Lo contemporáneo y lo histórico: más distantes que nunca

Donald Kuspit. Crítico de arte e historiador; Estados Unidos.

Escribir una historia del arte contemporáneo se ha vuelto tremendamente difícil si no es que imposible. Escribir una historia que haga justicia a todo el arte considerado como contemporáneo. Esta es la lección del posmodernismo. Si escribir historia es algo así como armar un rompecabezas, tal como sugiere Donald Spence, entonces el arte contemporáneo es un rompecabezas cuyas piezas no encajan. No hay una concordancia narrativa entre ellas, para utilizar el término de Spence, lo cual sugiere lo intrincado del arte contemporáneo, a pesar de que sus piezas individuales puedan ser entendidas. Lo "contemporáneo" por definición no es necesariamente lo "histórico", es decir, lo contemporáneo es una cantidad de acontecimientos asociados en un presente extenso y no una narración consistente que integre algunos de estos acontecimientos en un sistema o patrón que, en forma simultánea, los califique y los trascienda dándoles algún tipo de intencionalidad, congruencia y significado, haciéndolos aparecer así como predestinados. En el posmodernismo se realiza lo que André Malraux llamara el "museo sin muros" global, que ha dado como resultado la expansión ilimitada de lo contemporáneo. El pluralismo radical que prevalece en el museo sin muros se ha burlado de la creencia en que hay un arte más "histórico" que otro. Así, la historia se ha vuelto tan absurda y peculiar como lo contemporáneo.

Puede haber una historia del arte moderno y una historia del arte tradicional; pero no puede haber una historia del arte posmoderno debido a que lo radicalmente contemporáneo nunca puede quedar delimitado por una sola lectura histórica. Incluso si uno fuera alguien como Gibbon, no podría encajar todas las piezas del arte contemporáneo en una narración unificada. En la posmodernidad no existe algo como el juicio de la historia, sino solamente un registro incompleto de lo contemporáneo. Si todas las piezas de arte son contemporáneas, ninguna de ellas puede ser más valorada que el resto, excepto desde cierta perspectiva psico-social. Pero cualquier perspectiva resulta rígida puesto que excluye el arte que contradice sus premisas. La perspectiva interpretativa es siempre relativa, pragmática y moldeada por un motivo ulterior. Tiene el propósito de legitimar lo que de otra forma parecería ilegítimo, esto es, contemporáneo. En lugar de un sistema de arte contemporáneo infinitamente abierto, dicha perspectiva ofrece un sistema histórico cerrado, de comprensión complaciente y valores asegurados; pero en lo contemporáneo siempre hay algo más. O el sistema histórico hermético se desploma por la presión de lo contemporáneo o se vuelve inoperante a causa de su propio y ambicioso peso. Escribir historia puede compararse con el hecho de arrebatarle tierra al mar de lo contemporáneo; pero el mar siempre se eleva para recuperarla. O, si se desea, podría decirse que la historia del arte se convirtió en una Atlántida sumergida en el mar a causa de la erupción volcánica del arte contemporáneo. La historia puede ser una construcción creativa, tal como lo afirma Spencer, pero nunca puede ser una construcción definitiva del mismo modo que ninguna construcción puede ser definitoria del arte, al menos desde el punto de vista contemporáneo, porque siempre hay más evidencias contemporáneas que la socavan.

La historia ya no es posible en el posmodernismo a causa del propio modernismo; en su aspecto más vital, es una historia de autocuestionamiento y desconfianza de sí misma, lo cual da lugar a que los artistas busquen su identidad lejos de ahí. Dondequiera que se encuentren, aparece como falsa si se le compara con la verdad en otros ámbitos —de lo ajeno, lo extranjero, lo marginal—, con cualquier cosa que se quiera considerar externa a algo interno institucional. En realidad, el desafío o la indiferencia al juicio institucional —a la aprobación o desaprobación por parte del increíblemente egoísta sistema de expertos o autoridades— constituye el medio principal del denominado avance vanguardista. Entre más "iluminado" sea el sistema de expertos o autoridades, es decir, entre más acepte lo "extraño", el arte "alternativo" más ingenio necesitará para superarlo el absurdo que se encuentra fuera de él. Ya no existe un *establishment* del arte digno de confianza, y esto tal vez se deba a que existen instituciones establecidas que privilegian ciertas formas de arte al presentarlas de una manera tal que las convierte en inevitables, es decir, en detalles de una narrativa ideal o más bien, en una narrativa del *establishment* que irónicamente convierte el arte en un espectáculo vacío.

