

LA COLECCIÓN CUARTILLAS CONSISTE EN UNA SERIE DE TEXTOS IMPRESOS DE IMPORTANTES INVESTIGADORES, TRADUCIDOS AL ESPAÑOL POR NOSOTROS EN UNOS CASOS, O EXTRAÍDOS DE LIBROS Y REVISTAS DE ESCASA CIRCULACIÓN, EN OTROS. LAS CUARTILLAS SE PUBLICAN CON LA INTENCIÓN DE ENRIQUECER LA DISCUSIÓN, EL DEBATE Y LA CIRCULACIÓN DE CONOCIMIENTO ACERCA DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y PEDAGÓGICAS CONTEMPORÁNEAS, DENTRO DE LA ESCENA LOCAL.

MESA REDONDA

LA ENCRUCIJADA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

RK: Hemos estructurado nuestros artículos sobre el arte del siglo XX según las perspectivas que cada uno tiende a favorecer; la de Hal es una visión psicoanalítica; la de Benjamin, una visión socio-histórica; la de Yves-Alain, una visión formalista y estructuralista; y la mía, una visión postestructuralista. Una manera de repasar el desarrollo del arte de posguerra es considerar lo que ha pasado con esas herramientas metodológicas: cómo ha crecido o disminuido su relevancia.

YAB: Ninguno de nosotros está casado con ningún método particular.

HF: Cierto: mi compromiso con el psicoanálisis no es tan fuerte como tú sugieres; el arte me ha llevado muchas veces a otra parte, metodológicamente, en general. Pero por lo que tú preguntas es por el destino de estos diferentes métodos en el arte y la crítica de posguerra. En ese sentido, por lo que al psicoanálisis se refiere, el interés surrealista por el inconsciente perdura después de la Segunda Guerra Mundial, pero en un registro más privado que político. Muchos ♦ artistas, desde el Expresionismo abstracto

hasta Cobra, intentan abrir este inconsciente privado a una dimensión más colectiva; hay un giro, por ejemplo desde una concentración freudiana en el deseo hasta un interés junguiano por los arquetipos. Pero ese movimiento no tarda en detenerlo, al menos en los Estados Unidos, el ascenso de la psicología del ego, y se produce otra reacción. Una aversión al ego privado como fuente de la producción artística es palpable • desde el entorno de John Cage, Robert Rauschenberg y Jasper Johns hasta los minimalistas: en grados diferentes, todos ellos tratan de despseudologizar el arte y, teniendo en cuenta cuánto pathos hay en los títulos, uno puede entender por qué.

Una ironía del Minimalismo es que, a pesar de que haga al arte más público en su significado, más objetivo en su situación, también vuelve a poner al sujeto en juego desde una perspectiva ■ fenomenológica, incorporada al espacio. Y cuando postminimalistas como Eva Hesse pasaron a ocuparse de este sujeto general más complejo y a revelar que estaba marcado de manera diferente por la fantasía, el deseo y la muerte, el psicoanálisis regresa. Esto resulta explícito en los sesenta cuando las artistas y teóricas feministas cuestionan cómo el sujeto es dividido por la diferencia sexual, y cómo tal diferencia informa la producción y la contemplación del arte. El psicoanálisis es sumamente productivo para muchas feministas, aunque éstas también critican sus

premisas, y lo mismo vale para algunos artistas y teóricos homosexuales a partir de entonces, así como para algunos críticos poscoloniales. En un nivel más abstracto, el psicoanálisis ha llegado a comprender formas artísticas que a otros modelos se les escapan: por ejemplo, la persistente evocación del <<objeto parcial>> de Duchamp, pasando por Johns, Louis Borgeois, Hesse y Yakoi Kesama, hasta llegar a muchos artistas de hoy en día. Sin embargo, el psicoanálisis no tiene la misma importancia en el periodo de posguerra: su presencia pasa por muchos altibajos según las cuestiones de la subjetividad y la sexualidad ocupan o se retiran del primer plano.

- ♦ 1947b, 1949, 1957^a, 1960b
- 1953, 1958, 1965
- 1966b, 1969

YAB: Del destino de las herramientas metodológicas del formalismo y el estructuralismo durante el periodo de posguerra se habla en parte en mi introducción. En ella rastreo la transformación de una concepción morfológica del formalismo (à la Roger ♦ Fry en el periodo de preguerra, pero revivido por Clement Greenberg en la era de posguerra) en una estructuralista, y luego la transformación de la posición estructuralista en la <<postestructuralista>>, que Rosalind a su vez explica en su introducción. Ella se ocupa de cuántos artistas a mediados de los setenta y comienzos de los ochenta encontraron en el <<postestructuralismo>> un poderoso aliado teórico que les ayuda a tratar determinados temas en su propia producción (a propósito, si, como hago con <<posmodernidad>>, pongo entre comillas <<postestructuralismo>>, es porque, hasta donde yo sé, los autores designados por esa etiqueta nunca la emplearon). Lo que aquí quiero subrayar es que el estructuralismo también dejó su huella en la producción artística de los sesenta. Sabemos que en Nueva York había un buen número de artistas que ● leían a Roland Barthes y a Claude Lévy-Strauss (por

ejemplo, sus libros estaban en la biblioteca de Robert Smithson) y, algo quizá más importante, las novelas de la Nouveau Roman francesa (como las de Alain Robbe-Grillet), que se escribieron en un contexto estructuralista (Barthes fue el gran defensor de las primeras novelas de Robbe-Grillet). En muchos sentidos, este antisubjetivismo que constituye un elemento esencial del estructuralismo era paralelo a la tendencia despsicologizadora, que Hal acaba de mencionar, de muchos artistas opuestos ■ al pathos del Expresionismo Abstracto en los Estados Unidos o del art informel en Europa. El impulso anticomposicional por el que se caracteriza gran parte del arte minimalista producido desde mediados de los cincuenta -la actitud serial, el interés ■ por los procedimientos indiciales, el monocromo, la retícula, la aleatoriedad, etc.- va de la mano con la revolución del estructuralismo contra el existencialismo.

- ♦ 1906, 1960b
- 1967^a, 1970
- 1946
- 1957b

Esto me lleva a la otra metodología aludida por Hal, que no aparece en nuestro cuarteto oficial: la fenomenología. Es muy interesante que la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty se convirtiera en un libro de cabecera para ♦ muchos artistas (p. e., Robert Morris) y críticos (p. e., Michael Fried) estadounidenses poco después de publicarse en inglés el año 1962. La formación teórica de Merleau-Ponty era idéntica a la de Sartre y su existencialismo (los textos fundacionales para ambos eran las obras filosóficas de Edmund Husserl), pero Sartre tuvo un atractivo limitado para los artistas (principalmente en Europa, y sólo por un corto periodo). Me pregunto si eso no se debe a que, a diferencia de Merleau-Ponty, que escribió de manera muy hermosa sobre Ferdinand de Saussure, Sartre se mantuvo hostil frente a la posición estructuralista (por no

mencionar su incómoda posición con respecto al psicoanálisis). En otras palabras, Sartre seguía presuponiendo un <<sujeto libre>>, y por tanto, no dejaba en parte de ser prisionero de la filosofía clásica de la consciencia heredada de Descartes. En cuanto tal no mantenía contacto con aquello de lo que muchos artistas se estaban ocupando después del • Expresionismo Abstracto (su defensor en el mundo artístico de los Estados Unidos fue Harold Rosemberg, él mismo identificado con una formulación del pathos de la estética expresionista abstracta). Por el contrario, Merleau-Ponty, aunque conocía poco de la vanguardia artística de su tiempo (sus mejores páginas se ocupan de Cézanne), tocaba puntos que preocupaban a los artistas de los sesenta.

