

Teorías

del

Juliane
Rebentisch

arte

contemporáneo

Una introducción

PUV
UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Teorías
del arte contemporáneo

Una introducción

Juliane Rebentisch

Teorías
del arte contemporáneo

Una introducción

Traducción:
Maximiliano Gonnet

PUV

46

Estètica & Crítica

Anacleto Ferrer, director

Romà de la Calle, director fundador

CONSEJO ASESOR

Elisabetta Di Stefano (Università degli Studi di Palermo, Italia), Ana García-Varas (Universidad de Zaragoza), Fernando Infante (Universidad de Sevilla), Antonio Notario (Universidad de Salamanca), Francisca Pérez-Carreño (Universidad de Murcia), Monique Roelofs (Amherst College, Massachussets, EE. UU.), Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid), Rosalía Torrent (Universitat Jaume I de Castelló), Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona)



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, foto químico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

Título original: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*

© Junius Verlag GmbH, 2017

© Juliane Rebentisch, 2017

© De la traducción: Maximiliano Gonnet, 2021

© De esta edición: Universitat de València, 2021

Coordinación editorial: Maite Simón

Diseño del interior: Inmaculada Mesa

Maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Diseño de la cubierta:

Celso Hernández de la Figuera y Maite Simón

Corrección: David Lluch

ISBN: 978-84-9134-884-9 (papel)

ISBN: 978-84-9134-885-6 (ePub)

ISBN: 978-84-9134-886-3 (PDF)

Edición digital

Índice

INTRODUCCIÓN. La contemporaneidad del arte contemporáneo

1. DESDIFERENCIACIÓN Y EXPERIENCIA

1.1 La obra de arte abierta

1.2 Un nuevo comienzo en la estética

2. FORMAS DE LA PARTICIPACIÓN

2.1 La integración social a través del arte

2.2 El carácter doble de la participación en el arte

3. LO PLURAL DEL ARTE

3.1 Especificidad del medio, entrelazamiento,
intermedialidad

3.2 El derecho estético de la singularidad

4. DESBORDAMIENTOS

4.1 La excepcionalidad de lo ordinario: el *readymade*

4.2 La materialidad de la idea: el arte conceptual

4.3 El trabajo sobre la cultura visual: la generación
Pictures

4.4 Crítica de la institución / institución de la crítica: el
arte en contexto

4.5 La tarea de la traducción: mundo y mundo del arte

4.6 El futuro del pasado: la historia en el arte

4.7 La dialéctica de naturaleza y cultura: el legado del
Land Art

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE ANALÍTICO

Introducción

La contemporaneidad del arte contemporáneo

El arte contemporáneo, podríamos decir un tanto tautológicamente, está a la orden del día. Apenas hay una ciudad que no haya demostrado lo que tiene para sí como valioso a través de un museo de arte contemporáneo. En cada vez más lugares alrededor del mundo existen bienales que se consagran regularmente a hacer su inventario, atrayendo con ello a un público masivo e internacional. Se crean cátedras y programas de investigación para explicarlo. Pero ¿qué significa exactamente el concepto de arte contemporáneo? Y, ante todo, ¿a qué contemporaneidad hace referencia?

Cuando se trata de describir el arte de nuestro tiempo, llama la atención, en primer lugar, el hecho de que su concepto ha desbancado en gran medida al de arte moderno. Por lo visto, ser «absolutamente moderno» ya no es algo actual -y ello a pesar de la importancia que la exigencia que Arthur Rimbaud formulara en 1873¹ tuvo hasta bien entrado el siglo xx-. No obstante, ¿cómo se debe entender la retracción del concepto y el fenómeno de lo moderno en el arte contemporáneo, en el arte de la actualidad? Una primera intuición podría ser la de concebir esta evolución como un distanciamiento con respecto a los

movimientos de impugnación ensayados por el propio arte moderno. Después de todo, el arte moderno fue un arte decididamente antitradicional y sujeto a la prescripción del progreso. Frente a ello, el concepto de arte contemporáneo se presenta -al menos por el momento- como una categoría neutral. Por lo tanto, uno podría pensar que el «arte contemporáneo» designa simplemente lo dado en la actualidad. Pero tal definición, según la cual el concepto ha de referirse de manera neutral al arte surgido en este preciso momento, resulta obviamente demasiado estrecha, pues entonces todo arte habría sido alguna vez arte contemporáneo, y lo producido en el pasado ya no sería arte contemporáneo. Para empeorar las cosas, cualquier intento de apoderarse así de la contemporaneidad contrayéndola en el punto temporal del ahora se vería de todas formas socavado por sí mismo, pues ella se escaparía precisamente en el momento en que se intenta hacerla presente.²