Siempre ha habido más arte contemporáneo que histórico —o, por decirlo en términos más generales, existe más contemporaneidad que historicidad—, pero este hecho sólo se evidencia enfáticamente en la modernidad. El intento de la historia por controlar la contemporaneidad —y con ello el flujo temporal de acontecimientos artísticos— al despojar el acontecimiento artístico de su peculiaridad y propósito en nombre de algún sistema absoluto de valores fue rebasado por la abundancia de evidencias de arte contemporáneo que proponía ideas de valor alternativas y con frecuencia radicalmente contrarias. Pienso que este tema fue precisado por Lawrence Alloway en su libro *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl* (1968). Alloway anota que en la bienal de 1996 se exhibieron 2,785 obras de artistas de siete países; la asistencia fue de 181,383 personas y 800 más entre críticos de arte, periodistas e invitados. Estos números indican "la magnitud de las exhibiciones" y "la velocidad y la gran escala de las comunicaciones internacionales". Alloway comenta con ironía: "Aquellos que gravitan alrededor de una visión elitista considerarán que la abundancia de la bienal es la disolución de la esencia pura del arte. Por otra parte, los críticos de izquierda también se opondrán a la exhibición por la preponderancia otorgada a los estilos internacionales sin utilidad social manifiesta". Quizás Alloway va demasiado lejos en su ironía al asentar que "la orgía de contactos y comunicación" generada en la Bienal de Venecia de 1968 la coloca a la par de "las otras 112 exposiciones y ferias oficiales y comerciales" llevadas a cabo en Italia en ese año, pero da en el blanco al argüir que la competitividad extrema y la diversidad de la bienal, y sobre todo el carácter cambiante de las piezas exhibidas ahí a lo largo de los años, debilita la idea de "la obra de arte como símbolo de permanencia". En lugar de esto son, para Alloway, "estructuras complejas sujetas a numerosas interpretaciones". Es decir, porque "el arte es física y conceptualmente móvil... puede ser visto en varios contextos"; y generalmente se ve diferente y cambia su significado en cada contexto. Para Alloway, la llamada "obra de arte" no es exactamente un objeto sino más bien "parte de un sistema de comunicación".

Se podría pensar que esta posmodernización de la obra de arte completa su desestabilización y la desacralización iniciada en la modernidad. Alloway observa una ventaja intelectual o una oportunidad interpretativa en esta desestabilización. Esto significa que, mientras la obra de arte se vuelve menos segura en su identidad, se abre más a la interpretación, y, por lo tanto, más significativa a nivel comunicativo y menos "objetivada". Esto intensifica su contemporaneidad; esto es, a mayor comunicación e interpretaciones, más contemporánea aparece, más viva en el momento presente y menos urgida de permanencia. En cierto sentido la turbulenta pluralidad del arte moderno parece haberse incrementado exponencialmente en la situación posmoderna. El desarrollo de instituciones como la Bienal de Venecia reconoce esta pluralidad aunque sin contextos de interpretación. La interpretación subsiguiente completa la pluralidad en el sentido en que según Duchamp la crítica completa la obra de arte; o dicho como lo prefiero yo, la pluralidad de interpretaciones críticas la mantienen en el juego contemporáneo. Sin esto se desvanecería en el olvido, o se materializaría como hito histórico en la senda de una narrativa predeterminada del progreso artístico. Académicamente esto resulta satisfactorio sin duda, pero está muy lejos de la compleja realidad.