RK: Hal, cuando Yves-Alain y yo comisariamos la exposición <<L'informe: Mode d'Emploi>> [*<<Lo amorfo: modo de empleo>>*] en el Centro Pompidou el año 1996, pusimos de relieve la operación de << lo amorfo >> en una gran cantidad de la producción artística desde Duchamp hasta Mike Kelley; para comprender esta amorfia, para nosotros era importante pensar el problema de la <<desublimación>>, y el psicoanálisis seguía fresco, incluso era urgente, para esa investigación. ¹

YAB: Es una cuestión de los diferentes usos del mismo modelo. Esto es algo que también aprendimos de Georges Bataille, de quien tomamos prestado el anticoncepto de lo informe o <<amorfo>>. Bataille ■ se oponía a la manera literaria en que André Breton había aplicado el psicoanálisis a su Surrealismo, reduciendo el dinámico discurso de Freud a un tesoro de mitos y símbolos. Para Bataille los símbolos y los mitos habían de combatirse; eran ilusiones, por el lado de la ideología dominante de la representación, y el psicoanálisis era un medio de diseccionarlos y disiparlos. Su obra nos obligaba a repensar qué aspectos del psicoanálisis podrían dialogar con las prácticas artísticas que nos interesaban, cómo se lo podía usar para configurar una constelación diferente de objetos y conceptos

que no se abordaban en otra clase de lecturas: en parte porque estaban involucrados en una operación de desublimación. Quizá sea ése el proyecto de cada uno en este libro: sugerir diferentes clases de reconfiguraciones.

- ♦ 1965
- 1947b, 1949, 1960b
- 1924, 1930b, 1931

Para Bataille el mismo modelo podía emplearse de un modo conservador y de un modo revolucionario (supongo que hoy en día no emplearíamos ese término); ésa es una constante en todos sus escritos, que se ocupaban no sólo del psicoanálisis, sino también del marxismo, de Nietzsche, de Sade , y casi de cualquier otro sistema filosófico o modo de interpretación que abordó. Y yo creo que esto tiene que ver con nuestro enfoque aquí. Por ejemplo, a comienzos de los ochenta Hal escribió un ensayo en ♦ el que hacía hincapié en que en arte había dos clases de <<posmodernidad>>, una autoritaria y una progresista, y también escribió en un sentido parecido sobre los divergentes legados del Constructivismo ruso y el Minimalismo. Esto está estrechamente relacionado con lo que he mencionado sobre las dos clases de formalismo, morfológico y estructural.

HF: Quizá la <<desublimación>> es una manera de plantear la cuestión de la historia social del arte en el periodo de posguerra. El ataque a las formas rectificadas y los significados à la Bataille es una versión del proceso, pero está también el espectro de la <<desublimación represiva>> en el sentido marxista de Herbert Marcuse. ¿Cuáles son los efectos sociales cuando las formas artísticas y las instituciones culturales se desubliman; es decir, cuando las energías libidinales las agrietan? No siempre es un acontecimiento liberador; puede también abrir esas esferas a una recanalización despoltizada del deseo por <<la industria cultural>>.

BB: Como desarrollo en mi introducción, en la historia del arte de posguerra la dialéctica de la sublimación y la desublimación desempeña un papel enormemente importante. Quizá es incluso una de las dinámicas centrales del periodo, más desde luego que en la historia de las vanguardias de preguerra. Diferentes teóricos la definen de formas diferentes, como una estrategia vanguardista de subversión y como una estrategia de la industria cultural para lograr la incorporación y la sujeción. Un eje en torno al cual gira esta dialéctica más programáticamente en el periodo de posguerra que nunca antes es la relación de la neovanguardia con el aparato siempre en expansión de la dominación de la industria cultural; como en el de los cincuenta, en el contexto del • Independent Group en Inglaterra, por ejemplo, ■ en las actividades del Pop Art en los Estados Unidos las imágenes y las estructuras de apropiación de la producción industrial se convirtieron en uno de los métodos con los que los artistas intentaron recolocarse entre un modelo humanista de bancarrota de las aspiraciones vanguardistas y un aparato emergente cuyo potencial totalitario quizá no había sido visible al principio. La desublimación en Inglaterra sirvió como estrategia radical simultáneamente para popularizar la práctica cultural y para reconocer como dominantes las condiciones de la experiencia colectiva de la cultura de masas. La desublimación en Andy Warhol, por el contrario, o, operó más en el seno del proyecyo de una aniquilación final de cualesquiera aspiraciones políticas y culturales que pudieran haber albergado aún los artistas del periodo inmediato de posguerra.

Por esquemático que pueda sonar, mi propia obra se sitúa, metodológicamente, entre dos textos: uno de 1947, La dialéctica de la Ilustración de Theodor Adorno y Max Horkheimer, en particular el capítulo sobre <<La industria cultural>>, y el otro de 1967, ■ La sociedad del espectáculo, de Guy Debord. Cuanto más pienso en esos textos más parecen historizar los últimos cincuenta años de producción artística, pues demuestran cómo los espacios autónomos

de la representación cultural -los espacios de la subversión, de la resistencia, de la crítica, de las aspiraciones utópicas- son gradualmente erosionados, asimilados o simplemente aniquilados. Esto es lo que ocurrió en el periodo de posguerra con la transformación de las democracias liberales en los Estados Unidos y en Europa: desde mi perspectiva, se ha cumplido amargamente no sólo la prognosis de Adorno y Horkheimer en 1947, sino también la aún más nihilista prognosis de Guy Debord; hasta con creces. La situación de posguerra puede describirse como una teleología negativa: un desmantelamiento constante de las prácticas, los espacios y las esferas de la cultura autónomos, y una perpetua intensificación de la asimilación y la homogeneización, hasta el punto de hoy en día asistimos a los que Debord llamaba <<el espectáculo integrado>>. ¿Dónde deja eso las prácticas artísticas de la actualidad, y cómo podemos, en cuanto historiadores y críticos de arte, abordarlas? ¿Sigue habiendo espacios situados fuera de ese aparato homogeneizador? ¿O tenemos que reconocer que muchos artitas no quieren que se los sitúe fuera de él?

HF: ¿Estás contento con la finalidad de esa explicación?

YAB: Es un diagnóstico difícil (después de todo, Debord se suicidó) pero creo que todos lo compartimos hasta cierto punto.

HF: Sí, pero si se le da toda la razón a Adorno y/o a Debord, poco más se puede decir.