Por lo demás, existe una interpretación completamente distinta de la apariencia neutral que el concepto de arte contemporáneo suscita, una interpretación que no discute el concepto en sí mismo, sino que más bien lo critica como ideología. De acuerdo con los correspondientes diagnósticos, el concepto de arte contemporáneo ha prevalecido por sobre el de arte moderno en la medida en que se ha perdido toda perspectiva de cambio histórico -y, por cierto, en favor de una dinámica aparente que no es otra cosa que la continuación y la confirmación de lo siempre igual-. Según este veredicto, la constante producción de lo nuevo que se puede apreciar en el arte contemporáneo no implica, a diferencia de lo que sucedía en las vanguardias modernas, ninguna pretensión de algo diferente con respecto a la tradición. Lo nuevo es solo original, ya no originario -a lo sumo se distingue individualmente a sí mismo, pero ya no produce ningún

nuevo comienzo que vaya más allá de la originalidad de lo particular-.³ Conforme a este sombrío diagnóstico, la contemporaneidad del arte contemporáneo no es más que la pesadilla de un ahora eterno, una actualidad plana carente de toda profundidad histórica que se lleva bastante bien con la economización general del mundo de la vida, en cuanto su consecuencia es que solo hay algo nuevo para ser consumido, pero no para ser vivido. La fijación empírica en el ahora por parte del arte es entonces el perfecto correlato de un tiempo atrapado en la inmanencia.⁴

Con este cuadro de situación se corresponde la difusa sensación de que la contemporaneidad ya no está determinada por el vector direccional de una evolución histórica, sino que, a la manera del algodón, se expande y se «ensancha», tal como lo formula Hans Ulrich Gumbrecht.⁵ En concordancia con ello, el arte de tal contemporaneidad se presenta también ante la crítica como algo carente de contornos definidos. En lugar de generar un movimiento claramente identificable y diferenciado respecto del pasado y, así, escribir la historia, el arte contemporáneo se apropia de los movimientos del pasado de una manera tal que nivela toda conciencia histórica. Al hacer del pasado indiferenciadamente un material disponible para la producción actual, el arte contemporáneo solo extiende aún más hacia atrás su contemporaneidad peculiarmente ahistórica. Así pues, el arte contemporáneo absorbe todos los *-ismos* habidos hasta ahora, todos los movimientos históricos, en la medida en que él mismo justamente ya no constituye ningún *-ismo*, en especial ningún modernismo. Según esta lectura en clave de pesimismo cultural, en el panorama del arte contemporáneo se ha materializado, en efecto, lo que en los años noventa se discutía bajo el lema de «posthistoria». Para esta lectura, todo se presenta como si el arte hubiera ingresado en el tiempo del *después del fin de la historia*: en lugar de hacer presente el tiempo histórico

transmitido a través del estilo, se cae en una nivelación ecléctica de las diferencias históricas; en lugar de una ruptura manifiesta, una falsa totalidad; en lugar del compromiso decidido, indiferencia y tedio.

Ahora bien, se puede discutir la afirmación de que en el mundo del arte contemporáneo exista todo esto: eclecticismo vacío, olvido de la historia, indiferencia, tedio. No obstante, la pregunta es si a partir de estos fenómenos debería derivarse concluyentemente el todo. Entretanto, ha llegado a ser casi algo bueno distanciarse críticamente del concepto de arte contemporáneo -ya sea que, a fin de expresar la propia honestidad frente a la sospecha, uno simplemente se atenga al curso de las coyunturas actuales, ya sea que se experimente una cierta insuficiencia ante un concepto que, tal como el sinónimo ampliamente utilizado de «arte de la actualidad»,⁶ de *contemporary art*, ya no parece saber de ningún más allá y, por tanto, debe suscitar en la inteligencia crítica el deseo de dejarlo de lado-. Así, se organizan simposios con títulos como Beyond What Was Contemporary Art⁷ a fin de indicar que la fase supuestamente ahistórica del arte contemporáneo constituye en sí solo un episodio histórico al cual le puede seguir otro. Sin embargo, es sintomático el hecho de que la crítica a la ahistoricidad del arte contemporáneo sea formulada preferentemente por los propios actores del mundo del arte contemporáneo, pues ello permite inferir que el diagnóstico de la posthistoria no puede expresar la verdad toda sobre el arte contemporáneo. Pero, de ser así, esto debe implicar también que las intervenciones significativas del arte contemporáneo en contra del diagnóstico cultural-pesimista pueden interpretarse a su vez de una manera completamente distinta. En efecto, existen razones para no precipitarnos aquí a tirar el agua de la bañera con el niño dentro. ¿Qué sucedería si la impugnación de la programática moderna por parte del arte

contemporáneo fuera entendida menos como una salida de la historia que como un viraje crítico y fundamentado frente a determinados aspectos de la modernidad? Si seguimos esta intuición, el concepto de arte contemporáneo sin duda pierde de inmediato su sentido problemáticamente neutral y se vuelve legible en términos normativos, esto es, en cuanto una figura del progreso en la conciencia crítica del contenido de la modernidad.