Pero algo extraño le ha sucedido a la Bienal de Venecia: el balance entre la intención de mostrar la mayor cantidad posible de ejemplos de la abundancia del arte contemporáneo y por otro lado decretar lo que será históricamente importante en el futuro y por ende especialmente valioso en el presente se ha inclinado hacia lo último y lejos de lo primero. En mi opinión esto es señal de un intento de extirpar la indeterminación de lo contemporáneo mediante la predeterminación de la historia del arte. Esto es, a pesar de la diversidad por la que compiten pabellones nacionales, cada país ha intentado producir la mejor impresión a la historia del arte anticipándose así al llamado juicio de la historia sin importar cuán problemático pueda ser. Las naciones han reducido el número de artistas contemporáneos cuya obra han de exhibir —se han vuelto más selectivos. Pero esto trae consigo una buena dosis de falta de atención a otros artistas contemporáneos, y con ello una cierta pérdida de conciencia crítica. Este intento prematuro de desechar y devaluar a la abrumadora mayoría para que los *happy few* o ese artista único, verdadero y absolutamente trascendental pueda tener un escaparate glorioso, aportando así una claridad, concisión y capacidad de conclusión superficial y represiva a una abundancia inconexa e inmanejable —más profundamente significativa que cualquier otro artista que la nutra— queda transparentemente clara gracias a la comparación cuantitativa de los artistas exhibidos en el pabellón alemán en 1926 y 1966.

En cada año se presentaron tres categorías de obra: pintura, escultura y gráfica. En 1926 los alemanes exhibieron 35 pintores, 19 escultores y 37 artistas gráficos. Espero que tengan la paciencia de escuchar la lista de pintores alemanes: Max Beckman, Charlotte Berend, Maria Caspar-Filser, Johann Vincenz Cissarz, Max Clarenbach, Lovis Corinth, Ludwig Dettmann, Otto Dix, Max Feldhauser, Otto

Gussmann, Julius Hess, Ludwig von Hofmann, Ulrich Hübner, Willy Jaeckel, Inbra, Alexander Kanoldt, Oskar Kokoschka, Wilhelm Leibl, Max Lieberman, Felix Meseck, Oskar Moll, Franz Naager, Emil Orlik, Bernhard Pankok, Richard Pietzsch, Paul Rössler, Julius Wolfgang Schülein, Richard Seewald, Max Slevogt, Robert Sterl, Franz von Stuck, Walter Tiemann, Hans Unger, Herman Urban, Hugo Vogel. Les ahorraré la lista de los 19 escultores y los 37 artistas gráficos, lo cual no les resta importancia. Pero no les ahorraré la lista de los pintores, escultores y artistas gráficos que exhibieron en 1966. Sólo participó un pintor: Horst Antes. Dos escultores: Günter Haese y Günter Ferdinand Ris. Y se presentaron dos artistas gráficos: nuevamente Horst Antes y Günter Ferdinand Ris. Antes y Ris casi arrasaron, y la presencia de Haese fue simbólica. Para organizar la exhibición de 1966 no tuvieron que barajar muchas cartas. O mejor dicho, para mezclar mis metáforas, de la abundante producción artística alemana en 1966, el acto de magia fue consumado al producir dos ganadores, con un tercer lugar en la carrera de caballos. Así, la exclusividad triunfa sobre la abundancia, lo cual es un triunfo de la permanencia de la historia fabricada sobre la efímera espontaneidad contemporánea. Este triunfo falsifica a ambas.

La paradoja de cualquier intento contemporáneo por establecer cuál será el arte permanentemente valioso en un futuro, o por lo menos dar un espaldarazo de permanencia histórica a ciertos artistas —que es lo que intentan las listas seudo plurales de los mejores artistas del año que han proliferado en las revistas de moda, es decir, las que creen tener el poder de hacer un arte permanente por el hecho de presentarlo de manera prominente, como si su *imprimátur* fuese una especie de *deus ex machina*— es el tener un efecto entrópico en el arte que elige como *el* importante entre la multitud de insignificantes. Esto es, declarar prematuramente un arte *histórico* y por lo tanto de importancia permanente —como si su recepción en los medios fuera el árbitro de su importancia y trascendencia— lo disminuye al desplazarlo hacia un futuro remoto.