BB: La última afirmación que hice me la tomo en serio: no estoy concluyendo que todos los artistas actuales definan sus obras como inextricablemente integradas y afirmativas. La capacidad artística seguiría pudiendo existir no sólo para reflexionar sobre la posición que la obra de arte asume en el sistema más amplio de las representaciones infinitamente diferenciadas (la moda, la publicidad, el entretenimiento, etc.), sino también para reconocer su susceptibilidad de integrarse en esos subconjuntos de control

ideológico. Y, sin embargo, si hay prácticas artísticas que continúan al margen de este proceso de homogeneización, estoy menos convencido que nunca de que puedan sobrevivir y de que, en cuanto críticos e historiadores podemos apoyarlas y sostenerlas de una manera sustancial y eficaz, impedir su marginación total.

HF: Volvamos la vista a ejemplos de las últimas décadas en los que se proponían alternativas críticas. Indicar algunos <<proyectos incompletos>> podría ayudarnos a mirar hacia adelante.

BB: Sí: ¿qué lugar ocupa la práctica neovanguardista en la actualidad por comparación a la que tenía en, por ejemplo, 1968? ¿O incluso en los setenta, cuando la relativa autonomía de esa práctica desempeñaba un papel en la esfera pública burguesa liberal como sede de la experiencia y la subjetividad diferenciadoras? Entonces el Estado, los museos y las universidades la apoyaban, o al menos se la tomaban en serio. Como en los ochenta, la producción artística estaba subsumida en la práctica más amplia de la industria cultural, en la que ahora funciona como producción de mercancías, cartera de inversiones y entretenimiento. Considérese a Matthew Barney bajo este aspecto: aún más que Jeff Koons, es él quien ha articulado, vale decir explotado, esas tendencias. En ese sentido, para mí es una artista proto-totalitaria, un Richard Wagner americano de poca monta que mitifica las condiciones catastróficas de la existencia durante el capitalismo tardío.

HF: Una vez más, ¿podemos matizar la posición adorniana según la cual la esfera cultural totalitaria es simplemente continuada en la industria cultural estadounidense, y esa industria ha subsumido por entero al arte?

YAB: En el periodo subsiguiente a 1968 –y antes también– hubo expresiones enérgicas de libertad artística...

BB: Por supuesto, en los Estados Unidos hay una importante cultura artística tras la guerra: desde el Expresionismo Abstracto, pasando por el Pop y el Minimalismo, hasta el Conceptualismo como poco. Eso se ha de tener en cuenta. ¿Por qué fue posible? Porque los Estados Unidos eran una democracia liberal en su máximo nivel de diferenciación. Pero nada más.

- ♦ 1984
- 1956
- 1960c, 1964b
- ▣ 1957a

HF: Otras posibilidades se abrieron también en otras partes del globo, especialmente en diversos encuentros con diferentes modernidades. Por ejemplo, Yves-Alain se ocupa de la elaboración ♦ del Constructivismo entre los neoconcretistas en Brasil, así como de la performance según Pollock con los artistas Gutai en Japón. Esas prácticas solas matizan la vieja historia de un simple desplazamiento de Europa a Norteamérica, o, incluso de un modo más reduccionista, de París a Nueva York. Es una explicación alternativa de *différance* cultural: de prácticas vanguardistas en otros tiempos y lugares.

YAB: Al principio, no obstante, el paradigma habitual no cambia mucho: durante al menos dos décadas esas actividades vanguardistas en varios continentes siguen definiéndose en relación con los viejos centros. Por ejemplo, los brasileños siguen mirando a París, y para Gutai todo es Nueva York, Pollock en especial, todo lo que ellos ven en las fotografías de Hans Namuth. Sólo más adelante, una vez tienen alguna historia de su propia manera de trabajar, renuncian a la relación competitiva con los viejos centros. En este sentido, 1968 marca una fecha muy importante: hay una extraordinaria internacionalización no sólo de la rebelión política sino de su secuela artística, con la inestabilidad política en toda Europa, los Estados Unidos y otras partes (la Primavera

de Praga y su aplastamiento por la Unión Soviética; la convención demócrata de Chicago seguida por violentos disturbios, etcétera), todo en el contexto de la Guerra de Vietnam. Ésta fue un poderoso aglutinante político de las mentalidades progresistas de todo el mundo, no lo olvidemos, y ciertos aspectos de la situación presente son reminiscentes de ese periodo: especialmente el hecho de que la administración Bush haya unificado a una buena parte del mundo contra el imperialismo estadounidense. Por supuesto, queda por sí ese <<internacionalismo negativo>> tendrá consecuencias directas en la esfera cultural.

- ♦ 1921, 1928, 1955a
- 1916 a, 1920, 1921, 1924, 1928, 1930b, 1931

HF: Mucho antes de 1968, el periodo de posguerra asistió a una resurrección internacional de algunos movimientos –cómo Dadá, el Surrealismo y el Constructivismo–, que ante todo eran internacionales en ambición. Ya sólo la Bauhaus vivió varias vidas en diferentes lugares después de la Segunda Guerra Mundial. Esto lo complica más un movimiento ♦ centrífugo de París a Nueva York. Cobra, por ejemplo, inicia un desplazamiento parcial desde París a otras ciudades europeas; y luego, por poner otro ejemplo, en Italia aparece el Arte Povera. Así que el mapa de Europa se reordena, París se relativiza como capital del arte, lo cual no es decisivo, pero sí significativo. En los Estados Unidos se produce también un reordenamiento, con una relativización similar de Nueva York, especialmente por las aportaciones de artistas instalados en California: de ● artistas de la performance o el assemblage en San Francisco y Los Ángeles, y luego también del Pop californiano y de los artistas abstractos.

BB: Sí, pero si volvemos a la actualidad, ¿qué vemos? Fijaos en Michael Asher, en muchos sentidos la más radical de las figuras comprometidas con la crítica institucional de los sesenta en adelante y desde hace mucho

establecida en Los Ángeles: a la mayor parte de su obra no se le presta atención; la radicalidad misma de su contestación parece olvidada. Evidentemente, la complejidad de la obra de Asher parece plantear, ahora más que nunca, insuperables obstáculos a su recepción dentro de los actuales parámetros del mundo del arte. Así que, lo mismo sucede con la represión social en sentido amplio, la manera de responder a la obra es simplemente erradicarla de la memoria histórica y aislar a su productor como marginado. ■ Y Daniel Buren, otro artista radical de la crítica institucional, es el equivalente al lado europeo, sólo que Buren se ha transformado ahora, voluntariamente, en un artista estatal afirmativo a fin de evitar la suerte corrida por Asher.

HF: Una vez más, ¿no puede matizarse tu explicación? Por sí sola comporta una teleología que es reduccionista, más aún, derrotista.

