

EL DIFERENDO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Pedro Alzuru

Resumen

Existe y es común una acepción del término arte contemporáneo que lo reduce a lo cronológico, como un momento de la evolución artística, en el marco de una periodización. La expresión se enriquece, a nuestro modo de ver, si lo vemos como un género del arte, tal como se entiende la música contemporánea, género que coexiste con otros géneros. Por otro lado, es característica del arte contemporáneo la mezcla de disciplinas heterogéneas, vemos como en una misma obra o en un mismo evento coinciden artes plásticas, música, literatura, cine, video. De tal forma que la trasgresión de las fronteras disciplinarias es una de sus dimensiones definitorias.

Palabras clave

Arte, contemporáneo, género

Abstract

It exists and is popular a sense of the term contemporary art that reduces it to chronological, as a moment of artistic evolution, in the context of a periodization. The expression is enriched, in our view, if we see it as a genre of art, such as contemporary music, refers to gender coexisting with other genres. On the other hand, is characteristic of contemporary art the mixture of heterogeneous disciplines, we see in the same work or in the same event match plastic arts, music, literature, cinema, video. So the transgression of disciplinary boundaries is one of its defining dimensions.

Key words

Contemporary, art, gender

El diferendo del arte contemporáneo

Existe y es común una acepción del término arte contemporáneo que lo reduce a lo cronológico, como un momento de la evolución artística, en el marco de una periodización. La expresión se enriquece, tal y como lo plantea Nathalie Heinich en su texto *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, 1999, si lo vemos como un género del arte, análogo a lo que fue la pintura de tema histórico en la época clásica por ejemplo. Tal como se entiende la música contemporánea, género que coexiste con otros géneros.

Por otro lado, es característica del arte contemporáneo la mezcla de disciplinas heterogéneas, vemos como en una misma obra o en un mismo evento coinciden artes plásticas, música, literatura, cine, video. De tal forma que la trasgresión de las fronteras disciplinarias es una de sus dimensiones definitorias.

No existe un solo mundo del arte, como ocurría en la Francia del siglo XIX con los salones, ese mundo, de permanecer, ha entrado en concurrencia con el mercado, las galerías, los sitios web y la red de Internet en general, las academias, los circuitos *underground*, etc. Tampoco, en consecuencia, hay una sola definición del arte, concepciones diferentes concurren procedentes de diferentes disciplinas, sectores, tendencias, del mercado, de los medios de comunicación; ni un eje que se pueda considerar hegemónico, diversos ejes coexisten y consideran que no les es indispensable el juicio favorable de los otros.

Si consideramos lo hasta aquí planteado, podemos comprender que el arte, el arte contemporáneo más concretamente, no plantee exclusivamente problemas estéticos, que se reducirían a la oposición bello/feo, o problemas de gusto, que se reducen a la oposición me gusta/no me gusta. Genera también problemas ontológicos, de clasificación (es arte/ no es arte), de integración, si una propuesta es o no es una obra de arte. Problemas que remiten a la metafísica, al ser en tanto tal, independientemente de sus determinaciones particulares. En consecuencia problemas, éticos, políticos, económicos, etc.

Para ilustrar este asunto podemos decir que el problema ya no es que Duchamp sea o no un buen pintor, de lo cual se acusó también a los impresionistas y a otras

vanguardias, sino que lo que él hace, y lo que hacen tantos otros después de él, es o no es pintura o escultura, aunque sigue pretendiendo ser arte.

Esta es una característica de buena parte de las polémicas suscitadas por el arte contemporáneo, el asunto de la belleza pasa a un segundo plano, opacado por interrogaciones ontológicas sobre la naturaleza de lo exhibido (arte auténtico o “basura”, “trampa”, “vale todo”); interrogaciones éticas sobre el valor de los actos realizados por el artista (¿en qué medida ha trabajado realmente?, ¿es sincero o es un cínico?) y sobre el valor de las obras (las imágenes mostradas, los actos efectuados ¿trasgreden los valores morales?), y, por supuesto, interrogaciones políticas sobre la pertinencia o no del financiamiento de los poderes públicos (¿es conveniente o no subvencionar tal o cual propuesta artística?).

Los amantes del arte, pero también los simples ciudadanos sin competencias ni intereses particulares sobre el arte, son entonces conducidos a descalificar una propuesta artística no a partir de un juicio estético o de gusto, si es o no de calidad, sino a partir de un juicio ontológico, si se trata o no se trata de una obra de arte, si ese objeto, esa acción, ese evento merecen ser calificados como artísticos. Y en estos asuntos todos pueden sentirse legitimados para expresar sus juicios.

