

## La historia a la luz del arte contemporáneo

¿Cuándo se comienza a escribir la historia del arte contemporáneo? ¿Cómo se desenvuelve este proceso y cuáles son los factores que contribuyen a que una serie de eventos o tendencias artísticas se transformen en historia? Esta mesa abordará las maneras en que adquirimos perspectivas históricas de nuestro presente así como la forma en que las relecturas y reinterpretaciones —u omisiones— de la historia inmediata transforman nuestras perspectivas. Debido a los cambios constantes en su discurso y áreas de inspiración, la práctica del arte contemporáneo exige la misma renovación del historiador del arte que sólo así será capaz de proporcionar interpretaciones y descripciones adecuadas. Esta mesa incluye asimismo un debate sobre la clase de herramientas teóricas con las que debería contar la historia del arte actual, como nuevos métodos de interpretación, análisis y crítica ubicados fuera de las estrategias convencionales de la disciplina. Hablaremos de los parámetros y métodos utilizados al construir historias preliminares. Cuándo son útiles estos parámetros, cuándo anacrónicos y cuándo se convierten en obstáculos. Incluiremos además el debate sobre los contrastes entre escribir acerca del arte moderno y el contemporáneo en la actualidad.

Serge Guilbaut. Profesor de Historia del Arte en la University of British Columbia, Vancouver.

El título *¿Usted ya pertenece a la historia?* quiere decir exactamente eso, que hoy en día vivimos en una cultura que no puede soportar el pasado, que no tiene tiempo para el pasado. De hecho estamos inmersos en una especie de ambiente acelerado y plástico donde un libro de hace 10 años —como escuché decir a un crítico de arte de Chicago— no tiene ninguna posibilidad de despertar interés hoy en día. Olvidémonos de Platón, Nietzsche, Camus o Greenberg. La acumulación de imágenes y de actividades se despliega ante nosotros con tal intensidad que Norman Klein en su último libro, *Del Vaticano a Las Vegas*, describe nuestra condición como si estuviéramos controlados por efectos especiales, por un barroco electrónico. Las cosas parecen haber cambiado tan rápidamente que necesitamos estar conectados como robots al teléfono celular, con esos micrófonos pegados a la cara para poder “estar—ahí”, en el momento en el que el teléfono suene, para saber si debemos comprar o vender. Los tiempos cambian, es verdad. En este mundo nuevo, ¿qué puede ser un crítico de arte? ¿Es posible registrar o analizar lo que estamos presenciando? ¿Merece la pena? ¿A quién le importa? ¿Quién tiene el tiempo para reflexionar? ¿Valdrá la pena cuando sabemos que las producciones artísticas se elaboran y se descartan casi al momento de ser creadas? ¿Cuándo las carreras de los artistas son más y más cortas? Y ahondando en este asunto, ¿dónde sobreviven los críticos de arte ahora? ¿Dónde escriben y para quién? Permítanme mostrarles algo que he querido hacer durante años. Es una especie de acto circense: la desaparición de la escritura en *ArtForum*. Esta revista —por muchos años la Biblia de la cultura occidental— ha alcanzado un caso severo de obesidad, como toda la cultura del capitalismo *laissez faire*. Al principio, en los años 60 y 70 la revista era delgada, linda y muy impresionante por el simple hecho de que no cabía en los librerías gracias a su irritante formato, ¡intelectual! Hoy sigue siendo refinada e irritante, pero no por las mismas razones. Es irritante porque después de haber gastado un montón de dinero, te das cuenta de que no hay textos que podrían interesarte. Están perdidos entre imágenes de mercancías de todo tipo que exudan lujo. Lo que tienes frente a ti es una serie de hermosas imágenes de arte, que ni tú ni el personal de *ArtForum*, de hecho, quieren ver, entre una cantidad nauseabunda de anuncios publicitarios. Así se hace ahora —aunque aquí de manera más elegante y artística— en revistas desechables y periódicos de todo el mundo. Pero al menos las revistas como *Metro* de Francia o la prensa independiente de otros lugares son gratis. Así, atrapados en esta avalancha de anuncios, con artículos brevísimos —evidentemente escritos para personas muy ocupadas— ¿qué clase de crítico puede sobrevivir? Desde luego, la lección más obvia es que lo que se necesita hoy en día es publicidad elegante. ¿Quieren continuar los críticos? ¿Tienen todavía algún margen de maniobra en esta cultura tan acelerada? ¿Disponen del tiempo para pensar, escribir y ser leídos? Yo diría que no, pero diría también que esta exclusión es, hasta cierto punto, su culpa como explicaré más adelante. Los críticos han sido desplazados por los reseñistas (y publicistas), esos mercenarios modernos que dirigen las exposiciones junto a los curadores y los dueños de galerías. Ya era así en el pasado (ocurría normalmente en el París de los años 50 así como en los 60,