Desde luego, una comprensión adecuada del arte contemporáneo no puede darse por satisfecha con el registro empírico de lo supuestamente dado, sino que debe ser incluso decididamente antiempírica. Calificar algo como «arte contemporáneo» quiere decir entonces singularizarlo en términos normativos y, por cierto, no en menor medida en lo que respecta a la confrontación crítica puesta de manifiesto en él con los modelos de interpretación que están a disposición para caracterizar la propia época. El sentido plenamente normativo del concepto de arte contemporáneo consiste en que ha de hacer actual su actualidad histórica. Por consiguiente, ser contemporáneo significa -tanto para aquellos que producen arte como para quienes intentan conceptualizar el arte de su tiempo- mucho más que el mero participar en el tiempo cronológico. De Boris Groys proviene la bella idea de que el contemporáneo, como todo buen correligionario,⁸ compañero o camarada, debería ayudar al propio tiempo cuando las cosas se ponen difíciles -cuando, por ejemplo, el tiempo es percibido como algo improductivo, atrapado en la viscosa inmanencia, como algo indiferente y sin sentido-.⁹ Ser fiel de esta manera al propio tiempo, ser un buen compañero o una buena compañera, significa principalmente introducir ciertas discontinuidades en el *continuum* del tiempo cronológico. Estar con el tiempo, ser con-temporáneo quiere decir, según lo formula Giorgio Agamben, fisurar el tiempo, insertar en él cesuras que lo

vuelvan ante todo legible,¹⁰ pues, para determinar el lugar histórico de la contemporaneidad, presente y pasado deben ser puestos en una relación mediante la cual el presente adquiera un sentido, el sentido de una evolución histórica.

Pero ¿qué cesuras pueden plantearse a fin de, en este sentido, trazar más nítidamente los contornos del arte contemporáneo? En su contribución a una antología sobre la pregunta *What Is Contemporary Art?*, el crítico de arte y curador mexicano Cuauhtémoc Medina observa que en torno a esta cuestión no reina en absoluto el consenso: un libro de referencia que lleva por título *Theories and Documents of Contemporary Art*, por caso, toma como punto de partida el año 1945; el Tate Modern, en cambio, organiza sus fondos de obras de arte contemporáneo tomando como referencia las producciones artísticas posteriores a 1965; mientras que, más recientemente, el año 1989 es mencionado cada vez más como la fecha solo a partir de la cual se perfila con más claridad la actualidad del arte contemporáneo.¹¹

Sin embargo, de esta serie temporal a primera vista muy heterogénea -1945, 1965, 1989- llama la atención un elemento unificador: las fechas en cuestión pueden ponerse en relación con diferentes crisis de los relatos modernos del progreso, los cuales se vinculan de un modo u otro con la historia del arte. Si es correcto afirmar que el concepto de arte contemporáneo se distancia programáticamente del concepto de arte moderno, y de una manera que afecta a las ideas modernas de progreso, entonces efectivamente estamos lidiando aquí con una serie significativa. Pero, en lugar de concluir sin más a partir de esta cronología -tal como lo hace el defensor de la tesis posthistórica- que el arte contemporáneo da cuenta de una crisis del progreso *en general* y que, por tanto, el propio concepto de progreso ya no tiene ningún sentido aplicado al arte contemporáneo, la crítica artística a los modelos modernos del progreso y de la

historia debería considerarse en sí misma -tal es mi convicción- como un progreso. Y ello vale para cada una de las tres etapas mencionadas.

La primera fecha, 1945, marca un umbral después del que ya no es posible entender la historia inmediatamente -según el modelo hegeliano- en términos del progreso en la conciencia de la libertad, pues ese año da cuenta de la experiencia de una catástrofe político-moral de tal magnitud que esta concepción hubo de verse conmovida en sus cimientos. Según lo concibiera tajantemente Adorno, «después de Auschwitz, de la regresión ya consumada [...], no solo toda teoría positiva del progreso, sino toda afirmación de un sentido de la historia parecen problemáticas y afirmativas».¹² Esta herida también tuvo repercusiones en el discurso estético. En este escenario, hablar de una progresividad del arte solo podía referirse todavía a aquellas obras que contrarrestaban el falso optimismo del modelo idealista del progreso. Tal actitud se vio reflejada, no en menor medida, en una crítica artística a la convención de la belleza que la estética idealista había enaltecido como expresión de la libertad. Así pues, para la estética modernista (de posguerra) quizá más influyente hasta el día de hoy -la de Adorno-, la categoría de lo bello ya no es la categoría decisiva, sino más bien la de lo sublime: en el lugar de la autocomplaciente belleza que se afirma triunfante sobre lo otro de ella se impone un trabajo de lo informe en el corazón de la forma (una forma que, por ello, ya no puede ser afirmativamente bella).¹³