RK: Quizá una explicación diferente ayude, aunque puede que no sea menos calamitosa. En mi opinión, la posmodernidad, entendida a través del prisma del postestructuralismo, constituyó una gran crítica del pensamiento esencialista, de lo que es propio de una categoría o actividad dadas. Aniquiló la idea misma de la autodesignación y lanzó un ataque especialmente fuerte contra la idea del medio (esto es explícito en el ensayo de Jacques Derrida <<La ley del género>>). Así que el medio cayó víctima de un asalto concertado por parte de los pensadores más sofisticados de los sesenta y setenta, y esa crítica se sumó a un ataque similar en el Arte Conceptual contra la especificidad para el medio en el arte (que la pintura se ocupara sólo de las formas de la pintura, etcétera.); esto lo apoyó a su vez la recepción de Duchamp en aquel momento, lo que no hizo sino subrayar el desprecio conceptualista por el medio. Y luego el video entró en el campo de la práctica estética, lo cual perturbó también la idea del medio (encontrar la especificidad del video es muy difícil). Así que el postestructuralismo, el arte conceptual, la recepción de Duchamp, el

videoarte: juntos desmembraron el concepto del medio.

El problema es que este desmembramiento luego se convirtió en una especie de posición oficial (la preponderancia del arte de la instalación es un signo de este estado de cosas), y ahora es un lugar común tanto entre artistas como entre los críticos: se entiende como algo dado. Y si como crítico tengo ahora alguna responsabilidad, es la de disociarme de este ataque contra el medio y resaltar su importancia, es decir la de la permanencia de la modernidad. No sé si el postestructuralismo me ayudará a ello y, por tanto no sé si puedo mantener mi anterior compromiso con esta opción metodológica.

HF: Ésa es una posición extraña en la autora de <<La escultura en el campo expandido>> -entre otros ensayos que teorizaban las dimensiones de intermediación y de interdisciplinariedad de la posmodernidad-. ¿Qué entiendes ahora por <<medio>>? A buen seguro que no la especificidad para el medio en un sentido greenberguiano.

- ♦ 1975a
- 1959b, 1960c
- 1971

RK: No: para mí es el soporte técnico de la obra. No hace falta que sea un soporte tradicional –como el lienzo, que es el soporte de la pintura al óleo, o el armazón metálico, que es el soporte de la escultura modelada-. Un medio fundamenta una producción artística y procura un conjunto de reglas para esa producción. Puede ser complicado aunque parezca simple; un buen ejemplo es el empleo que hace Ed Ruscha del automóvil como un tipo de medio: es un ♦ soporte coherente de su obra. Su temprano libro de fotografías, *Twenty Six Gasoline Stations* [Veintiséis gasolineras] (1962), documenta una buena cantidad de gasolineras en sus viajes de Oklahoma City a Los Ángeles y vuelta; esa idea le dio una regla para hacer su libro. Una vez más,

un medio es una fuente de reglas que impulsa la producción pero también la limita, y devuelve la obra a una consideración de las reglas mismas.

HF: Esta noción de medio me sigue pareciendo un poco arbitraria, casi desprovista de motivación histórica, no digamos de convención social. A ese respecto no está claro hasta qué punto podría ser un correctivo a la condición relativista del arte contemporáneo. Sin duda, un medio es un contrato social con uno público, así como un protocolo privado para la producción de formas.

RK: A veces sólo parece arbitrario. En un punto de su obra Ruscha podía utilizar casi cualquier cosa como soporte para el color: extracto de arándanos, crema de chocolate, grasa de carro y caviar. Lo que hizo con este revoltijo comestible fue llenar una carpeta de grabados (en realidad, son hojas de papel manchadas) titulada <<Stains>>, [*<<Manchas>>*], y esas obras ● entraron en la historia de la pintura machada: desde Pollock hasta Helen Frankenthaler y la pintura de campos de color. Yo lo devolví de lo arbitrario a la historia del arte reciente.

YAB: Si te entiendo bien, es una cuestión no tanto de la materialidad del medio como del concepto del medio. El medio puede fluctuar de una serie de obras a otra, pero el artista ha de tener un conjunto de reglas para trabajar.

RK: La idea de un conjunto coherente de reglas significa que la estructura de la obra será recurrente, que generará análogos del medio mismo.

HF: Ahora tu definición de medio suena formalista tanto como arbitraria.

RK: Sin la lógica de un medio el arte corre peligro de caer en el kitsch. La atención al medio es una manera con la que la modernidad trató de defenderse a sí misma frente al kitsch.

RK: Ahora eso es realmente el retorno de Greenberg.

YAB: Como concepto, el kitsch parece muy pasado de moda: ha sido reemplazado por el espectáculo.

- ♦ 1968
- 1949, 1960b

RK: Yo no creo que esté pasado de moda en absoluto. Lo kitsch es lo prostituido, y eso lo vemos en todas partes. Por otro lado, la de Greenberg era una condena general de lo kitsch, y, como Yves-Alain ha apuntado en otro lugar, algunas prácticas kitsch, como el empleo que hace Lucio Fontana de la ♦ cerámica, o el empleo del color por Jean Fautrier, parten del supuesto de que el arte <<avanzado>>, como las composiciones cubistas o los elegantes monocromos, es el epítome del buen gusto. Las últimas pinturas de Francis Picabia son otro caso de movilización del kitsch. ¿Y cómo • podemos hablar de un artista como Jeff Koons sin recurrir al concepto de kitsch?

BB: No estoy de acuerdo con muchas de las cosas que has dicho. Me gustaría compartir tu demanda de una continuación de la modernidad -más que volver la vista a su desaparición con una actitud melancólica-, pero que uno pueda conservar sus prácticas no es una cuestión de decisiones voluntaristas en la esfera cultural. Lo que es estéticamente alcanzable no está bajo el control de los críticos ni de los historiadores, ni siquiera de los artistas, a menos que la práctica artística haya de convertirse en una mera reserva, un espacio de autoprotección. E incluso ahí hay problema. ■ Podríamos sostener que Brice Marden, por ejemplo, o Gerard Richter conservan un espacio de exención para la pintura de una manera relativamente ■ creíble, como hace Richard Serra en escultura. Pero en el momento en que formalizan esa posición, lindan con una posición conservadora que contradice su proyecto inicial. Y la pregunta se convierte en si conservar la modernidad es deseable, aun si fuera posible.

HF: Yo tampoco estoy conforme con esta historia de una modernidad de la especificidad para el medio, seguida de una condición posmedio, que luego se recupera en cierto sentido `por una renovación del medio. Incluso en un sentido ampliado. En el periodo de posguerra hay múltiples rupturas que no pueden suturarse tan fácilmente. Una transformación tiene que ver con el eclipse de la tensión misma entre vanguardia y kitsch en que Rosalind sigue insistiendo. Muchos artistas –quizá la mayoría menores de cincuenta años– dan por supuesto que esa dialéctica ahora está superada, que tienen que trabajar en las condiciones que impone el espectáculo. Eso no quiere decir que capitulen, aunque también vemos ejemplos extravagantes de esa aceptación. (El espectáculo es la lógica misma de un Matthew Barney, su <<medio>> si quieres, ya para muchos él le saca su partido.) Algunos artistas también encuentran grietas productivas en esta condición; no es tan de una pieza como Benjamin la hace parecer.

BB: Danos un ejemplo.

YAB: ● Antes estaba Warhol. Ésa es una razón por la que se hizo tan importante para los artistas posteriores: ellos entendieron cómo manejaba el espectáculo.

BB: Sí, era el oráculo del porvenir.

