

Moyinedo, S. 2013. "El pasado del arte contemporáneo". Revista Nómade

<http://www.espacionomade.com/> N°4. Barcelona. ISSN: 2014-9697.

## **El pasado del arte contemporáneo**

**Sergio Moyinedo**

### **Perspectivas**

¿Es posible una "historia del arte contemporáneo"? Cuando se plantea esta pregunta, una de las primeras objeciones en aparecer es la falta de "perspectiva histórica". Según esta idea, dado que el arte contemporáneo es algo que aún está sucediendo, el observador se encontraría a una insuficiente distancia temporal de su objeto como para verlo de una manera clara y completa. Por otra parte, esta misma insuficiencia no se presentaría en relación con períodos históricos más alejados en el tiempo respecto de los cuales la perspectiva histórica sería la adecuada. Desde luego, asumir esta posición nos llevaría a pensar que el simple transcurso del tiempo nos develará la condición contemporánea del arte, cuando

ya esté lejos de nosotros y, de alguna manera, se haya cerrado el segmento temporal que lo distingue de un nuevo presente de la práctica artística<sup>1</sup>.

Según esta idea de la “perspectiva histórica”, los acontecimientos del pasado - artístico en nuestro caso- constituyen puntos fijos respecto de los cuales el observador puede encontrarse en un lugar más o menos lejano sobre una línea de tiempo que crece irreversiblemente hacia el futuro. Para ilustrar esta manera de considerar el funcionamiento temporal es posible apelar a la idea clásica de la perspectiva vinculada al modelo mimético de representación espacial. Según ese funcionamiento, el relato histórico puede figurarse como una ventana abierta hacia un pasado sucedido de una vez y para siempre. Como sucede con cualquier representación mimética, la suerte del historiador se juega en su destreza para generar en su lector la idea de una semejanza entre la representación y lo representado. Al igual que el pintor, el historiador deberá trabajar minuciosamente en estrategias de invisibilización del lenguaje con el que construye su ventana imaginaria. La viabilidad de su trabajo representativo depende de su habilidad para someter, consciente o inconscientemente, la dimensión performativa que amenaza constantemente con destruir toda representación del mundo que se pretenda objetiva<sup>2</sup>.

Si consideramos esa dimensión performativa de nuestras observaciones y representaciones, y abandonamos por un momento nuestra habitual concepción

---

<sup>1</sup>La posibilidad de un período posterior ha sido imaginada, por ejemplo, por Gérard Genette: “Une autre difficulté viendra sans doute à nommer les ensembles stylistiques de l’avenir. *Post-contemporain* pourrait faire l’affaire pour le prochain, mais ensuite? Faudra-t-il accrocher les wagons à l’infini, si infini il y a? Heureusement, cette affaire-là ne sera plus la nôtre. Genette, Gérard. 2006. Bardadrac. Paris, Seuil.

<sup>2</sup>Heinich, Nathalie/Schaeffer, Jean-Marie. 2004. Art, création, fiction. Nîmes, Jacqueline Chambon.

del tiempo como una línea que fuga irreversiblemente hacia el futuro, las representaciones del pasado dejarían de funcionar como sólidas y estables ventanas hacia lo sucedido. Para esto deberíamos considerar que la relación de observación que establecemos con el pasado es productiva, es decir, que esa observación ya no puede imaginarse como una pantalla que refleja inocuamente las luces que provienen de ese pasado. Al considerar esta dimensión productiva que determina nuestra relación con lo sucedido, lo pasado se torna *plástico*, como un estado particular que se define a la vez por una genealogía y por una actividad representativa siempre posterior. Situados en esta posición, la idea de una “perspectiva histórica” se desvanece. El pasado ya no es el punto fijo sobre el que pivotan todas sus representaciones, ahora es algo móvil e inherentemente inestable<sup>3</sup>, ya no hay manera de establecer un punto de fuga que organice nuestra percepción y posterior representación de lo pasado. Al igual que lo que pasó en la historia de la pintura en el paso hacia la narrativa moderna<sup>4</sup>, la figura de la ventana se fue volviendo inviable para representar nuestra manera de relacionarnos con lo sucedido.