Al mismo tiempo no se garantiza nada: los artistas que alguna vez fueron oficialmente exitosos y presumiblemente permanentes, por ejemplo, Bonheur y Meissonier, por citar a dos artistas franceses del siglo XIX, generalmente terminan en el proverbial basurero de la historia —y me parece que esta forma de concebir la historia es bastante reveladora— hasta que son rescatados por algún estudiante curioso. Incluso el canon o el panteón de los llamados "grandes maestros" —aquellos artistas que pertenecieron a lo que William Gass llama "la vanguardia permanente" distinguiéndola de las vanguardias liberal y conservadora— es por lo general ignorado o sorteado por los artistas contemporáneos. Y es algo necesario, pues si han de encontrar el camino a su propia creatividad, el pasado permanente de trascendencia histórica puede ser un obstáculo, una carga y una inhibición como fundamento, inspiración y catalizador. ¿Por qué inclinarse ante un ídolo de barro? La ceguera, la indiferencia, la rebeldía contra la grandeza histórica cosificada es una forma de mantener la vitalidad de nuestra contemporaneidad. Nada es sagrado para los artistas que insisten en su contemporaneidad, porque lo contemporáneo siempre es profano.

Por lo tanto, ser efímero es preferible a ser un epígono. La gloria narcisista puede ser preferible a permitir que se nos pegue algo de la gloria socio-histórica del pasado. Estoy sugiriendo que la "fetichización" del arte dentro de la permanencia histórica puede ser compensatoria para la insuficiencia creativa contemporánea. O, peor aún, puede privar al artista contemporáneo que se toma en serio esta historia de la inseguridad que conlleva el ser contemporáneo y que encierra su propio potencial creativo. El poder de lo contemporáneo viene de la inseguridad de ser efímero más que de construir sobre una base histórica ilusoria —una permanencia hipotética pero siempre en vías de desmoronarse— como si eso pudiera volver la obra de alguien automáticamente trascendente y darle valor duradero. Ningún arte es históricamente importante por siempre: el poder de permanencia histórica del arte del pasado depende de las necesidades creativas contemporáneas —de las necesidades emocionales y cognitivas contemporáneas. Es permanente y necesario sólo porque lo contemporáneo crea la ilusión temporal de que lo es.

Resumiendo, mientras la diferencia entre lo contemporáneo efímero y lo histórico permanente puede ser la diferencia entre la mayoría y el elegido, no existe de hecho ninguna forma contemporánea para determinar qué será del elegido en el futuro. Y esto realmente no importa, pues ya que se ha elegido un arte como el históricamente correcto, éste se marchita en la viña contemporánea perdiendo su resonancia creativa o, como dijera Duchamp, su aura. Lo contemporáneo es siempre heterogéneo y fértil; lo histórico fantasea con *"the one and only"*, reduciendo la contemporaneidad a una homogeneidad estéril.

Hay que recordar que en 1966 Beuys estaba ya en plena actividad —aunque tendría que esperar hasta 1976 para exhibir en la Bienal de Venecia, junto a Jochen Gerz y Reiner Ruthenbeck, donde la única categoría fue escultura/instalación, como si no se estuviera haciendo pintura ni gráfica. Lo mismo sucedió con Georg Baselitz y Anselm Kiefer, que aparecieron juntos en 1980. Vale la pena apuntar que en 1971 Gerhard Richter tuvo el pabellón alemán para el solito —en esta ocasión la única categoría fue pintura/instalación— y en 1986 tocó el turno a Sigmar Polke, una vez más en la categoría exclusiva de pintura/instalación. ¿Acaso Hans Haacke y Nam June Paik, quienes compartieron el pabellón alemán en 1993 —el primero en la categoría de instalación y el segundo, de video instalación— eran ciudadanos alemanes? Haacke sí, pero Paik nunca lo fue. A lo largo del tiempo no sólo se han restringido las categorías —como si trataran de decirnos que algunas formas de arte son más importantes que otras, estableciendo así una categorización elitista de los medios— y reducido el número de artistas sustancialmente, además lo que Alloway llamaba la particularidad "local" del arte ha sido ocupado por un internacionalismo generalizado, como si sólo el arte trasnacional tuviera un lugar en la narrativa histórica del arte.

"Desconfía de la historia", escribió el poeta catalán Pere Quart en su poema *Oda a Barcelona*, y tiene razón. "Suéñala y rescríbela", dijo, porque es sólo un sueño —la satisfacción de un deseo— y por lo tanto, nunca apegada a la realidad. La historia es un intento de encontrar consistencia en —para interpretar la consistencia dentro— la inconsistencia de lo contemporáneo. Al remplazar la saludable flexibilidad de lo

contemporáneo con la rigidez de la historia se hace un intento por canalizar la creatividad en cierta dirección para finalmente controlarla y aun censurarla.