- ♦ 1946, 1959 a
- 1986
- 1927b, 1988
- 1969, 1970
- 1964 b

HF: Espero que no te refieras a que Warhol no era más que una creador del espectáculo. Por citar sólo un ejemplo de su obra, ¿hay una afloración más crítica del lado oscuro del espectáculo que sus imágenes de 1963 de la consumista <<muerte en América>>; o los accidentes de tráfico o las víctimas del botulismo? U otro ejemplo ya mencionado, los fotolibros de Ruscha de los sesenta: no los veo

tan afirmativos del paisaje automovilístico como mercancía (como tantas veces se ha afirmado); lo que muestran es el aspecto nulo de éste, o documentan su espacio como unas propiedades demasiado cuadrículadas, o ambas cosas. Otro ejemplo es Dan ♦ Graham, también importante para los artistas jóvenes: su *Homes for America* (1966–1967), por ejemplo, indica cómo la lógica serial del Minimalismo y el Pop ya funcionaban en la sociedad capitalista en sentido amplio, en concreto en el desarrollo de las casas suburbanas de diseño único. Ahí, en la semejanza en cuanto a la lógica de la producción entre el arte de vanguardia y el desarrollo capitalista, Graham fue capaz de señalar la posibilidad de penetración crítica y de innovación artística. Y, podrían citarse otros muchos ejemplos: ● en Fluxus, por ejemplo, y también en obras más próximas al presente. Cindy Sherman ha generado su arte a partir de un juego con los restrictivos tipos de mujeres ofrecidos por el espectáculo. Mike Kelley ha producido el suyo a partir de una exploración fascinada de las subculturas díscolas de <<adultos disfuncionales>> que el espectáculo no siempre puede ocultar. Y, con estas chabacanas instalaciones de objetos kitsch, fotos de fans y láminas de latón, ■ Thomas Hirschhorn hace todo lo que puede (en esa gran vieja línea de Marx) porque <<las condiciones reificadas de la vida dancen una vez más [...] al son de su propia melodía>>. Etcétera. Así que podemos decir que los artistas no han diagnosticado el problema y producido obras que lo aborden.

YAB: Sin embargo, quizá las condiciones ahora han vuelto a cambiar y, en lugar de una oposición polar a la Adorno entre el resistente arte elevado y la basura de la cultura de masas, ambos se han convertido, en el contexto de los medios de comunicaciones globales, en otros tantos bits en la red planetaria. El paradigma no es ya la resistencia frente a la disolución: la resistencia es inmediatamente disuelta en la nueva situación. Los artistas jóvenes no son necesariamente suicidas en esto (en eso estoy de acuerdo); quieren hacer algo con ello.

BB: Desde luego, artistas tan diversos como Allan Sekula, Mark Lombardi y Hirschhorn abordan las condiciones de la producción artística bajo el mando de una forma intensamente expansionista del imperialismo tardocapitalista y empresarial, ahora generalmente identificados con el término anodino y absurdo de <<globalización>>. Todos ellos han conseguido articular el hecho de que la ideología Estadonación y los modelos tradicionales de la construcción convencional de la identidad ya no están disponibles para la producción cultural relevante, pues la internacionalización de la cultura empresarial no desearía otra cosa que una retirada cultural a los modelos míticos de las formaciones compensatorias de identidad. Al mismo tiempo, tales artistas han hecho una de sus prioridades moverse entre las enormemente complejas redes de las intersecciones políticas, ideológicas y económicas que constituyen las formas supuestamente liberadoras de la globalización. Con ello consiguen un análisis crítico de fenómenos presentados generalmente por los medios de comunicación, pero también por organizadores y funcionarios culturales, como un logro emancipatorio y casi utópico.

Pero la globalización no es más que uno de los factores impulsores. Hay al menos otros dos. Uno es el desarrollo tecnológico, que pone a los artistas, historiadores y críticos de hoy en día frente a problemas que ninguno de nosotros prevía en los sesenta y setenta. El otro factor es más complejo, y es difícil de no parecer partidario de las teorías conspirativas con respecto a él: el mismo constructo de una esfera oposicional de artistas e intelectuales parece haber sido eliminado; desde luego, esto es cierto en el ámbito de la producción cultural. Esa producción está ahora homogenizada como un campo económico de inversión y especulación por derecho propio. La antinomia entre artistas e intelectual por un lado y la producción capitalista por otro ha sido aniquilada o desaparecido por desgaste. Hoy estamos en una situación política e ideológica que, aunque no del todo totalitaria, apunta a la eliminación de la contradicción

y el conflicto, y esto urge a repensar lo que la práctica cultura puede hacer bajo las condiciones totalizadoras de la organización capitalista plenamente avanzada.

♦ Introducción 2, 1968 b

- 1962 a
- 2003

HF: La aceleración de las nuevas tecnologías durante la posguerra ya era evidente a comienzos de los sesenta, y la abordaron no sólo gurús mediáticos como Marshall McLuhan, sino también artistas comprometidos con el Minimalismo, el Pop y otros movimientos. Estos artistas trataron materiales ♦ nuevos y/o no artísticos (p.e., Donald Judd y el plexiglás, Dan Flavin y las luces fluorescentes, Warhol y la serializad de las serigrafías), sin salirse de los formatos de la escultura y la pintura, de la mejor forma para registrar sus efectos. Estos ejemplos (por no hablar del video) sugieren que los <<nuevos medios>> tienen ya una historia compleja en el arte de posguerra; es más, toda la historia está llena de <<nuevos medios>>. De modo que ¿son las consecuencias de los <<nuevos medios>> realmente tan totales hoy día? Por ejemplo, ¿no hay aquí una dialéctica, por débil que pueda parecer, por la que los <<nuevos medios>> también producen como subproducto formas pasadas de moda; formas pasadas de moda que pueden erigirse como cifras de experiencias estéticas y sociales superadas o suprimidas que los artistas contemporáneos puedan recuperar críticamente? Junto a la aceptación de los <<nuevos medios>> hay una recuperación de modas ● desplazadas que se pueden considerar como un archivo de subjetividades y socialidades pasadas.

Doy por descontado que estos intentos de abrir la historia cultural con medios antiguos son humildes, y desde luego parecen superados por la atención institucional dada a los <<nuevos medios>>. Tengo en mente extravagancias tecnófilas como las recientes instalaciones

videográficas de Bill Viola, que parecen querer producir lo que Benjamin llamó en una ocasión, en los treinta en relación con el cine, <<el mirlo blanco en el terreno de la tecnología>>; esto es, el efecto de inmediatez espiritual con los medios de la mediación intensiva. Este efecto es una especie de tecno-sublime que aplasta el cuerpo y el espacio, pero que hoy día va bastante más allá de la simple distracción (la preocupación de Benjamin en los treinta) hasta la inmersión absoluta. Una experiencia, inmersiva, incluso mesmérica, parece ser el efecto deseado por una gran parte del arte actual (se ve también en mucha fotografía digital), y es muy popular, en parte porque estetiza, o <<artificializa>>, una experiencia ya familiar: las intensidades alucinantes producidas por la cultura de los medios de comunicación en sentido amplio. En este arte lo que nos llega es la avalancha de efectos especiales junto con la plusvalía de la estética. No obstante, también hay artistas que esbozan un proyecto diferente, de nuevo una especie de arqueología de formas pasadas de moda, y, lo que resulta muy interesante, lo hacen así en el cine, ahora que el cine ya no es el medio del futuro, ni siquiera del presente, sino que está tocado por el arcaísmo.

