su camino. El turista (y habría que hablar también del inmigrado, otro migrante en masa de nuestro mundo) representa una nueva figura. La relación consigo mismo es ambivalente y precaria, hecha de cercanía y distancia, de curiosidad real e interés superficial, de benevolencia limitada y gusto por el lucro, de apertura y prejuicios estereotipados, de verdad y falta de autenticidad.

En cuanto al arte, a la hora de suspender su concepción como juego de formas, lección religiosa o política, funcionamiento simbólico o actividad intelectual, vuelve a su naturaleza expresiva, en un sentido trivial y ordinario que resulta difícil de entender después de siglos de sublimidad. Lo que expresa no son ideas, sentimientos, intenciones, procedimientos intelectuales o misterios profundos, sino simplemente la presencia y la identidad de los que lo producen. Expresa esta identidad de una manera muy simple y muy elemental: la señala, la marca.

La consideración de las funciones superiores del arte nos hace olvidar una concepción más simple, pero esencial, que era la de Darwin en *La descendencia del hombre*⁵ y de al-

⁵ Ch. Darwin, *La Descendance de l'homme* (1871), trad. al francés, Reinwald, París, 1881, y con el título de *La Filiation de l'homme*, Syllepse, París, 1999.

gunos de sus discípulos naturalistas, quienes después de haber estudiado las aves, las mariposas o los insectos volvían la vista hacia las “artes decorativas de los salvajes”, tal como se llamaban entre los años 1870 y 1880 estas artes primitivas que no se sabía de cuándo eran ni cómo llamarlas y que, a duras penas, se podían ver.

En una concepción de este tipo, para los grupos humanos el arte es el equivalente de las plumas, colores, pelajes, vestimentas, ornamentos, decoraciones, marcas e insignias que distinguen visualmente a las especies animales entre sí y algunos individuos, en particular en sus roles sexuales, dentro de las especies. El arte señala a los grupos humanos, marca su identidad. Cultura y arte, independientemente de sus significados y funciones más profundas, más elevadas o intelectuales, más inconscientes también, son, para todos los grupos, en primer lugar, formas de presentación de sí mismo, vehículos de su identidad. *Son adornos distintivos.*

Hoy en día, con ironía se ven los museos del traje, del trabajo, del queso, del cuchillo, del sombrero o de la mina que crecieron y crecen como champiñones en zonas industriales abandonadas o alrededor de ellas. Para salvar las conveniencias de la alta cultura y quedarse en terreno conocido, se habla de ellos en términos de “tradiciones regionales”, “memoria local”, “patrimonio industrial”, pero nunca de identidades. Tampoco queremos saber que las “galerías nacionales”, tal como se llaman casi todos los museos oficiales en todos los países, nacieron en el momento de la formación de las identidades nacionales y tenían que contribuir a la toma de conciencia y al reforzamiento de dichas identidades. Claro que los museos sirven para conservar, clasificar, exponer obras y obras maestras, hacer y enseñar la historia del arte, celebrar el genio de la humanidad, pero

serven también y, en primer lugar, para manifestar las identidades con el fin de constituir las y darlas a conocer mejor. A la hora de su independencia, los países no tienen nada más apresurado que crear su museo nacional. Y los grupos étnicos, cuando tienen conciencia de sí mismos, quieren su museo para ellos, o reclaman que los antiguos museos del hombre, de etnología o antropología vuelvan a ser sus museos, los museos de su comunidad. El principio de la producción cultural y artística, así como de los museos y exposiciones es, primero, una acción de presentación y representación de sí. Claro que los productores de arte, los artesanos, los artistas, los creadores —y no importa el nombre que les demos— quieren demostrar su creatividad, entregar mensajes profundos, exhibir y sacar provecho de su virtud, a veces también producir obras maestras, pero, primero, señalan y marcan su existencia, dejan huella. Y a veces hasta lo hacen con obsesión, frenesí, según el caso, con un carácter orgánico o mecánico que multiplica y extiende sin cesar su presencia hasta la invasión. Las cuestiones de la cualidad, del valor artístico, de la significación espiritual o religiosa, del alcance histórico, el carácter precioso o único, todo esto tiene importancia pero la manifestación de la identidad es antropológicamente más inmediata.

Volver a relacionar de esta manera arte, cultura e identidad es regresar a cosas mucho más y mucho menos simples que lo que pretendemos, a menudo, captar en el arte.

Del lado de los productores, de los artistas, de los fabricantes y de los que enseñan, no se trata de presentar obras maestras sino de señalar su lugar, de señalarse y existir, incluso, como pasa a menudo, en la ficción de una identidad reconstruida e inventada.