Escribir la historia, como algo distinto a interpretar la contemporaneidad, involucra restringir la propia mirada, de hecho, mantener algunas cosa fuera de la mirada. Un ejemplo reciente de la forma en la que el significado histórico es fabricado y puede ser una falsificación deliberada es la elevación de Ana Mendieta al panteón del arte, o al menos su parte feminista sufrida, por medio de la exposición retrospectiva de su más bien escasa, aunque fascinante, obra en los museos Hirchhorn y Whitney. Escondidas en un escaparate pequeño, se encontraban algunas fotografías de Hans Breder, fundador de Intermedia & Video Art Area y un artista sumamente complejo, mucho más complejo que Ana Mendieta. Este fue todo el crédito que se le dio por haberla inventado, a pesar de que en la cena posterior a la inauguración, el director del museo Hirschhorn reconoció que veíamos a Mendieta a través de los ojos de Breder.

La fotografías de performance corporal de Breder son bien conocidas, particularmente en Alemania. Ha realizado también pinturas y videos importantes, algunos exhibidos en el Whitney. Mendieta era una estudiante de Breder en la Universidad de Iowa y se convirtió en su amante. Trabajaron juntos alrededor de diez años. De hecho, él le enseñó todo lo que ella sabía. Breder realizó un considerable número de las fotografías expuestas en el Whitney. Muchas muestran a Mendieta en performances concebidos por Breder. Los famosos performances de México —su cuerpo desnudo recostado en un sepulcro de tierra— fueron montados y fotografiados por Breder. La idolatría a Mendieta, por razones comerciales e ideológicas —su obra es manejada por la galería LeLong— relega a Breder de su vida y obra. Al convertirse en una figura histórica su arte parece existir por sí sólo, como si estuviera por encima de la complejidad contemporánea de su desarrollo. El "hacer la historia" involucra siempre lo que Henry Krysal llama una "transferencia idólatra" —de hecho, pienso que Mendieta se idolatraba a sí misma, ya que intuitivamente sabía como hacer historia — y Mendieta ha sido idolatrada más allá de lo creíble.

A pesar del intento contemporáneo de describir la historia como si estuviera sucediendo, esto es, quitarle valor a lo contemporáneo declarando que es una historia-en-construcción, quiero concluir sugiriendo algunas razones por las cuales, si uno está consciente y abierto a aquello que nuestras preferencias interpretativas no excluyen, no queda más que reconocer que el arte contemporáneo ha descartado e incluso destruido el significado histórico a pesar de los esfuerzos actuales por hacer historia escribiéndola supuestamente apenas ocurre, borrando así la frontera entre lo contemporáneo y lo histórico. Estas razones incluyen la polinización e hibridación de formas de arte cultural, cognitiva y emocionalmente discrepantes y no simplemente diferentes; la proliferación al infinito del arte y los artistas contemporáneos, que trae consigo una nueva definición de lo contemporáneo (puesto que no puede ser domesticado por la historia, lo contemporáneo posee un carácter efímero autoimpuesto que hace pensar que se trata de una construcción de comunicación siempre cambiante) y tal vez la intensificación de

la falacia del arte, confirmada por la noción seudofilosófica de que eso que cualquiera llame "arte", es arte, de acuerdo al lema posmoderno del "todo se vale" en una cultura multitudinaria comercial. De hecho, parece ser que mientras más artistas haya —como se evidencia en la nueva cosecha de posgrados que se producen cada año, cada uno con su portafolio de obras y con una supuesta singularidad— y a mayor poder del dinero y la popularidad sobre el valor artístico, menos claridad sobre lo que habla cuando se habla de arte.

El poder del dinero y la popularidad para hacer historia —y esto sugiere la falacia de la historia— es la verdad sociológica primordial del arte contemporáneo. Como dice Walter Robinson, en la actualidad no existen los movimientos artísticos, sólo los movimientos del mercado. Esto parece confirmarse en un artículo titulado *"Through the Roof"* de la revista Forbes del 27 de diciembre de 2004. Comienza con el siguiente párrafo: "Escenas de un frenesí: a sólo dos años de que el artista y notable bromista italiano Mauricio Cattelan realizara *La novena hora* en 1999, Pierre Huber, comerciante de Ginebra, compró la escultura de cera de tamaño natural del Papa Juan Pablo II impactado por un meteorito en $886,000 dólares. El 18 de noviembre la revendió en una subasta de Phillips en tres millones de dólares. Presumiblemente esto hace de Cattelan, o al menos de su obra, algo históricamente importante, es decir, le garantiza automáticamente un sitio en la historia.