BB: ¿Artistas como...?

- ♦ 1962c, 1964b, 1965
- 1998

HF: ♦ Stan Douglas, Tacita Dean, Matthew Buckingham, por mencionar sólo unos pocos.

RK: ● Otro artista comprometido con lo pasado de moda es William Kentridge.

HF: ■ Así es. Y una razón por la que James Coleman es tan interesante para artistas más jóvenes es que ha explorado con coherencia los espacios sociales de medios pasados de moda. Podríamos argüir que el carácter separado de estos espacios es ilusorio, que la industria cultural está siempre ahí para recolonizarlos, pero no deberíamos decir que nunca estuvieron de actualidad.

BB: Esa recuperación la hemos visto ya con el Surrealismo y la publicidad.

HF: Por supuesto, pero no deberíamos declarar clausurada para siempre esa dialéctica.

YAB: Lo pasado de moda es resistente sólo hasta cierto punto y sólo durante cierto tiempo. A mí me impresionó saber que los cineastas radicales Jean-Marie Straub y Danièle Huillet se niegan al video y el DVD: quieren que sus películas sólo se proyecten en pantalla. ¿Cuánto tiempo pueden mantener esa posición y no caer en el olvido? En este sentido, son el equivalente de Asher en el universo del cine.

RK: Pero la manera de que lo pasado de moda funcione es que las nuevas tecnologías –quizá incluso el DVD- fracasen, o al menos sean superadas, pasen de moda también. ¿Qué hará Coleman, cuando Kodak deje de hacer proyectores de diapositivas? Se están pasando de moda frente a la proyección digital y el PowerPoint.

YAB: La digitalización de las imágenes va a ser el esperanto de la globalización. Hay una uniformización del formato en el nivel de la producción y la distribución. Los artistas jóvenes quieren hacer frente a ese marco.

BB: Para volver por un momento a la oposición de Bill Viola y James Coleman: revelan dos tendencias que son muy complejas en su relación. Una es la intensificación del deseo del mito: ahí radica el secreto del éxito de Viola. Él consigue revestir la representación tecnológica con imágenes mitológicas, incluso con la experiencia religiosa...

HF: Podemos ver esa clase de reencantamiento cultural a través de los medios en todas partes. Benjamin veía una dimensión fascista en esta inmediatez manipulada, y quizá eso sigue siendo cierto.

RK: Viola concibe el monitor de video como una caja negra ideada como una analogía de la propia cabeza del espectador: el espacio psíquico exteriorizado como entorno físico. Una vez que el espacio físico se convierte así en espacio psicológico (nótese que no estoy diciendo espacio fenomenológico), toda conexión con la realidad de su medio artístico queda disuelta.

HF: Correcto: es una experiencia <<falsamente fenomenológica>>, una experiencia reelaborada, preparada, que se nos devuelve de una manera muy mediada: como inmediata, espiritual, absoluta.

RK: En ese sentido, el concepto kitsch vuelve a ser relevante.

-
- ◆ 1998
 - 1994b
 - 1993a
-

BB: Ésa es la tendencia peligrosa. Frente a ella Coleman consigue unir dos cosas que parecen mutuamente excluyentes, a saber: la dimensión mnemotécnica del arte y un formato tecnológico de la representación. Esto es extraordinariamente importante en la actualidad; y, sin embargo, como acabamos de señalar, el potencial de explotar lo mnemotécnico a través de lo pasado de moda es sumamente frágil. En lo mnemotécnico no hay más resistencia innata que en lo pasado de moda: ambos son muy precarios. Sabemos que la dimensión mnemotécnica en arte (intrínseca a la modernidad desde Baudelaire) es la más susceptible de fetichización y espectacularización, como ha probado ampliamente una obra como ◆ la de Anselm Kiefer. Por un lado, el esfuerzo por retener o reconstruir la capacidad de recordar, de pensar históricamente, es uno de los pocos actos que pueden oponerse a la casi totalitaria puesta en práctica de las leyes universales del consumo. Por otro, como demuestran artistas como Viola y Barney, dejar la capacidad estética de construir imágenes de la memoria a las voraces demandas de un aparato que carece por entero de la capacidad de recordar

y de reflexionar históricamente, y hacerlo en la forma de un mito resucitado, es un camino casi infalible al éxito en el actual mundo artístico, especialmente con su reciente rama de <<la industria de la memoria>>.

.....
♦ 1988
.....

HF: Ahí hay otro peligro. Como tú sugieres, lo mnemotécnico cae fácilmente en lo conmemorativo, es decir, en una demanda de que lo histórico se monumentalice, y hoy día muchas veces lo que se monumentaliza es lo traumático. El principal ejemplo, entre otros, es el diseño del New Trade Center de Daniel Libeskind, con su vasta zona conmemorativa y el inmenso chapitel de vidrio: el trauma histórico se hace aquí no sólo monumental, sino también espectacular y triunfal. De un modo bastante paradójico, pues, podría no haber contradicción entre una fijación cegadora en el trauma histórico y una industria cultural que produce amnesia histórica como condición previa de un consumo siempre renovado (al lado del monumento conmemorativo estarán los habituales Gap, Starbucks, etc.). Esta contradicción contrasta fuertemente con la dimensión utópica de tanto arte y arquitectura modernos de comienzos del siglo XX que también experimentaron grandes traumas: parecemos vivir en una cultura fijada en pasados horribles, no en una cultura deseosa de transfigurar futuros. Desde mi perspectiva, sus efectos políticos son desastrosos: vivimos bajo el temor represivo de chantajes antidemocráticos <<11 -S>>, <<guerra contra el terrorismo>>, etc.).

RK: En los noventa la cuestión del trauma se convierte en una especie de moda intelectual. En esencia, es una manera de reinsertar al sujeto en los discursos de la historia y la cultura. El discurso del trauma reconstituye efectivamente al sujeto: en cierto modo ausente, por definición no alerta al acontecimiento traumático. Esta manera de privilegiar al sujeto vuelve a deslizarse en una reconstitución del sujeto biográfico, y

ese proyecto es muy provechoso desde una perspectiva postestructuralista.

HF: Sin embargo, en cierto sentido la crítica postestructuralista del sujeto biográfico se continúa en la concepción psicoanalítica del sujeto traumatizado, aun cuando, desde otro ángulo, también aquí se le recupere. No creo que los dos discursos sean tan opuestos como tú sugieres: ambos se deciden por elusiones y crisis –o aporías– de una manera que a veces se sugiere otra versión contemporánea de lo sublime.

BB: ¿Pero por qué mantenerse en una crítica postestructuralista del sujeto ahora, o incluso entonces? ¿No es evidente que tal crítica impide no sólo una reflexión sobre los fundamentos históricos de la cultura de posguerra, sino también una comprensión de sus condiciones traumáticas?