Por parte de quienes vienen a visitar y mirar, de los que

se desplazan, se trata de encontrar otros hombres, los *otros*, de acercarse a su identidad, de descubrir quiénes son por medio de lo que hacen y captar mejor, de regreso, su propia identidad.

En la época del triunfo de las bellas artes se supone que el encuentro con el otro se hacía por medio de las obras maestras, a lo largo de iniciaciones escogidas y cultivadas. Este encuentro también se puede promover en cuanto a objetos y experiencias más humildes, a menudo por medio de muy poca cosa, si es que este poco prueba una identidad. En la época del turismo y del consumo estético de masa todo o casi todo se puede convertir en el apoyo de un encuentro, y hasta la ficción puede constituir una parte del programa.

En lugar de proseguir con el razonamiento, basta con un ejemplo, uno solo, pero tan significativo incluso en los malentendidos que encubre y que no solamente no le impiden funcionar sino que hacen de él este paradigma que es.

Se trata de la implantación de la sucursal del museo Guggenheim de Nueva York en Bilbao, que representa una etapa muy importante de esta nueva relación entre arte, turismo e identidades.

Los estadounidenses realizaron un gran negocio: los 100 millones de dólares de la construcción del museo de Frank Gehry inaugurado en octubre de 1997 así como los 50 millones de dólares de adquisiciones fueron enteramente cargados al presupuesto de la región autónoma vasca. Por su parte, el museo Guggenheim conservó por contrato las decisiones relacionadas con la programación. Para decirlo fríamente: los vascos pagan, los estadounidenses dirigen y enseñan de hecho su arte. Resulta difícil lograr algo mejor que este éxito imperialista y esta exportación triunfante de la identidad nacional estadounidense. Sin embargo, para el

país vasco y la ciudad de Bilbao atrapados en el terrorismo de la ETA y el fin de la época industrial, el proyecto del museo Guggenheim entraba en un proyecto general de reestructuración de su vida, de su imagen y de sus actividades, que incluye también la construcción de un aeropuerto (para los turistas), de un metro, una operación de renovación urbana y una transferencia de las actividades portuarias. Por lo tanto, el proyecto del museo era parte esencial de un proyecto colectivo de transformación de la ciudad en el sentido más político que sea. A su manera, esta sucursal importada de un museo estadounidense presenta pues la identidad de la ciudad y de la provincia vasca. No es su identidad de procedencia, su identidad histórica, la del folclor, los deportes tradicionales pintorescos de los levantadores de piedras al borde de la asfixia o los leñadores jadeando, ni tampoco la gastronomía. Es la identidad hacia la que una región y una colectividad deciden proyectarse. Lo sabemos: el éxito no se hizo esperar: de toda España y Europa los visitantes se apresuraron y se siguen apresurando para encontrarse con esta nueva identidad vasca proyectada hacia el porvenir —una identidad rara, que se expresa por medio de un monumento estadounidense torcido, que muestra el arte estadounidense más clásicamente moderno— del arte pop monumental regocijante y a la medida...

La época del triunfo de la estética nos obliga a redescubrir esta relación entre arte e identidades y lo hace en particular por medio del turismo. En un mundo en el que todo, lo que sea, puede volverse arte, si el arte no es pura y sencillamente nada o una estafa, y aun cuando lo es, le queda todavía y siempre su función de adorno distintivo: la de marcar y señalar identidades. El triunfo de la estética libera el arte

de sus características antiguas y veneradas: intelectuales, religiosas, políticas, formales, simbólicas, históricas. El proceso de mundialización del que el turismo no es más que una manifestación al mismo tiempo que uno de los agentes más poderosos, no solamente no se opone a esta evolución sino que, al contrario, la acelera y la difunde. Del arte sólo quedan experiencias y estas experiencias son, más que nunca, la oportunidad para encontrar a los otros y sus identidades. Ésta es la razón por la cual el turismo, con su búsqueda de experiencias, de alteridad y de identidad, revela algo muy profundo sobre el arte en la época de su evaporación. Ésta es también la razón por la cual el arte vivo se mantiene en sus conservatorios de experiencias estéticas pasadas o exóticas que son los museos, pero le da un nuevo dinamismo.