## **Posiciones**

Para salir del callejón sin salida que nos plantea la idea de “perspectiva histórica” debemos establecer una distinción entre posiciones de observación. Podemos

---

<sup>3</sup> “inherentemente inestable” refuerza la idea de la *plasticidad*, esto no quiere decir que ese pasado, en tanto objeto de conocimiento, cambie todo el tiempo y caprichosamente, por el contrario, nuestras representaciones del pasado suelen estabilizarse por una larga duración, es más, de esa estabilidad a largo plazo fundada en un hábito social depende nuestra supervivencia como sociedad.

<sup>4</sup>Danto, Arthur. 2009. Después del fin del arte. Buenos Aires, Paidós.

distinguir, en principio, dos figuras del mundo del arte<sup>5</sup>. La primera figura es la del *espectador*. El espectador vive en el mundo del arte, y esa habitación le impide concebir el pasado como algo plástico y modificable. De alguna manera (a partir de un hábito) ha naturalizado el carácter final e irreversible de lo sucedido, y es por eso que, para él, la idea de perspectiva histórica funciona<sup>6</sup>.

La segunda figura es la del *analista* de los fenómenos artísticos. Las prácticas analíticas son de naturaleza diferente a las prácticas espectatoriales (aunque en algún momento, el del arte conceptual, parezcan confundirse). El analista no es un espectador y su figura representa otro tipo de hábitos y prácticas; también es diferente su genealogía, y el pasado del arte no es su propio pasado sino el objeto de sus representaciones. Bajo la mirada analítica el pasado del arte, como objeto, se torna plástico, inestable y contingente.

En el mundo del arte, el espectador se va alejando del pasado de ese mundo del arte en el que habita. Lo mismo le sucede al analista con respecto al pasado de su propio mundo analítico y no artístico, aunque el pasado que es objeto su observación no es su propio pasado sino el pasado del mundo del arte. Se trata de dos temporalidades que, en ciertas circunstancias, se intersectan.

---

<sup>5</sup> Las dos figuras que se van a desarrollar aquí, corresponden a las dos posiciones de observación que Niklas Luhmann denomina de primero y de segundo orden. Luhmann, Niklas. 2005. El arte de la sociedad. Mexico, Herder.

<sup>6</sup> Hablamos aquí del espectador como una *figura*, es decir, como una representación de prácticas sociales, en este caso de aquellas que constituyen un hábito compartido de consumo de obras de arte. La de espectador es una posición que eventualmente puede ocupar cualquier persona, en un momento y un lugar determinados, asumiendo ese conjunto de prácticas que definen la lectura de una obra. En ese sentido, espectadores podemos ser todos aquellos que eventualmente asumamos esas prácticas ante ciertos artefactos que nos son presentados como obras de arte.

Para el espectador la obra de arte es un “existente”, es lo que es y su origen se encuentra más o menos lejano en el tiempo. Para él es viable la ilusión de la “perspectiva histórica”, por ejemplo, la idea de que “el tiempo pondrá todo en su lugar”, como si la obra estuviese predestinada desde el momento de su creación a ocupar un lugar en la historia del arte. La figura del “genio incomprendido por su época” resume en cierta forma este modo de funcionamiento temporal de la obra, y Van Gogh es una de sus encarnaciones más famosas. La contraparte del artista ignorado por su época es la figura del artista sobrevalorado, de quien algunos de sus coetáneos sospecharán que su valoración artística se encuentra “inflada” por el mercado o las políticas de premiación estatal, por ejemplo, y que pasado estos impulsos favorecedores la obra se revelará en su verdadero y mediocre valor.

En fin, en este esquema de funcionamiento temporal la suerte histórica de las obras está definida por la historia de su producción, que ha depositado en ellas algún valor positivo y estable que podrá ser o no valorado en su justa medida por los eventuales espectadores.