El segundo umbral, datado por cierto algo arbitrariamente en 1965, representa un estadio de la evolución del arte que ya no es compatible de suyo con las categorías de la estética modernista-de posguerra, pues en los años sesenta el arte se vuelve con énfasis tanto contra el sistema de las artes como contra la unidad de la obra -contra los presupuestos, por tanto, que determinan a la

estética de los años cincuenta todavía allí donde esta se coloca bajo el signo de lo sublime-. En verdad, la evolución hacia las obras abiertas e intermediales comienza mucho antes, pero en la década de los sesenta esta tendencia se intensifica a tal punto que se convierte ya en algo inevitable y, por ende, en un problema para la teoría modernista del arte, puesto que aparecen cada vez más obras que no se dejan asociar a la única tradición de un arte, ni tampoco circunscribirse en general a los medios artísticos tradicionales, para, en lugar de ello, incorporar las nuevas tecnologías y los modos de producción industrial en el horizonte de la creación artística. Por lo demás, las obras a menudo ya no permiten reconocer dónde está el límite con respecto a su exterior no-artístico; más bien tienen su especificidad en la desestabilización de este límite. Como consecuencia de estos desarrollos, la teoría modernista-de posguerra del arte (la cual, aun con todas sus críticas a la estética idealista, todavía se apoya en la idea de la obra cerrada y en la necesidad de una clasificación del arte en artes) entra en crisis -y, con ella, el concepto de progreso artístico-, pues, frente a obras híbridas y abiertas, parece a primera vista imposible seguir identificando en general lógicas de evolución. Es decir, las obras desdiferenciadas¹⁴ parecen no solo revocar la comparación con el arte del pasado, debido a que -en cuanto intermediales- no permiten ser leídas y juzgadas unívocamente en el contexto respectivo de *una* tradición (*la* música, *la* pintura, *la* escultura, *la* literatura, etc.), sino que, además -en virtud de sus límites imprecisos con respecto al mundo de la vida no-estético-, ni siquiera se presentan como algo determinado objetivamente, pues en ellas con frecuencia no está claro cuál es el elemento que en general sigue siendo parte de la obra y cuál ya no.

Sin duda, este cambio radical es decisivo para la contraposición entre el arte contemporáneo y el arte

moderno, puesto que aquí la teoría modernista-de posguerra del arte asociada al concepto de *alto modernismo* llega explícitamente a un límite, en última instancia por lo que respecta a sus conceptos de progreso y de historia. De manera análoga, el diagnóstico de la posthistoria también debe ser entendido como el indicador de una transformación indudablemente profunda. No obstante, esta transformación aparece bajo una luz completamente distinta cuando, en términos de la teoría del arte, nos apartamos del diagnóstico cultural-pesimista para enfocarnos en una nueva orientación, no menos profunda, en la estética filosófica. De acuerdo con la teoría estética que es relevante en este contexto -puesto que también se articuló en reacción a los correspondientes desarrollos en el arte-, estamos ante una situación que no significa el fin del arte y de su historia, sino solo el fin de una determinada teoría del arte o estética, junto con su modelo unidimensional del progreso y de la evolución histórica.¹⁵

El hecho de que desde los años sesenta el arte ya no se deje encasillar en las historias evolutivas de los géneros artísticos tradicionales, y de que las obras desdiferenciadas ya no se presenten en absoluto como algo determinado objetivamente, sino que debido a su forma abierta más bien remitan insistentemente a su devenir constituido a través de interpretaciones, lecturas y apropiaciones que entran en conflicto entre sí, aparece en esta perspectiva menos como el síntoma de un olvido general de la historia que como la manifestación de una comprensión adecuada de la historicidad del arte. En efecto, ya una mirada superficial a la historia de la recepción de una obra cualquiera, atravesada por coyunturas, pérdidas de tensión, periodos de latencia y redescubrimientos, muestra que la vida histórica de la obra no cumple el papel que a ella quisiera asignársele por parte de *una* historia del progreso. Las experiencias históricamente cambiantes también abren una

y otra vez las obras en cuanto a su potencial de innovación y, a la inversa, la falta de tales aperturas hace que las obras se hundan en la insignificancia. Por lo demás, en ello se muestra también que la contemporaneidad no constituye una cualidad añadida cualquiera que las obras de arte pueden o no poseer, sino que es esencial para su concepto. Todo arte significativo, todo arte en sentido enfático, es contemporáneo. El arte tiene importancia para el presente.