El consumo y la producción de arte, de cualquier arte, promueven y seguirán promoviendo la circulación de cada vez más gente, dinero, estímulos. Enseñan y sirven para el encuentro de identidades. Para decirlo de esta manera, funcionan como nuestras plumas, abigarramiento y atuendos de seres humanos, para nosotros que no somos aves ni mariposas pero tampoco tan diferentes. Por medio de ellos mostramos quienes somos y, al mismo tiempo, buscamos en las producciones de los demás quiénes son ellos.

Esta dimensión turística del arte, con su núcleo de transacciones e interacciones de identidades, solamente está en el principio de su desarrollo. Tomando en cuenta las inmensas perspectivas de desarrollo turístico, la edad de oro de los museos y las industrias de la cultura más o menos alta sólo está empezando. Y aunque no sea el museo de antaño o el museo del Gran Arte, de todas maneras se necesitarán siempre más museos, más arte y más cultura, y más artistas también.

Y como ya está claramente sucediendo, el arte estará cada vez más expuesto a los efectos de estos intercambios e interacciones. Ya nadie puede quedarse aislado; cada quien debe y deberá tomar en cuenta las miradas de los demás, de quiénes son y serán afectados y que afectan y afectarán a su vez. Las influencias serán múltiples, cruzadas, impuras, continuas. Y ya lo son. Paradójicamente, la dimensión cosmopolita del intercambio sólo se puede realizar por medio de la búsqueda, cada vez más, de identidades locales, incluso identidades reconstruidas, arregladas, quizá inventadas: nadie va a buscar en otra parte lo que puede conseguir en su propio terruño. De ahí que haya una eterna tensión fecunda, a veces violenta, siempre difícil, entre los factores de mestizaje y las reivindicaciones de identidad.

Con respecto al arte contemporáneo, tal como se hace en estos primeros años del siglo XXI, por “insignificante” que sea, en un sentido del término que ya no se necesita explicar ahora, tampoco escapa a la lógica de la manifestación de las identidades.

En efecto, lo primero que nos asombra en él es, por ejemplo, la continua referencia hecha al cuerpo y escenificada. Cuerpo documentado, cuerpo disminuido, cuerpo aumentado o *artificializado*, cuerpo exagerado o minimizado, cuerpo estigmatizado u ornamentado, retrato u autorretrato, poses triviales o forzadas, rostros anónimos o singularizados: la búsqueda de identidad pasa visiblemente por la obsesión del cuerpo. En realidad cada artista sigue su propio cuestionamiento en lo que él llama “su trabajo”, mucho más personal que un simple “cuestionamiento del cuerpo” en general, pero para el observador que se limita al contenido más inmediatamente visible, no es posible poner en duda que la cuestión del cuerpo no sea en el cora-

zón de la identidad contemporánea tal como el arte la presenta.

Siguiendo con la misma idea, las continuas preocupaciones relacionales, la obsesión de las interacciones, de las situaciones de comunicación, de intercambio o de no comunicación no responden solamente a la interiorización por parte de los artistas de los principios de una estética relacional transformada en logo de creación, sino que responde, además, a una preocupación relacionada con la identidad contemporánea, una preocupación inevitable en situaciones en las que la comunicación, en todas sus formas, es la ley pero al mismo tiempo fracasa casi siempre en ser otra cosa que un simulacro de comunicación. Nunca se habló tanto de interacción de comunicación o de racionalidad de procedimiento —hasta tal punto que Habermas se volvió el pensador de la época y su apellido, el logo del mundo que comunica—, pero es que solamente hay formas y procedimientos, montones de retórica de la comunicación y muy poca comunicación. En este caso también, y no solamente en el arte, el procedimiento le ganó a la sustancia.

Esta identidad contemporánea, este “espíritu de nuestro tiempo”, expresa el arte relacional y transaccional de moda, en primer grado. El artista realiza una instalación con la que los espectadores deben comunicar y entrar en interacción o participar en una transacción. El curador que organizó la exposición escogiendo a dicho artista pretende, también, ocasionar una situación de comunicación y hacer que la “institución” tome conciencia de la apuesta de comunicación. El crítico que estructura la situación en su reflexión sobre la estética relacional está consciente también de contribuir a la toma de conciencia de la época como época de

comunicación. Sin embargo, en todo esto, y al contrario de lo que todos los actores se imaginan, no hay ni la sombra de una reflexión sino solamente la expresión desnuda y *naïve* de una identidad contemporánea que tiene problemas de comunicación. Cuando resulta claro que nada funciona en este proceso de comunicación, que en la noche de la inauguración, la charla informal común es la que gira alrededor de un dispositivo que nadie mira, que, en los días siguientes, las máquinas están todas o casi todas averiadas, que nadie o casi nadie ha penetrado voluntariamente en la ambientación o la instalación, que no subsiste finalmente más que un ejemplo de estética relacional, está claro que esta identidad con problemas de comunicación es efectivamente un asunto de procedimiento, sin nada reflexivo: solamente la expresión desnuda de una identidad de procedimiento que fracasa al comunicar, pero que quisiera hacerlo o cree que sería conveniente hacerlo.