La historia del arte se ha vuelto algo ridículo —a disposición de cualquiera— cuando no es la crónica donde cabe todo lo contemporáneo. El mismo artículo cita a Larry Walsh "fundador de la revista *Museums* y coleccionista de las estrellas del arte de los 80 como Jean-Michel Basquiat y Keith Haring" (vale la pena anotar que ambos están muertos, que murieron jóvenes, el primero de una sobredosis y el segundo de Sida): "¿El problema real?...se está escurriendo mucho dinero a materiales que no han sido probado históricamente. La historia tiene un tamiz muy fino". Pero sólo el arte tamizado por el dinero pasa a la historia. Missy Sullivan, la autora del artículo, escribe: "La grandeza, afirman los expertos, se ratifica usualmente tras al menos 20 años de interés en el artista. Sólo entonces recibirá "el beso de la posteridad" ¿Quiénes son estos expertos? ¿De qué interés hablan? Y, ¿qué es exactamente la posteridad? ¿El valor de la reventa? ¿El valor de los artistas que aún no han nacido? ¿La celebridad cultural? ¿La inclusión en la llamada colección permanente de un museo? ¿Qué museo? Walsh y Sullivan generan más preguntas que respuestas.

Otra verdad sociológica es la proliferación competitiva de perspectivas para la interpretación, y con ello la lucha por la supremacía intelectual e histórica. El arte contemporáneo se convierte en histórico cuando una perspectiva particular consigue un éxito autoritario al imponer una lectura ideológica del mismo, otorgándole así una cierta reputación y valor representativo. Al intentar establecer cierto arte como más legítimo y necesario que otro, la escritura de la historia privilegia implícitamente uno como más legítimo y necesario que otro, independientemente de que la escritura en sí misma sea un acto creativo e interpretativo y como tal, artístico, y también un acto ideológico como proponen Spence y otros pensadores.

Por ello Mendieta es supuestamente más creativa e ideológicamente correcta que Breder, ya que, después de todo, era una feminista, y ha tenido, si bien póstumamente, exposiciones en grandes museos para probar que es creativamente innovadora. (Me aventuro a decir que su función como símbolo de una ideología tiene prioridad sobre su creatividad. Esto es, ha llegado a tener un lugar más importante en una narrativa ideológica que en la historia de la creatividad artística.) Con esto quiero sugerir que el historiador del arte está menos interesado en el proceso creativo —y su interdependencia con otros procesos humanos, físicos, psíquicos y sociales, a la vez— que en el hecho de si él o ella son productos artísticos sancionados institucionalmente.

La escritura de la historia generalmente involucra lo que Alfred North Whitehead llamara la falacia de la concreción mal aplicada. El objeto es arte concretizado, es decir, decretado arte —pienso en la teoría de Whitehead de la concreción como un proceso ontológico primario— cuando se coloca equivocadamente en una institución para indicar que el proceso que lo generó se ha completado. Se trata ahora de un producto fetiche, cuyo proceso creativo que le dio el ser es lo de menos. De hecho, el proceso se completa mediante su interpretación creativa continuada —una perpetua reconversión y por lo tanto recosificación y alteración del estatus del producto artístico. Sólo cuando no queda nada por interpretar y comunicar, el objeto estará completo, es decir, resonantemente concreto, lo cual significa que habrá perdido su resonancia vital o el aura que poseía al estar en proceso —una resonancia o aura que podrán restituirse mediante la inyección rejuvenecedora de una interpretación dinámica. Tal vez sea inevitable que la historia del arte haga perdedizo lo concreto del proceso de trabajo que es el arte, pues subliminalmente lo que le preocupa es la legitimidad de los objetos, y sólo los objetos cosificados son legítimos desde la perspectiva de la historia. Escribir historia, por lo tanto, es necesariamente un acto de cosificación, y la cosificación va de la mano de la idolatría —antítesis de la conciencia crítica.