A su vez, esto tiene consecuencias para la discusión del canon. En lugar de partir de la validez transhistórica de las grandes obras, ahora sale a la luz el hecho de que tal grandeza está ella misma configurada históricamente, es decir, en y por medio de la historia de sus sucesivas reaperturas en los respectivos contextos contemporáneos. Lo cual también significa que el canon está a disposición, o en cualquier caso puede por principio estar a disposición en todo momento, y que tenemos que representárnoslo en términos dinámicos. Los múltiples redescubrimientos de los y las artistas, o de obras de arte del pasado a través de los protagonistas del arte contemporáneo, tampoco serían -al menos no tomados en su conjunto- la expresión de un mero gusto subjetivo por lo retro que incorpora el material de ese pasado con el propósito de la distinción individual, sino que más bien dan cuenta de una compleja comprensión de la historia (del arte). Y ciertamente no es desacertado ver allí, además, una corrección en la comprensión de la propia modernidad. Si bien en ocasiones parece como si para la modernidad, en el marco de la conformación de la teoría modernista, hubiera solo una única dirección temporal -hacia adelante-, ella está de hecho marcada (y sobre esto ha llamado la atención Jacques Rancière) al menos en igual medida por las novedosas reapropiaciones de la tradición. Se comprendería inadecuadamente la moderna «tradición de lo nuevo» si se ignorara la «novedad de la tradición» que la acompaña.¹⁶

Bajo el signo de un enfrentamiento en cuanto a la comprensión de la modernidad, la historia y el progreso, se plantea también el umbral más reciente que se asocia al concepto de arte contemporáneo: 1989. En términos geopolíticos, esta fecha representa el final de la Guerra Fría y el comienzo de la llamada «globalización», con cuyo nombre se identifica, por un lado, la aplicación consumada de un capitalismo que opera de una manera igualmente global y neoliberal-desregulada, pero, por otro lado, una nueva atención hacia las cuestiones del poscolonialismo. Con respecto a su desarrollo en el arte, este segundo aspecto estuvo acompañado de una crítica adicional a las narrativas modernistas del progreso: lo problemático era ahora la reducción de estas a lo que la crítica denominó, tan polémica como acertadamente, «arte de la otan».¹⁷ Si se trata aquí de una reflexión crítica en torno a la pretensión universalista de la modernidad occidental bajo el signo de múltiples modernidades, del reconocimiento de genealogías que se penetran unas a otras y de complejas relaciones de transmisión, entonces la investigación de todo esto también está, en última instancia, al servicio de una comprensión de la actualidad que precisamente no la representa como una actualidad sin lugar y sin tiempo, sino que más bien la visualiza en sus respectivas especificidades geográficas, culturales e históricas.

Así pues, ninguna de las tres fechas mencionadas documenta la salida de la historia por parte del arte contemporáneo -como si los y las artistas quisieran hoy en día eludir la pregunta, existencial por antonomasia, de qué es el progreso-. Tales fechas representan más bien una forma alternativa para repensar esta pregunta, una forma que implica ya no seguir asociando el progreso necesariamente con la imaginería de la evolución lineal.¹⁸ Sin embargo, en la medida en que este replanteamiento no se realiza solo en confrontación crítica con los modelos

modernos de la historia y del progreso, sino que al mismo tiempo está ligado al potencial ilustrador de la modernidad, puede entenderse también como un autorrebasamiento y una autosuperación de la *modernidad*. Esto se evidencia en particular y de manera significativa en el más reciente de los desarrollos en el arte contemporáneo, pues frente a modernidades que se despliegan de modos globalmente asincrónicos y localmente específicos se plantea la pregunta por aquello que las conecta entre sí. En otros términos, es precisamente esta desdiferenciación, la desdiferenciación de la propia modernidad, la que empuja una vez más a la pregunta por el *concepto* de modernidad. El arte contemporáneo avanzado, por tanto, claramente no se refiere a la modernidad como si su proyecto hubiera concluido; no ha «terminado» con este proyecto, en el sentido de que todo lo que está asociado a él habría de ser dejado atrás. La contemporaneidad del arte contemporáneo parece ser más bien la de una modernidad que se transforma autocríticamente a sí misma y que, por tanto, ha de considerarse como esencialmente incompleta.