Esta última observación sobre la estética relacional y su moda necesita una última precisión sobre un punto ya considerado y dejado a un lado.

En un régimen del arte y de la estética en el que prevalece la renovación continua de los acontecimientos, dije que sólo la moda produce diferencias. Produce diferencias frágiles, condenadas a desaparecer con la siguiente moda, diferencias al mismo tiempo significantes e insignificantes: significantes por el solo hecho de que están de moda pero también insignificantes entre todo lo que sucede y desaparece en el curso de los acontecimientos.

¿De qué cosa, la moda, por fugaz que sea, puede ser la expresión para cargar así sola la significación de un mundo insignificante? La respuesta que sugiero es, simplemente, que la moda porta la identidad.

En la moda en el sentido general, es decir, en esta boga de insignias, de adornos específicos, de maneras de presentarse, de comportarse, de hablar, de ocupar y cuidar el ambiente, en esta preeminencia momentánea de poses que se llaman hoy en día tan atinadamente “tendencias”, los individuos contemporáneos se reconocen de momento, tal como creen que son. Una moda se impone en eso solamente: las identidades se encuentran en ella, se proyectan o se cristalizan. Regresa posteriormente en la nostalgia, cuando creemos poder vislumbrar de nuevo en ella nuevas identidades. Es así como pensamos que eran los seres, las cosas: los años setenta, los muebles *higt-tech*, el cine de la *nouvelle vague*, la figuración libre, etc. La moda permite captar las identidades de un mundo incierto y de hombres ansiosos, asirse a algunos signos y adornos específicos que los identificarían. Es el punto de anclaje, el perchero de las identidades problemáticas.

Prolongando esta última reflexión, me parece que el arte ya no es la manifestación del espíritu sino algo como el ornamento o el adorno específico de la época. De la obra autónoma y orgánica, que tiene su vida propia, hemos pasado a hablar, como Simmel,⁶ al estilo, del estilo al ornamento y del ornamento al adorno específico. Un paso más, nada más un paso y sólo queda un perfume, una atmósfera, un gas: aire de París, diría Duchamp. El arte se refugia entonces en una experiencia que ya no es la de objetos rodeados de un *aura*, sino de un aura que no se relaciona con nada o casi con nada. Esta aura, esta aureola, este perfume, este gas, como lo queramos llamar, identifica la época por medio de la moda.

⁶ G. Simmel, “Psychologie de la parure” (1908), en *La Parure et autres essais*, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, París, 1998.

Podemos lamentar que el tiempo ya no tenga tanta forma, tanto estilo o tanto proyecto, suficiente *Gestalt*, hubiera dicho Hegel, para grabarse de manera firme y detallada en obras de arte más duraderas que el bronce. Sin embargo, ¿por qué quejarse al ver que esta situación fluida y gaseosa es solamente la contraparte del triunfo de la estética? ¿Por qué quejarse cuando el mundo entero se volvió tan bello? Ya no hay obras, pero la belleza es ilimitada y nuestra felicidad en ella se vuelve tan ilimitada como el humo...

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en enero de 2007 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. En su composición, parada en el Departamento de Integración Digital del FCE, se utilizaron tipos AGaramond de 12, 10:12, 9.5:12 y 8:10 puntos. La edición consta de 2 000 ejemplares.

Tipografía: *Juan Margarito Jiménez Piña*
Cuidado editorial: *Rubén Hurtado López*

La era contemporánea es la era de una paradoja: mientras la estética triunfa hasta en los objetos más cotidianos y triviales, el mundo del arte se va apartando de las obras para proponer procedimientos, instalaciones, performances. “Es como si a más belleza, menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor, y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en éter estético.” Haciendo gala de un profundo conocimiento del arte contemporáneo, Yves Michaud analiza en esta obra lo que implica el triunfo de la estética y la evaporación del arte; expone las principales teorías estéticas actuales y su capacidad para explicar esta evolución del arte, y señala cuál es el porvenir que se dibuja también para el arte, su producción y su recepción.

Yves Michaud es filósofo, profesor en la Universidad de Rouen y miembro del Instituto Universitario de Francia. Es autor de numerosos libros de estética y filosofía política.



9 789681 679071