La idea de la “perspectiva histórica” se funda en el malentendido que confunde dos mundos, el del espectador y el del observador analítico. En el mundo habitado por el espectador domina una idea de posteridad basada en la inmanencia de la calidad artística. La fantasía de la “perspectiva histórica” es propia de quien espera que de alguna manera se aclare la confusión del presente, confiando en que el paso del tiempo pondrá al descubierto valores no apreciados del arte de hoy y condenará al olvido a los beneficiados por la contingencia de la moda. Para este habitante del mundo del arte, Van Gogh fue un genio incomprendido en su época

pero las neblinas de la incomprensión y del olvido se fueron disipando hasta dejar al descubierto la única, verdadera y definitiva cualidad artística de su obra.

Pero el observador analítico sabe que esto no es así, que la pintura de Van Gogh, considerada en sí misma, carece de valor alguno, positivo o negativo, y que detrás de ese montón de óleo extendido sobre un pedazo de tela enmarcada no hay ningún genio.

### **Contemporáneo**

Esta crítica a la idea de perspectiva involucra al arte de todas las épocas, no sólo al habitualmente denominado "*contemporáneo*". Ese arte contemporáneo, en este nivel, no plantea mayores problemas que el acercamiento analítico al arte de cualquier otro momento de la historia.

Claro que queda por aclarar los alcances del término contemporáneo en relación con el arte. Evitando entrar en la vastísima y muy vigente discusión acerca del arte de los últimos decenios, sólo diremos que el término "*contemporáneo*" representa, a la vez, un segmento temporal y un estilo. Y sea cual fuere el alcance periodizador del término, podemos decir sin temor a equivocarnos demasiado, que designa una manera de circulación del arte vigente desde hace por lo menos 30 años. De todas maneras, para responder a la pregunta que guía este número de la revista *Nómade*, conviene permanecer lo más cercanamente posible al momento actual. ¿Es posible decir algo acerca del arte producido en los últimos diez o cinco años?

Cualquier obra reciente acerca de la que podamos decir algo, y justamente por esa misma posibilidad de nombrarla como obra, ya ha perdido “algo” de esa contemporaneidad, a saber, su carácter presente. La obra que se manifiesta como tal se encuentra *funcionando* en un entramado de operaciones que determina su circulación social<sup>7</sup>. Esto puede decirse de cualquier obra contemporánea, incluidas aquellas que siendo contemporáneas cronológicamente no lo son estilísticamente. Sabemos que la designación “contemporáneo” trasciende la dimensión cronológica por la cual la obra señalada es epocalmente co-presente con quien la señala. No todas las obras contemporáneas (tiempo) son *contemporáneas* (estilo). Aquí se presenta otro problema, el de adscribir esa obra a un estilo de época, cuando esa época, para muchos, aún no ha finalizado. Nuestro primer impulso es pensar que, una vez finalizada la época –tenga el nombre que tenga- tendríamos un conjunto cerrado por ambos extremos temporales y que todo lo que se encuentre dentro de ese conjunto sería arte contemporáneo. Pero volveríamos así a nuestro punto de partida, es decir, a caer en la trampa de la “perspectiva histórica”.

Lo *contemporáneo* de una obra no es una propiedad de alguna manifestación material –pintura, objeto, instalación- sino un estado de un sistema de relaciones. El objeto del analista no es, entonces, la manifestación material de la obra de arte, su aspecto artefactual, sino la relación de ese artefacto con el entorno discursivo que, bajo cierta circunstancia espacio-temporal, determina su carácter *contemporáneo*. Allí es a donde hay que ir a buscar la respuesta a la pregunta

---

<sup>7</sup>Verón, Eliseo. 1987. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires, Gedisa.

sobre el arte contemporáneo. ¿Dónde es *allí*?: en el complejo sistema narrativo que organiza la circulación social del arte y del cual forman parte las numerosas variantes de la textualidad artística: los textos de la crítica, la teoría y la historia del arte, el mercado de arte, las políticas artísticas públicas y privadas, las estrategias curatoriales, los textos y declaraciones de los artistas, las obras de otros artistas, los comportamientos del público, etc.