Podemos decir que se distinguen tres formas diferentes de concebir el arte hoy en día, tres géneros del arte, tres categorías heterogéneas: el arte clásico, el arte moderno y el arte contemporáneo. Son paradigmas para los actores implicados en la defensa de alguno de ellos, son géneros para los observadores y estos criterios tienen que ver más con la sociología que con la estética, la historia del arte o la crítica porque, precisamente se trata de paradigmas, modelos, marcos inquebrantables o, en cualquier caso, difíciles de quebrar. Remiten, como señalamos antes, a géneros que coexisten no tanto a momentos históricos, tal como queremos tratarlos aquí.

El arte clásico se basa en la figuración, en el cumplimiento estricto de las reglas académicas de representación de lo real, lo encontramos en artistas como Balthus, en géneros como el retrato y el paisaje, en las galerías de provincia. El renombre de sus autores tiende a permanecer en el ámbito local. La dimensión de la subjetividad lleva a la ruptura con el arte clásico.

El arte moderno mantiene el respeto de los materiales tradicionales: pintura sobre tela, caballete, escultura sobre pedestal. Pero se basa en la expresión de la interioridad del artista, en el carácter subjetivo y personal de su visión. Esto lo encontramos en el impresionismo, el fauvismo, el cubismo, la abstracción, el surrealismo. Es en esto que el arte moderno rompe con el arte clásico en el cual la personalización es siempre secundaria y hasta problemática en relación con la exigencia fundamental que es la ejecución de estándares de la representación, referencias comunes que caracterizan la época, el taller, la tendencia y no deben romperse.

La hermenéutica de la obra, tanto si nos remite a la intencionalidad del artista como si nos remite a la interpretación del espectador es una hermenéutica justamente moderna, está marcada por la ambigüedad, no quiere ser una interpretación canónica. Ambigüedad impuesta por la dimensión objetual de la interioridad; autenticidad impuesta por el cuerpo del artista. Este nexo se mantiene por la utilización de los materiales clásicos (pintura, creyón, tela, tierra, materia bruta), hay una continuidad entre el cuerpo del artista y la obra realizada.

Podemos decir también que hay una mediación entre interioridad y expresión exteriorizada, ésta misma de orden interior: referencias plásticas, esquemas mentales, rutinas gestuales, hábitos corporales. Esta exigencia de interioridad en el arte, tan determinante en nuestra cultura que tenemos dificultades para concebir y aceptar una expresión artística que no esté garantizada por la subjetividad y el cuerpo del artista, no es sino un paradigma -el paradigma moderno precisamente- que se habría impuesto durante un siglo y medio más o menos.

En este paradigma encontramos artistas tan diversos como Matta, Freud, Szafran, Kitaj, se trata de artistas que trabajan en involución, sin que este término tenga acá ninguna carga despectiva, a través de la profundización de vías ya señaladas por otros. Por esto es la dimensión de la autenticidad la que marca la ruptura con el arte moderno.

El arte contemporáneo trabaja no en involución sino en evolución, arriesgándose por caminos inéditos que llevan con frecuencia al abandono de lo precedente.

Duchamp es uno de sus precursores, Klein es uno de sus pioneros. Someten la autenticidad a prueba: la subjetividad con las monocromías, la autenticidad con las

antropometrías. Permanecen algunos ingredientes de la pintura clásica y moderna pero privados de su paso por la mano del artista. Es así que nació este nuevo género, a través de la trasgresión sistemática de los criterios artísticos propios de lo clásico, de lo moderno y del mismo contemporáneo; en una prolongación radical de lo moderno en la medida en que rompe sus propios cuadros disciplinarios (mezclando expresión plástica, literaria, teatral, musical, cine, etc.; morales; jurídicos; materiales (instalación, video, performance, etc.).

El arte contemporáneo se basa entonces en la experimentación con todas las formas de ruptura con lo precedente. Ruptura que puede ser percibida positivamente, como subversión crítica, o negativamente, como moda, búsqueda de originalidad y nombradía a cualquier precio. Ejemplos de rupturas mal recibidas han sido el rompimiento del minimalismo y del arte conceptual con la subjetividad de la expresión y el rompimiento de la autenticidad por las instalaciones y el performance.