Debe destacarse que, irónicamente, la celebración de la creatividad en nuestra sociedad —más de la científica y tecnológica que de la artística, a primera vista más insignificante e inútil— es responsable también de que el arte contemporáneo parezca más vital que el arte histórico cosificado. Al mismo tiempo, la adulación indiscriminada a la creatividad —virtualmente cualquier tipo de creatividad desde el momento en que cualquier actividad realizada de manera "diferente" es etiquetada como tal— es responsable de la superabundancia del arte contemporáneo. Paradójicamente, es la falta de estándares de excelencia creativa lo que vuelve al arte vulnerable al mercado y las fuerzas populares, que hacen un arte "histórico" y "trascendente" cuando su valor no está muy claro. En otras palabras, el dinero y la popularidad son básicos en la sociedad de masas capitalista, ya que sin su beneplácito, no importa qué tan creativo sea, el arte será socialmente insustancial. Pienso también que el mundo del arte está sobrepoblado al grado de encontrarse en una crisis maltusiana se debe a que producir arte es hoy una forma de hacer dinero y ser popular —Warhol y Koons serían dos casos prototípicos.

Por ello Mendieta es supuestamente más creativa e ideológicamente correcta que Breder, ya que, después de todo, era una feminista, y ha tenido, si bien póstumamente, exposiciones en grandes museos para probar que es creativamente innovadora. (Me aventuro a decir que su función como símbolo de una ideología tiene prioridad sobre su creatividad. Esto es, ha llegado a tener un lugar más importante en una narrativa ideológica que en la historia de la creatividad artística.) Con esto quiero sugerir que el historiador del arte está menos interesado en el proceso creativo —y su interdependencia con otros procesos humanos, físicos, psíquicos y sociales, a la vez— que en el hecho de si él o ella son productos artísticos sancionados institucionalmente.

La escritura de la historia generalmente involucra lo que Alfred North Whitehead llamara la falacia de la concreción mal aplicada. El objeto es arte concretizado, es decir, decretado arte —pienso en la teoría de Whitehead de la concreción como un proceso ontológico primario— cuando se coloca equivocadamente en una institución para indicar que el proceso que lo generó se ha completado. Se trata ahora de un producto fetiche, cuyo proceso creativo que le dio el ser es lo de menos. De hecho, el proceso se completa mediante su interpretación creativa continuada —una perpetua reconversión y por lo tanto recosificación y alteración del estatus del producto artístico. Sólo cuando no queda nada por interpretar y comunicar, el objeto estará completo, es decir, resonantemente concreto, lo cual significa que habrá perdido su resonancia vital o el aura que poseía al estar en proceso —una resonancia o aura que podrán restituirse mediante la inyección rejuvenecedora de una interpretación dinámica. Tal vez sea inevitable que la historia del arte haga perdedizo lo concreto del proceso de trabajo que es el arte, pues subliminalmente lo que le preocupa es la legitimidad de los objetos, y sólo los objetos cosificados son legítimos desde la perspectiva de la historia. Escribir historia, por lo tanto, es necesariamente un acto de cosificación, y la cosificación va de la mano de la idolatría —antítesis de la conciencia crítica.

Debe destacarse que, irónicamente, la celebración de la creatividad en nuestra sociedad —más de la científica y tecnológica que de la artística, a primera vista más insignificante e inútil— es responsable también de que el arte contemporáneo parezca más vital que el arte histórico cosificado. Al mismo tiempo, la adulación indiscriminada a la creatividad —virtualmente cualquier tipo de creatividad desde el momento en que cualquier actividad realizada de manera "diferente" es etiquetada como tal— es responsable de la superabundancia del arte contemporáneo. Paradójicamente, es la falta de estándares de excelencia creativa lo que vuelve al arte vulnerable al mercado y las fuerzas populares, que hacen un arte "histórico" y "trascendente" cuando su valor no está muy claro. En otras palabras, el dinero y la popularidad son básicos en la sociedad de masas capitalista, ya que sin su beneplácito, no importa qué tan creativo sea, el arte será socialmente insustancial. Pienso también que el mundo del arte está sobrepoblado al grado de encontrarse en una crisis maltusiana se debe a que producir arte es hoy una forma de hacer dinero y ser popular —Warhol y Koons serían dos casos prototípicos.