cuando Greenberg fue director de la galería French and Co) pero ahora parece que no existe alternativa para este proceso ni tampoco una nueva definición adaptada a la situación actual de la cultura que precise la función del crítico de arte. No sólo eso, sino que su posición es atacada simultáneamente por historiadores de arte perversos, filósofos e historiadores de la cultura, entre otros, —hoy, todo el mundo ama la imagen. Todos quieren participar en el debate. Se ha vuelto *cool* en la discusión cultural contemporánea así como el hecho de que los artistas se han convertido en historiadores del arte.

Las cosas parecían ser más simples en los viejos tiempos, cuando empecé a estudiar historia del arte. Los historiadores del arte podían o debían escribir solamente sobre los artistas muertos, sobre los movimientos que se habían integrado al *mainstream* cultural y habían sido aceptados y santificados por la historia. Estábamos esperando, teníamos que esperar porque la institución de la historia del arte no nos permitía zambullirnos en el mar de lo contemporáneo. Era muy peligroso, inseguro y sucio. Al menos en Francia teníamos que esperar, como se hace con un gran vino, a llegar al proceso de decantación, a que la historia nos dijera quién y qué había conquistado el paso del tiempo. Sólo entonces empezaba el trabajo del historiador del arte. Escribíamos la historia de los ganadores, en la forma en la que aún lo hacen la mayoría de los historiadores. El trabajo de la discusión sobre la producción artística se dejaba a los reseñadores y a los críticos de arte. En aquellos tiempos la historia del arte se encargaba de afirmar y explicar a gran profundidad porqué algunos artistas del pasado eran grandes. Nunca se formuló la pregunta: ¿cuál es el misterioso mecanismo que seleccionaba los ganadores y los perdedores de la historia?

Junto con un cambio radical en el enfoque de la historia del arte del pasado que incorporó nuevas inquietudes sociales y teóricas, parece que después de los 60 comenzamos a cuestionar estas certezas, cuando se vino abajo la división entre crítica de arte e historia, cuando la historia del arte comenzó a participar en los debates contemporáneos cuestionando las estructuras de poder al enlazar la producción artística con los asuntos políticos y sociales, y no sólo cuestiones de valor. La frontera entre la historia y la crítica de arte es un desastre que permite el surgimiento de un amplio debate donde el artista contemporáneo está activamente involucrado. Los apasionantes asuntos de la representación no se dejan a la siguiente generación para ser ordenados sino que se debaten constantemente en atención a la política cultural contemporánea. Y esto es bueno.

Sin embargo, la escena actual es difícil de aprehender. Estoy de acuerdo en que después de muchas batallas para imponer a los intrusos en el terreno contemporáneo, se ha diversificado y regionalizado tanto como para producir un rechazo o cierta sospecha sobre aquello que antes se tuviera tan arraigado con respecto a calidad, jerarquía y selección. Como dice Yves Michaud en su libro más reciente *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*, vivimos en una sociedad rodeada de un arte que se insinúa lentamente como un gas, participando sin problemas en el devenir cotidiano. Según Michaud:

Opino que el arte ya no es la manifestación del espíritu sino algo así como la decoración o los adornos de un periodo. Desde lo orgánico y autónomo, con su vida característica (o propia), fuimos hacia el estilo, del estilo al ornamento y del ornamento a los accesorios. Un paso más y no quedará más que el perfume, una atmósfera, un gas: el aire de París, diría Duchamp. Así, el arte se refugia en una experiencia que no es la de objetos rodeados de un aura, este halo, este perfume, este gas, como lo podemos llamar, otorga a través de la moda la identidad de un periodo.