Estos géneros se declinan a su vez en subgéneros: el arte clásico en histórico, retrato, paisaje, escenas de género, naturaleza muerta; el arte moderno en corrientes y escuelas que con frecuencia no son bautizadas por los mismos artistas, los ismos, impresionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, abstracción; en el arte contemporáneo los movimientos son con frecuencia bautizados por los mismos artistas o por un curador que convierte, literalmente, al grupo en movimiento, monocromías, cinetismo, neorrealismo, pop-art, hiperrealismo, arte conceptual, nueva figuración, arte *povera*, *bad painting*.

A esto debemos agregar que en algunos artistas estas identidades no son rígidas: los *ready-made* de Duchamp son arte contemporáneo pero sus cuadros no; las monocromías de Malevitch son también arte contemporáneo aunque fueron realizadas en un contexto moderno, no podemos decir lo mismo de los cuadros realizados al final de su vida, francamente modernos. Finalmente muchas obras realizadas hoy no tienen nada que ver con el arte contemporáneo.

Esta categorización en tres grandes géneros tiene, por lo tanto sus paradojas: postula la existencia de cuadros mentales colectivos, como referencias para discutir y criticar pero no excluye otras aproximaciones, evaluaciones o interpretaciones; está contra el uso ordinario de la palabra contemporáneo, que lo hace un sinónimo de actual, pero es

como el término barroco, que puede remitir tanto a la época barroca como al estilo barroco; renuncia a la visión historicista del arte, al pathos de lo nuevo (mientras más nuevo más bello), aunque radicaliza la trasgresión moderna. Tiene entonces un triple obstáculo: los géneros, la cronología y el historicismo.

Esta categorización tiene por tanto inconvenientes y ventajas.

Los inconvenientes son: los problemas de fronteras, de interferencias, de contaminaciones, Claude Lorrain se movía entre pintura de historia y de paisaje, Georges de la Tour entre escenas de género y pintura de historia, Manet entre clásico y moderno, Pollock entre moderno y contemporáneo. La diferenciación fácil entre lo moderno y lo contemporáneo, por la trasgresión de los materiales: instalaciones, performances, el soporte fotográfico, el video, tanto que muchos ponen en duda la pertenencia de tales obras a la plástica. La diferenciación, también fácil, por el juego sobre la trivialidad o banalidad de los materiales (neorrealismo), o de los temas (pop-art, hiperrealismo) o sobre la “pobreza” de los medios expresivos (arte povera, conceptualismo, minimalismo).

Otra dificultad de diferenciación, cuando se trata de trasgresiones de tendencias al interior del mismo arte contemporáneo: el retorno a la tradición moderna, al uso de la tela, de la escultura, de la figuración; la indiferenciación entre figuración y abstracción, el *bad painting* o transvanguardia; incluso el retorno a la tradición clásica, como en los casos de Martial Raysse y Garouste. Con frecuencia entonces las obras no nos permiten delimitar claramente entre un primer grado de pertenencia a la tradición clásica y un segundo grado que señalaría la pertenencia al arte contemporáneo. Esto origina lo que llamamos el eclecticismo contemporáneo, lo cual nos obliga a buscar otros indicadores que podríamos llamar periféricos o complementarios.

Estos indicadores pueden ser materiales: el formato de la obra (muy grande en el caso de Kiefer o muy pequeño en el caso de Favier); la fecha de producción de la pieza, el caso de Joan Mitchell; el itinerario del artista, los discursos sobre él, los criterios “sociales” asociados al contexto de producción más que a los caracteres específicamente plásticos de la obra.

La ventaja de esta categorización es que permite comprender la violencia del diferendo ocasionado hoy por el arte contemporáneo. Si ya no es cuestión de gustos y de grados

de calidad, son los paradigmas los que se imponen y todo lo que escapa a ellos es considerado como indigno; hace posible la coexistencia de maneras de ver que de otra forma se excluirían, la práctica de lo que generalmente llamamos tolerancia.

El problema es que esta pluralidad de géneros está fuertemente jerarquizada y las instituciones que tienen que ver con el arte privilegian actualmente al arte contemporáneo, así como antes de la década de los ochenta privilegiaban el arte moderno y durante el siglo XIX y primeros años del XX privilegiaban el género clásico y en particular el subgénero de la historia.

Lo ideal sería que se reconociera la pluralidad de estos géneros, y con ella la pluralidad de los principios jerárquicos que permiten seleccionar, al interior de cada género, las obras más valiosas y que cada uno sea libre de preferir tal o cual género, o todos.

Bibliografía

Nathalie Heinich

- *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, collection "Repères", 2001.
- *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999.
- *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998.
- *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, J.Chambon, 1998.