Esto también viene sugerido por el hecho de que la tesis de la ruptura es insuficiente incluso en cuanto a la relación que el arte desdiferenciado de la actualidad mantiene con la estética modernista-de posguerra. Así, por ejemplo, el avance hacia formas de obra abiertas puede interpretarse enteramente como consecuencia de la presión interna a la cual ya estaba sometida su forma cerrada, bajo el influjo de una estética de lo sublime que acentuaba el trabajo negativo de lo in-forme. Se podrían reconstruir otras conexiones de este tipo. El hecho de que algunas colecciones o documentos encabezados con el nombre de arte contemporáneo también incluyan obras pertenecientes al *alto modernismo* de los años cincuenta, y que, a la inversa, instituciones que se presentan bajo la denominación de arte moderno –como por ejemplo el Museo de Arte Moderno de Fráncfort (mmk)– sean conocidas como

lugares en los que están representadas las posiciones actuales del arte contemporáneo, puede contar como un indicio adicional de que la tensión que el concepto de arte contemporáneo mantiene con el concepto de arte moderno ha de ser entendida no en el sentido de una ruptura absoluta, sino más bien en el de una confrontación crítica con el proyecto de la modernidad, solo a través de la cual puede conservar su fidelidad a este proyecto.

Aunque todo esto indica *cómo* debería entenderse la mutación que, con las tendencias hacia la desdiferenciación del arte y de las artes, comienza a darse en términos de la práctica y la teoría artística en los años sesenta, a saber, en el sentido de una continuación crítica del proyecto moderno -y no en el de su completa destrucción o sustitución-, con ello de ningún modo se relativiza *que* se trata de hecho de una mutación de largo alcance para la comprensión del arte, pues, si las estéticas modernistas, aun con todas sus diferencias, se orientan sin excepción a la idea de una obra cerrada en sí y subordinada claramente a un arte, entonces lo que se pone en cuestión es todo un paradigma teórico-artístico, a partir de desarrollos práctico-artísticos que se enfrentan decididamente a la obra de arte cerrada y apuntan a desestabilizar los límites entre las artes y entre arte y no-arte. Por lo tanto, en la medida en que estos desarrollos afectan a los presupuestos conceptuales que resultan centrales para la teoría del arte y la estética modernista (-de posguerra), va de suyo asociar el concepto de arte contemporáneo con esta mutación. Si, por consiguiente, la presente introducción -una introducción a la teoría, tal como lo son todos los volúmenes de la serie de la que este libro forma parte-¹⁹ no toma como su punto de partida el arte modernista-de posguerra, sino más bien aquellos desarrollos que desde los años sesenta se intensifican en dirección a la desdiferenciación del arte y de las artes, esto se explica por el hecho de que se trata aquí

de un cambio de paradigma teórico en el que está en juego nada menos que nuestro *concepto de arte* -aun cuando, no obstante, sea motivo de controversia cómo debe explicarse exactamente el nuevo paradigma teórico-artístico-.

Por consiguiente, la perspectiva de esta introducción es una perspectiva sistemática. Se concentra en los problemas fundamentales de la teoría del arte y de la estética tal como estos se han replanteado, de manera especialmente enfática, en vista de los desarrollos en el arte de los últimos cincuenta años. De ahí que, de las diversas y temáticamente muy variadas contribuciones sobre el arte contemporáneo, se seleccionen solo aquellas que hacen referencia explícitamente a los respectivos problemas teórico-artísticos. Sin embargo, la clasificación disciplinaria de las contribuciones es tan poco decisiva como la pregunta de si han de ser adscritas en general a un contexto académico: el trabajo teórico que se considera relevante aquí proviene tanto de la filosofía como de las disciplinas particulares de la ciencia del arte, o de los críticos de arte, curadores y artistas. Esta introducción intenta estructurar en cuatro capítulos el discurso teórico-artístico que tiene lugar entre las distintas disciplinas académicas, pero también entre la academia y el mundo del arte. En un primer momento, presenta dos enfoques que discuten, en un marco general, la mutación artística tanto a nivel teórico como práctico de los últimos cincuenta años (capítulo 1), para luego ocuparse más detalladamente de las consecuencias de esta mutación sobre campos problemáticos específicos. Los problemas que estructuran el discurso acerca del arte contemporáneo conciernen, en primer lugar, a la pregunta de cómo la participación en y por medio del arte puede ser determinada con mayor precisión (capítulo 2); en segundo lugar, a la pregunta por el destino de los géneros artísticos tradicionales y los problemas teóricos relacionados a ellos (capítulo 3); así como, en tercer lugar, al propio debate sobre la relación

entre arte y no-arte que, por su parte, se verifica en los más diversos registros (capítulo 4).