Michaud se refiere a la pérdida de la especificidad del arte, de su poder de significar y definir un momento e imponer su visión en la sociedad. Ahora, al competir con otros estímulos visuales como la televisión, las imágenes digitales, los videojuegos o el cine, la producción artística ha perdido mucho de su atractivo, de aquello que había sido su especialidad y su importancia. Michaud piensa que esto es bueno para la sociedad pues las imágenes tienen que competir en una economía de libre mercado. Y ahí es donde empiezo a tener dificultades. Porque me pregunto si el gas que describe tan convincentemente no será un gas envenenado o por lo pronto un gas hilarante. En ambos casos me parece que no hay motivo para la risa. Pero, ¿cómo debemos reaccionar? ¿Necesitamos guías —como historiadores o críticos de arte— para apreciar esto? Los guías han perdido fuerza en una sociedad fascinada con la novedad. Cuando lo nuevo fue visto como rupturas culturales importantes y significativas, la moda ha sido acusada, explica Michaud, de vacía y superficial: “la moda era la espuma de los días, lo innecesario que opaca la verdadera novedad de las cosas... La moda es capaz de producir diferencias en un mundo en el que ya no queda ninguna”. Pero esas diferencias se deslizan a lo largo del día.

Pues sí, después de algunos momentos de esperanza tras la caída del muro de Berlín, de entender que el mundo se abría a otras culturas, que las bienales aparecían por todas partes, surgió la sospecha —hoy compartida por todos— de que las cosas no iban por ningún camino nuevo y que, de hecho, los centros tradicionales de poder seguían decidiendo qué estaba dentro y qué fuera del circuito del arte. Nos dimos cuenta de que las bienales se estaban convirtiendo en maquiladoras de arte que proporcionan objetos exóticos pero prediseñados para los centros occidentales que seguían siendo los puntos de distribución más importantes y aún más poderosos que cuando eran solo centros de producción. Frente a esto, es justo decir —y la conferencia de SITAC del año pasado es un ejemplo de esto— que el mundo del arte ha comenzado a ver que el sistema tiene un apetito voraz por las contribuciones artísticas, particularmente aquellas que se presentan a sí mismas como “resistencia”. La resistencia era lo de moda hace varios años pero ahora sabemos que muchas veces aparece cuando ya hemos perdido la guerra. Hubiera preferido encarar la increíble agilidad con la que el sistema del arte puede integrar, o cooptar como decía Debord, cualquier clase de oposición o crítica producida al interior de la institución (y no sólo al interior del cubo blanco). Sin embargo lo que es interesante es que a partir de esta visión estamos siendo testigos de las diversas formas de discurso crítico

que aparecen al margen de la historia del arte y de las instituciones. En esencia artísticos, estos discursos visuales, no definidos aún como tales, actúan *in-situ* articulando las críticas cotidianas del arte de sitio específico.

De nuevo, como en los años 70, se sospecha del objeto artístico y se producen en su lugar actividades políticas o poéticas. Algunos dicen que eso no es arte; tal vez lo sea, y ese es el punto. El significado puede aún producirse pero fuera de las instituciones del arte. Y es ahí, en los espacios disidentes, donde los críticos e historiadores del arte y otros intelectuales pueden trabajar juntos, en combinación con los productores de imágenes, para pensar y montar la crítica a las sociedades orientadas al mercado que han producido monstruos del entretenimiento como la obesa *ArtForum*, el Guggenheim de Bilbao y las bienales turísticas. Quizá sea una suerte que nuestro mundo ya no crea en lo artístico, en la historia o en el gusto como antes. Es bueno entonces vivir en un mundo sin universales, abierto a las preguntas, a deconstruir un sistema de representación que se mantuvo como un tabú por mucho tiempo. Pero, ¿quién va a hacer la crítica? Lo que resulta fascinante es que, al mismo tiempo en que todos se percatan de la transformación radical de la cultura bajo las economías de mercado globales, todo mundo se da cuenta también de que todas las formas de conocimiento o de análisis son anticuadas o son incapaces de abordar la nueva situación. Aquí aparece el historiador del arte. El historiador del arte interesado en la vida y la cultura contemporáneas. Finalmente existe, en esta situación incierta, la posibilidad de producir discursos independientes de todas las categorías discursivas tradicionales. Ahora es posible imaginar —al reconocer que las antiguas categorías de la crítica de arte, la producción de arte y la historia del arte son ineficaces para producir discursos críticos y desestabilizadores— la articulación de un nuevo tipo de investigación crítica, mezcla de todo lo anterior (crítica de arte, producción de arte e historia del arte). Los historiadores del arte fueron incapaces de relacionarse con el arte contemporáneo por las razones mencionadas arriba. Los críticos de arte fueron generalmente blancos del sarcasmo al estar involucrados en la producción de textos incomprensibles en su propósito o tan programáticos que se volvían en contra de lo que presentaban. Estos excesos le dieron a la profesión un mal nombre; como Clement Greenberg forzando la entrada del arte producido por Barnett Newman y Clyfford Still dentro de una estructura que no tenía nada que ver con lo que a ellos les interesaba. O un caso aún más dramático: la producción de unos textos totalmente inefables del crítico francés Michel Tapié, con los cuales presentó la exhibición del pintor Mathieu en París. Sus palabras fueron audazmente traducidas al inglés para su presentación en Nueva York:

...sólo el recurso del principio hylemórfico de individuación de un hacer definido cuánticamente (*qua substantia fit haec*) —un formalismo universal que puede ser aplicado a todas las cosas— puede ser posible como significado final de un logro volitivo y real del individuo al diferir la ineluctable rarificación de las entidades crítico-orgánicas y el corolario que sepulta toda posibilidad de traslado de la realidad epistemológica al razonamiento máximo.

¡Sin comentarios!

Cuando nos percatamos de que los historiadores también han perdido su centro del poder discursivo así como la capacidad de mantener aparatos lineales de descripción, y que los artistas y el arte en general han perdido también su originalidad y neutralidad, por qué no proponer un nuevo tipo de intelectual (mezclando artistas, historiadores del arte, historiadores, antropólogos, etc.) interesados en ocuparse no sólo de describir sino también analizar y deconstruir el mecanismo del reconocimiento y producción artísticos en múltiples niveles y formas. Con esta des-calificación de las posturas intelectuales tradicionales, con el abandono de tradiciones específicas y bien establecidas, sería ahora posible no sólo decodificar la cultura contemporánea sino acercarse críticamente a lo que está en juego en el arte contemporáneo. Esto es, escribir su historia, entendido esto como el estudio de los mecanismos (simbólicos o prácticos) puestos en su lugar, para reforzar el orden de las cosas. Una vez entendido que el espacio de la disidencia es necesario y que ha de ser creado fuera de las estructuras del arte, puede hacerse un análisis agudo de la ideología, los fantasmas, construcciones y proyecciones del mundo soñado en el arte contemporáneo para contrarrestar el "gas" del que hablaba Yves Michaud. Y esta es la tarea de hoy. Este frente intelectual de otra naturaleza debería ser capaz de contrarrestar mediante una investigación acuciosa las múltiples y diversas conexiones con el poder, el arte actual para estar no en una posición de resistencia sino en una de rebelión contra nuestras formas de ver, nuestras entender y hacer. Julia Kristeva, en su seminario para graduados de 1994, optaba ya por una cultura de la rebelión, la única manera de proteger lo individual en un orden económico global nuevo y normativo. Sobre este particular ella afirmaba que "el mundo moderno ha alcanzado un punto en su desarrollo donde cierto tipo de cultura y arte está amenazado o incluso imposibilitado. No el show de la cultura, no la cultura consensuada y promovida por los medios, sino el arte y la cultura de la rebelión... Es importante interpretarlas cuando esas producciones son oscuras o difíciles de entender". Esta cultura de la rebelión es una de las pocas posibilidades para evitar la robotización del individuo en nuestra sociedad global mediatizada. Lo que esta nueva alianza de productores de cultura de la rebelión proporcionarán es una salida del espectáculo mediante la deconstrucción de la producción artística en sus componentes económicos y ideológicos y en sus relaciones con el poder. Por otro lado, la característica de esta nueva alianza, de esta nueva clase de escritor de arte será su destreza para discutir actividades plásticas decisivas sin estar atado automáticamente al mercado del arte y ser absorbido al mundo del arte a través del crítico de arte. Al final, la fragmentación y división del mundo podrá ofrecer la oportunidad para descartar viejas tradiciones impracticables generalmente dirigidas a la protección del *status quo* de cara a las grandes transformaciones sociales. Es tiempo de romper el hielo, como decía De Kooning sobre Pollock, y debemos asegurarnos de que esta vez el hielo no será lo único que tintine en los cocteles.