El arte se hace *contemporáneo* en sus textos, no hay propiedades intrínsecas de la contemporaneidad artística; si así fuese, definir esa contemporaneidad sería tan fácil como dejar pasar el tiempo. El análisis del arte *contemporáneo* no necesita de metodologías específicas distintas de las que nos permiten hablar del arte renacentista, neoclásico o moderno. Despejado el problema de la “perspectiva histórica”, el trabajo analítico se vuelca al estudio de una categoría, temporal-estilística, que se está reconfigurando al ritmo del crecimiento de las lecturas que se hacen de ella. Lo contemporáneo está sucediendo ya desde hace algún tiempo, y lo mismo puede decirse de otras épocas o estilos. Las matrices de periodización se arman y rearman a la luz de lo que las va sucediendo.

Lo contemporáneo del arte se reescribe continuamente en los textos que lo representan, y el analista, que no puede abarcarlo todo, debe trabajar sobre fragmentos de esa red<sup>8</sup> en la que lo estilísticamente contemporáneo se constituye. Esa red incluye, entre otras, esa cosa que el espectador considera la obra de arte; eso que el espectador tiene frente a sus ojos es de una naturaleza muy diferente a aquello que el analista tiene frente a los suyos. Esa cosa que para el

---

<sup>8</sup> Verón, Eliseo, Op. cit.



espectador es la obra, a-histórica, cerrada y definitiva, se presenta al observador analítico como parte de una relación funcional entre lo artefactual de la obra y las prácticas sociales que la ponen en funcionamiento; aquí la obra se torna histórica, contingente e improbable. Esto es válido para cualquier obra de cualquier época y lugar.

Ahora bien, analizar una obra de arte *en tanto que contemporánea* implica una voluntad específica de definir su funcionamiento estilístico epocal, es decir, su diferencia con obras de otras épocas y de la propia. De hecho no todas las obras contemporáneas a nosotros son *contemporáneas*<sup>9</sup>. No cualquiera, por vivir en esta época, puede arrogarse el título de artista *contemporáneo*: el pintor dominguero y Francis Alÿs comparten la clase “contemporáneo” pero no la clase *contemporáneo*. Si, interesados como estamos en el arte *contemporáneo* pretendiésemos poner a prueba la usual categorización de Francis Alÿs como *artista contemporáneo*, ¿cuáles serán los pasos a seguir para corroborar esa hipótesis? Tomemos como referencia *A Story of Deception. Patagonia 2003-2006*<sup>10</sup>. Su estatuto *contemporáneo* no se limita al conjunto documental que constituye materialmente la obra exhibida. La inclusión en esa clase habrá que buscarla en el sistema transtextual<sup>11</sup> con el que se vincula el mencionado conjunto documental. En ese universo discursivo la obra de Francis Alÿs, si la hipótesis es viable, se hace –entre otras cosas– *contemporánea*. Desde el paratexto más cercano, como la cartelería de la exposición o el catálogo, hasta los metatextos

---

<sup>9</sup>Danto, Arthur, Op. cit.

<sup>10</sup> Presentada en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) en 2006

<sup>11</sup>Genette, Gérard. 1989. Palimpsestos. Madrid, Taurus.

más tardíos de la teoría y la crítica de arte, determinarán el funcionamiento propiamente *contemporáneo* de la obra. Así, por ejemplo, Nicolas Bourriaud hace de Alÿs, a partir de otros ejemplos, un artista *contemporáneo* en la medida en que encarna una de las operaciones que definen la altermodernidad (uno de los nombres de la *contemporaneidad*) como es la “forma –trayecto”.

El carácter *contemporáneo* de la obra de Francis Alÿs trasciende al artista y a su práctica productiva, y su trabajo se vuelve contemporáneo por el modo en que funciona dentro de una maquinaria discursiva que sobredetermina cualquier voluntad creativa individual. La misma consideración de Alÿs como artista *contemporáneo* no es un mérito del artista sino de la manera en que él encarna la figura de las operaciones que definen, hoy, aquí y de manera siempre conflictiva, lo que es el arte *contemporáneo*.

Ahora bien, como esa maquinaria de reescritura continuará funcionando, nada garantiza que los límites de la categoría que reúne a la obra de los artistas llamados hoy *contemporáneos*, puedan eventualmente desvanecerse favoreciendo una reconfiguración de los sistemas de categorización estilística del arte. Los artistas *contemporáneos* de hoy no necesariamente lo serán mañana, ni necesariamente serán artistas.