Con ello queda indicado, a su vez, lo que *no* debe esperarse de esta introducción. No es posible ocuparnos de narrar los últimos cincuenta años de *historia* de ese arte que aquí se coloca bajo la rúbrica de arte contemporáneo. Tan significativa como pueda ser esta historia, precisamente en vista de la tesis de la posthistoria -la cual, en última instancia, descarta el arte contemporáneo negándole cualquier tipo de evolución histórica-, en escasa medida podría ser el objeto de la presente introducción una tarea que, en cuanto tal, ha de apoyarse en estudios detallados. Ciertamente, los contextos históricos tendrán una y otra vez un papel importante, y en este sentido también se ofrecerán un par de puntos de referencia adicionales (más allá de lo esbozado hasta aquí) en cuanto a la historización *interna* de ese medio siglo que -de acuerdo con el planteamiento aquí defendido- lleva ya de duración la contemporaneidad del arte contemporáneo. No obstante, estos puntos de referencia surgen únicamente de la discusión de los debates teórico-artísticos, en la medida en que estos han reaccionado a los desarrollos en el arte. De esta delimitación se sigue además que esta introducción de ninguna manera pretende introducir a los *temas* sumamente diversos tratados en el arte contemporáneo; estos solo se mencionan siempre y cuando sean pertinentes para los problemas teórico-artísticos en torno a los que gira el libro -querer hacer justicia a estos temas como tales significaría renunciar al enfoque teórico-artístico en favor de extensas discusiones especializadas e interdisciplinarias, la mayoría de las cuales merecerían su propio volumen introductorio-.²⁰ Finalmente, tampoco es posible ofrecer aquí un panorama más o menos exhaustivo sobre esa *praxis* artística en extremo diversificada que hace del mundo del arte contemporáneo objeto de desplazamientos a nivel

internacional.²¹ En lugar de protestar contra la exigencia de una totalización empírica condenada al fracaso, en esta introducción se trata de reunir algunos elementos básicos para un concepto *normativo* del arte contemporáneo. Para ello pretende, por un lado –y esto debería quedar en claro con lo dicho hasta aquí–, volver críticamente sobre la lectura cultural-pesimista del arte contemporáneo, pero, por otro lado, también sobre los distintos ámbitos del mundo del arte contemporáneo, definitivamente afectados por los diagnósticos cultural-pesimistas. Por lo tanto, la perspectiva de esta introducción no es en absoluto neutral: se corresponde con el programa de una teoría del arte entendida como proyecto crítico, es decir, con el desarrollo de una comprensión del arte a la luz de sus mejores posibilidades. Esta perspectiva determina también la discusión de las posiciones teóricas que en el libro habrán de ser presentadas. Su propósito es el de introducir a un *debate* todavía en curso sobre cuestiones que resultan fundamentales, tanto a nivel teórico-artístico como estético, y que están orientadas al concepto y al fenómeno del arte contemporáneo. No se pretende clausurar este debate en la pseudoobjetividad de la presentación neutral, puesto que, incluso en medio de una disputa, ha de alentarse a continuarla y a profundizar en ella.

1. «Il faut être absolument moderne» [Hay que ser absolutamente moderno] (Arthur Rimbaud: *Una temporada en el infierno*, intr. y trad. Gabriel Celaya, Buenos Aires, Visor / Ediciones Continente, 2012, p. 88).

2. En efecto, uno cae rápidamente –para usar un término de Paul Valéry– en el reino de las «ideas fijas» cuando intenta «[pinchar] la punta del *Presente* sobre el instante actual» (Paul Valéry: *La idea fija*, trad. y n. Carmen Santos, Madrid, Visor, 1988, p. 68). Cf. también, en este contexto, Jacques Derrida: «Qual. Cual. Las fuentes de Valéry», en íd.: *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 313-346, especialmente p. 343 y ss.

3. Cf. Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Fráncfort d. M., Fischer, 1999, pp. 38-41 (existe trad. cast.: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una*

economía cultural, trad. Manuel Fontán del Junco, Valencia, Pre-Textos, 2005).

4. Cf. la introducción de Julieta Aranda, Brian Kuan Wood y Anton Vidokle al *e-flux-Reader* por ellos editado: *What is Contemporary Art?*, Berlín, Sternberg, 2010, pp. 6-9, aquí especialmente p. 7.

5. Para Gumbrecht, la actualidad expandida indica nada menos que el final del cronotopo del propio «tiempo histórico» (cf. Hans Ulrich Gumbrecht: «Die Gegenwart wird (immer) breiter», en *íd.*: *Präsenz*, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 2012, pp. 66-87, aquí especialmente p. 70).