YAF: ♦ ¿Por qué dices eso? ¿Cómo impediría Michel Foucault, por ejemplo, una comprensión de esa clase?

.....
♦ 1971
.....

BB: Hasta donde sé, Foucault no reflexionó sobre esas condiciones de la cultura de posguerra de la misma manera que Adorno, por ejemplo, hizo a partir de los cuarenta. La crítica de Adorno está siempre dirigida a la práctica cultural y al sujeto en la sociedad europea y estadounidense posholocausto.

YAB: La crítica de la subjetividad que hace Foucault no implica ninguna disyunción de las luchas históricas. Él estaba muy comprometido políticamente, como sabéis, especialmente en la época en que estaba escribiendo Vigilar y castigar y reflexionando sobre la naturaleza del poder. Y a través de su compromiso político, particularmente en el bando de los prisioneros en lucha por sus derechos, llegó a prestar mucha atención a la manera en que la memoria colectiva

–especialmente lo que él llamaba la <<memoria popular>>- se ve violentamente borrada por el Estado y los medios de comunicación. Por eso es probablemente por lo que, a diferencia de Adorno, él era muy renuente a singularizar el holocausto como una especie de límite absoluto del mal. Y eso es probablemente lo que le impidió, al contrario que a Adorno, ser sordo al levantamiento estudiantil de 1968.

HF: Estoy de acuerdo, pero la crítica postestructuralista del sujeto fue también cuestionada de otros modos. Se le vio sólo preocupada por una clase particular del sujeto, crítica ésta iniciada por la teoría feminista y que avanzó en el discurso poscolonial. Ambos sostenían que había muchos grupos que aún no habían accedido a los mismos privilegios que la crítica postestructuralista quería poner en duda o prescindir totalmente. ¿Por qué criticar una sumisión, argüían estos grupos, antes negada?

BB: Ése era un argumento muy importante.

HF: Sí, y otro problema con la crítica postestructuralista del sujeto era que a veces se la convertía en un cliché sobre la construcción del sujeto –que todos estamos conformados, de arriba abajo, socialmente- y esta reduccionista versión de la crítica postestructuralista no era lo bastante resistente a la modelación consumista del sujeto: que se nos puede hacer y rehacer continuamente en términos de nuevas ropas, automóviles y cocinas, y también de arte. Para muchas personas, <<posmodernidad>> no es mucho más que consumismo de alto nivel.

BB: ♦ La recepción de Cindy Sherman, por ejemplo, apoya esa explicación.

HF: Tal como yo lo veo, el interés en los noventa por un sujeto traumático –un sujeto fijado por el trauma, estancado en la abyección- fue en parte una reacción de esa versión consumista del sujeto construido. Ponía en cuestión la idea de que nos limitamos a flotar en medio de tantas combinaciones de signos y mercancías. Así que,

por reduccionista que pueda parecer ahora y, por tanto, nefasto, en cierta medida el discurso del trauma sí tenía razón, quizá incluso desde el punto de vista político, y ahí Cindy Sherman fue importante (no es como si estuviera ciega a cómo se estaba recibiendo su obra).

BB: Tu primer argumento sobre la cautela poscolonial con la crítica postestructuralista ofrece una vida de retorno a la cuestión de la globalización. Hubo un movimiento de apertura de prácticas e instituciones en Europa Occidental y Los Estados Unidos: de reconocimiento de que la representación cultural puede ser también una forma de representación política. Con un celo casi misionero, el mundo del arte respondió a la aspiración de que todas las culturas, todos los países, en cualquier estadio, podrían tener acceso a las prácticas artísticas contemporáneas. Eso es políticamente progresista, incluso radical, pero también ingenuo, y a veces problemático, porque uno de los problemas de la globalización de la cultura es el fracaso en el reconocimiento de la dialéctica de la diseminación: que a esta diseminación le es inherente la posibilidad de nuevas formas de mercantilización y bloqueo, así de nuevas formas de autoconstitución y autorrepresentación. Que la contradicción no se entiende bien en la ávida globalización de las actuales iniciativas comisariales.

HF: Para concretar más este punto, podríamos considerar lo ocurrido • entre <<Les Magiciens de la Terre>> celebrada en el Centre Pompidou el año 1989, y la actual floración de bienales internacionales, donde los formatos de las obras parecen bastante restringidos y accesibles en general (entre los principales modelos se encuentran la instalación, la imagen proyectada o el video, la secuencia fotográfica o la fotografía pictórica de gran formato, el chat lleno con toda clase de textos, documentos, imágenes...). <<Les Magiciens>> fue un intento muy serio de abrir el centro a la periferias, aunque se produjo en una época en la que ambas realidades ya no se podían oponer de esa manera. Había una gran

diversidad de obras y una atención concertada a las tradiciones locales. Esto sucedió hace muy poco, en 1989, y aún hoy las exposiciones internacionales –Documenta, las bienales de Venecia, Johannesburgo, Gwangju, Estambul, etcétera- parecen muy diferentes.

- ♦ 1977, 1933 a
- 1989

YAB: El modelo de <<Les Magiciens de la Terre>> no era tan distinto de cualquier muestra colonial. Ahora las cosas son diferentes, en parte porque el mercado es de doble dirección. Llegan obras, por ejemplo, de Sudáfrica, pero parte del mundo artístico va también allí, y su red puede recoger cualquier cosa. Ya no se trata de exotismo: de lo se trata es de abastecer la red de mercados.

BB: Un comisario como Okwui Enwezor podría decir que este fenómeno lo estamos considerando sólo desde una perspectiva occidental hegemónica y que no vemos que el desarrollo de las actividades culturales en estos países tiene consecuencias tremendas para los productores tanto como para los receptores. Desarrollan formas de representación, comunicación e interrelación que sin la globalización de las prácticas culturales tal vez no se abrían establecido tan fácilmente.

YAB: En Sudáfrica ha habido una gran oleada de práctica artística desde el final del apartheid, y los espacios de arte alternativos han aparecido como hongos. También el número de artistas.

BB: Pero en estos momentos aún no sabemos si una expansión cuantitativa es un efecto deseable en y por sí mismo. Desde la perspectiva de un mundo artístico más poblado que nunca, marcado por una extraordinaria sobreproducción, la simple multiplicación de las prácticas artísticas y los espacios alternativos quizá no sea deseable si no está vinculada a una agenda real de nuevas formas de articulación política por medios culturales.

YAB: Es demasiado pronto para decirlo. Pero ahora podemos decir que, como resultado de la globalización, en muchos países hay una aceleración increíblemente pronunciada de la producción y la recepción artísticas.

RK: Una posible consecuencia positiva de la globalización es el internacionalismo del mundo del arte hoy, algo que fue muy importante para las aspiraciones tempranas de la vanguardia: desmarcarse de la cultura nacionalista en favor de una serie de conexiones internacionales.

HF: Pero, como ya hablamos en la primera mesa redonda, muchas veces esa aspiración estaba motivada por la fe en la revolución socialista. ¿Qué proyectos sociales guían el actual internacionalismo?

BB: La cultura empresarial.