6. «Zeitgenössische Kunst», en el original: la diferencia de matiz entre «zeitgenössische-» y «Gegenwartskunst» se pierde en su traducción al castellano, inevitablemente atada a la idea de arte «contemporáneo». Por lo demás, siempre que la autora emplea el vocablo «Gegenwart» sin el sufijo «-Kunst» lo traducimos intercambiabilmente como «presente», «actualidad» o, tal como en el título de esta introducción, y a fin de preservar el juego de palabras en alemán, «contemporaneidad» (N. del T.).

7. Este es el título de la primera parte del tercero del así llamado Former West

8. El juego de palabras entre «Zeitgenosse» y «Genosse» se pierde inevitablemente en la traducción (N. del T.).

9. Boris Groys: «Camaradas del tiempo», en *íd.*: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, trad. Paola Cortes Rocca, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, pp. 83-100, aquí p. 93.

10. Giorgio Agamben: «¿Qué es lo contemporáneo?», trad. Cristina Sardoy, en *íd.*: *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 17-29.

11. Cuauhtémoc Medina: «Contemp(t)orary: Eleven Theses», en Aranda et al. (eds.): *What Is Contemporary Art?* op. cit., pp. 11-21, aquí p. 11 y ss. Estas tres periodizaciones alternativas en cuanto al comienzo del arte contemporáneo - 1945, la década de los sesenta y 1989- las discute también Peter Osborne en *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londres / Nueva York, Verso, 2013, pp. 18-22.

12. Theodor W. Adorno: *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*, trad. Miguel Vedda, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019, p. 51.

13. Esto vale en particular para la *Teoría estética* de Adorno. Cf. Albrecht Wellmer: «Adorno, la modernidad y lo sublime», en *íd.*: *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 194-219; Wolfgang Iser: «Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen», en Christine Pries (ed.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, Wiley-vch, 1989, pp. 185-213.

14. «Entgrenzten Werke», en el original. Traducimos el sustantivo «Entgrenzung» -importante a lo largo de todo el libro- como «desdiferenciación», y el correspondiente adjetivo como «desdiferenciada/o» (N. del T.).

15. Al respecto, cf. las discusiones contenidas en Christoph Menke y Juliane Rebentisch (eds.): *Kunst - Fortschritt - Geschichte*, Berlín, Kadmos, 2006. Para lo abordado en los dos párrafos siguientes (la historicidad de las obras y el canon), cf. también la introducción de los editores sobre «la actualidad del progreso», en *ibíd.*, pp. 9-18.

16. Cf. Jacques Rancière: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. Mónica Padró, Buenos Aires, Prometeo, 2014, p. 38 y ss.

17. Medina: «Contemp(t)orary: Eleven Theses», op. cit., p. 17. Sobre el significado que se le otorga al año 1989 en lo que se refiere a la apertura de un mundo del arte hasta entonces dominado por Occidente, cf. también Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson (eds.): *Contemporary Art. Themes and Histories. 1989 to the Present*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013.

18. Con respecto al significado que la crisis de tal concepto de progreso adquiere para la comprensión del arte contemporáneo, cf. también Philip Ursprung: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, Múnich, C. H. Beck, 2010, aquí especialmente p. 7 y ss. Por lo demás, Ursprung interpreta esta crisis en el sentido de una pérdida de la historia -y al arte contemporáneo, correspondientemente, en el sentido de una larga duración «carente de un futuro y un pasado propios» (p. 10)-. El arte contemporáneo nos ayudaría únicamente a «entender mejor» (p. 11) nuestro peculiar tiempo sin historia.

19. La autora se refiere a la colección *Zur Einführung*, dirigida por Michael Hagner, Ina Kerner y Dieter Thomä para la editorial Junius de Hamburgo (N. del T.).

20. Para esto, cf. la serie *Documents of Contemporary Art (mit Press)*, lanzada por la Whitechapel Gallery y hasta el momento bastante completa, que con títulos como *Appropriation, Documentary, The Archive, The Artist's Joke, Colour, Education, The Everyday, Failure, The Gothic, The Market, Sound, Nature o Utopia* publica antologías con extractos de textos pertinentes sobre los respectivos temas.

21. Una primera impresión de esta diversidad, en referencia al periodo comprendido entre los años 1986 y 2010, la da una antología compilada por ocho curadores de renombre internacional en la cual los autores presentan lo que consideran las obras de arte más importantes de estos años: Daniel Birnbaum, Connie Butler, Suzanne Cotter, Bice Curiger, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Bob Nickas y Hans Ulrich Obrist: *Defining Contemporary Art - 25 Years in 200 Pivotal Artworks*, Londres / Nueva York, Phaidon, 2011. Por supuesto, incluso en un proyecto como este se pone de manifiesto -y este es uno de sus puntos fuertes- que no puede haber una visión general sobre el arte contemporáneo que carezca de criterios.