HF: Vale, ¿algún otro proyecto social? La cultura empresarial, el Imperio americano, tiene opositores, aunque en esta cuestión sus propuestas muchas veces parecen bastante románticas (como las articuladas, por ejemplo, por Toni Negri y Michael Hardt). Pero entonces ninguno de nosotros está en condiciones de comentar qué proyectos podrían aparecer en otras partes del globo. En China, por ejemplo, hay mucho interés en el arte contemporáneo: ¿qué papel podría corresponderle a ese país internacionalmente? O el arte producido en el subcontinente indio, con su propia historia moderna de formas nacionales y respuestas internacionales. O en el islam contemporáneo. Etcétera. El discurso poscolonial nos procuró algunas herramientas conceptuales con las que abordar estas formaciones –espacios híbridos y temporalidades complejas-, pero ¿cómo articular esas prácticas con las que nos son más familiares, de una manera que no sea ni restrictivamente particular ni simplistamente sintética?

Esto plantea una pregunta a la que no nos hemos enfrentado pero que va al corazón no

sólo de nuestro propio doble estatus como historiadores del arte moderno y críticos de arte contemporáneo, sino también de la última parte de este libro. ¿Hay maneras plausibles de explicar los miles y miles de prácticas de arte contemporáneo que han surgido en los últimos veinte años al menos? No menciono este periodo de tiempo arbitrariamente: en los últimos años los dos modelos primarios que hemos utilizado para articular diferentes aspectos del arte de posguerra se han hecho disfuncionales. Quiero decir, por una lado, el modelo de una modernidad específica para el medio desafiado por una posmodernidad interdisciplinar y, por otro, el modelo de una vanguardia histórica (es decir, la crítica de la vieja institución burguesa del arte como Dadá y el Constructivismo) y una neovanguardia elaborada a partir de esta crítica (de ambos modelos nos ocupamos en la primera mesa redonda). Hoy día la recurrente estrategia de los <<neos>> parece tan atenuada como cansada la lógica oposicional de los <<post>>: ninguna de ellas basta como paradigma fuerte para la práctica artística o cultural, y ningún modelo permanece incólume; o, para decirlo de otra forma muchos modelos locales compiten, pero ninguno puede esperar ser paradigmático. Y también deberíamos tener en cuenta que los métodos de los que aquí nos hemos vuelto a ocupar –el psicoanálisis, la historia social marxista, el estructuralismo y el postestructuralismo– apenas resisten. Para muchos esta situación es buena: permite libertad artística y diversidad crítica. Pero nuestro paradigma de la ausencia de paradigma ha inducido también una indiferencia chata, una inconmensurabilidad estancada, una cultura turístico-consumista del muestreo artístico; y, a fin de cuentas, ¿esta carencia posthistórica en el arte contemporáneo ha supuesto alguna mejora con respecto al viejo determinismo historicista del arte moderno a la Greenberg y compañía? Y luego a este problema hemos de sumar la cuestión de la narratividad del arte en un contexto global.

No es un problema abstracto: está ahí en las galerías de los museos (pero no, y esto

es interesante, en las salas de subastas). Es evidente en la proliferación de museos de un único artista y de un único periodo: el Santuario del Minimalismo y el Posminimalismo en el Día: Beacon no es más que un ejemplo. Salta también a la vista en la temática <<sírvase usted mismo>> de la Tate Modern, por ejemplo, con obras de todo el siglo arracimadas bajo encabezamientos iconográficos como <<Desnudo/Acción/Cuerpo>> o <<Naturaleza muerta/objeto/Vida real>>. Y esta sensación de post-histoire es, de manera bastante paradójica, un efecto institucional muy corriente hoy en día: nos movemos por los espacios del museo como después del final del tiempo.

BB: En su mayor parte, los participantes en el mundo artístico contemporáneo (y eso nos incluye a nosotros mismos) no hemos desarrollado todavía una comprensión sistemática de cómo ese elemento otrora integral de la esfera pública burguesa (representado por la institución de la vanguardia tanto como por la institución del museo) ha desaparecido irremisiblemente. Ha sido remplazado por formaciones sociales e institucionales para las que ya no tenemos conceptos ni términos, pero cuyo modus operandi sigue siendo profundamente opaco e incomprensible para la mayoría de nosotros. Por ejemplo, tenemos más artistas, galerías y organizadores de exposiciones que nunca antes en el periodo de posguerra, pero ninguno de ellos opera de una manera comparable a la manera en que funcionaron desde los años cuarenta hasta los noventa. Tenemos edificios museísticos cada vez más grandes y cada vez más imponentes, en instituciones que nos rodean por todas partes, pero su función social, otrora comparable a la esfera de la educación pública o la universidad, por ejemplo, se ha hecho completamente difusa. Estas nuevas funciones abarcan desde las de un banco –que, si no el patrón oro, respalda al menos las garantías de calidad y valor para inversores y especuladores en el mercado del arte– hasta las de un espacio congregacional, semipúblico en ese sentido, en el que se celebran ritos que prometen

compensar, cuando no eliminar, la pérdida real de nuestro sentido de un deseo y una demanda otrora dados de autodeterminación política y social.

YAB: Pero ¿podríamos decir que esa amnesia actual es en gran parte lo que nos motivó para escribir este libro? Creo que no deberíamos engañarnos a nosotros mismos pensando que vamos a cambiar la colonización global de la esfera cultural por el espectáculo, pero tampoco creo que debamos lamentarnos. Después de todo, hemos estado unidos en nuestro deseo de volver a barajar, no sólo para visitar momentos canónicos de la modernidad y la <<posmodernidad>>, sino también para rescatar del olvido muchos aspectos de la producción cultural de los últimos más de cien años que habían sido ignorados o deliberadamente reprimidos. Al hacerlo, creo yo, hemos presentado un cuadro muchos más complejo que el que se nos daba cuando éramos estudiantes. Quién sabe, quizá tenga algún efecto liberador.

-
- ◆ 1916, 1920, 1921, 19926, 1928
 - 1965, 1966b, 1969
-

Este texto fue elaborado a partir de una conferencia dictada por Manena Vilanova y Paula Agudelo sobre su proyecto Atelier en el colegio Bolívar, dentro del marco del Encuentro de Prácticas Pedagógicas propuesto por Helena Producciones y realizado en Lugar a Dudas durante el mes de Diciembre del 2007.

Sobre las Autoras:

Manena Vilanova: Pedagoga Infantil de la Universidad Autónoma de Barcelona, Magister en educación: Desarrollo Humano de la Universidad San buenaventura de Cali y estudiante del Doctorado Interinstitucional en Educación de la Universidad del Valle.

Paula Agudelo: Artista Plástica del Instituto Departamental de Bellas Artes. Trabaja en Prácticas Artísticas dentro del Campo de la Infancia.

Sala de estar recibe el apoyo de la fundación **Hivos**, **Stiching-Doen** y **Avina**.
Coordinación: Mónica Restrepo
Edición de textos: César García
Diseño Gráfico: David Álvarez



lugar a dudas
calle 15Nte # 8N-41 tel: 668 2335
lugaradudas@lugaradudas.org
www.lugaradudas.org
Cali, Colombia