EL "FINAL DEL ARTE" Y OTROS MITOS POSTMODERNISTAS

Ales Erjavec
Universidad de Ljubljana, Eslovenia.

1. ¿QUÉ ES ARTE?

La noción contemporánea de arte considerada desde una perspectiva global, que hoy no puede ser eludida sin importar el lugar del mundo en donde se viva[1], se relaciona principalmente con la designación inglesa del término. Por lo tanto, el significado contemporáneo de "arte" (incluso en filosofía y en Europa continental) ya no es predominantemente aquel significado del alemán "Kunst" o del sistema de las "*beaux-arts*"[2]. Sin embargo, se ha hegemonizado según la designación anglosajona de esta palabra, siendo hoy aceptada no sólo en el llamado Occidente, sino que también en los países de la Ex Unión Soviética y de los principales centros urbanos de otras partes del mundo.

De esta forma, hoy la respuesta inmediata a la pregunta "¿Qué es arte? es: Arte es aquello designado por la noción

---

1 Hay algunas excepciones notables, como Corea del Norte, parte Irán y China, algunos países africanos y árabes, y algunas partes de Los Balcanes.

2 Para una noción francesa del siglo XX sobre las artes, ver Etienne Souriau, *La correspondence des arts. Éléments d'esthétique comparée* (París: Flammarion 1969), en espeical, pp. 126-127.

Americana de "arte" que se ha desarrollado y diseminado globalmente desde los años setenta y ochenta. La actual comodificación (postmoderna) de arte y cultura va de la mano con la diseminación ya que es su parte integral.

Sin embargo, no sólo el "arte" inglés hegemonizó los significados de "arte" en otros marcos culturales y lingüísticos, sino que las artes visuales, a las que principalmente se refiere el "arte" inglés, se han apropiado de los más amplios reinos de producción y creación artística, ya sea musical, literaria o de una naturaleza "artística" similar. Con el "cambio pictórico" de los años ochenta[3] las artes visuales se han convertido en la forma de arte prominente y predominante y el segmento central de la cultura.

Si bajo el modernismo el arte fue considerado como el caso más elevado de creatividad humana (por ejemplo, por Karl Marx) y como poseedor de una misión histórica (tan bien propuesta por Hegel), y que (comenzando con las llamadas *avant-gardes* históricas) en la *Theory of the Avant-Garde* (Teoría de la Vanguardia) (1970), de Peter Bürger, el arte fue criticado por no lograr conservar esta misión, luego, bajo las condiciones históricas actuales, el arte ya no posee tal propósito. Con todo, obviamente, hoy ya no existe la necesidad de una distinción rigurosa entre arte y cultura (o, se podría intentar hablar de "kitsch", pero kitsch también es una designación cualitativa) del tipo encontrado en Theodor Adorno o Clement Greenberg.

Con todo, se puede ver cuan fácil es ir a la deriva desde la amplia y totalizadora noción de arte como lo entendía Hegel y autores del siglo XX, como György Lukács, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann y Adorno o Heidegger, a la noción contemporánea

---

3 Ver W. J. T. Mitchell, *The Pitorial Turn* (Chicago: The University of Chicago Press 1994); ver también Alea Erjavec, "*Das fällt ins Auge* ...", en Gianni Vattimo & Wolfgang Welsch (editores), *Medien-Welten Wirklichkeiten* (München: Wilhelm Fink Verlag 1998), pp. 39-57.

de "arte," que hoy está siendo globalmente diseminada: sólo ahora se ha logrado esta hazaña.

El arte contemporáneo comprende principalmente las artes visuales, por lo tanto, se designará, en adelante, como arte en primer lugar a las artes visuales con otras formas artísticas, como la literatura, la música o la representación artística, las que son hoy el segundo violín en la antigua y relativamente homogénea orquesta familiar del arte. Se debe hacer notar que el cambio de la literatura a las artes visuales, como vehículo central de la cultura (y, con un tanto de ambigüedad, del arte) conlleva una significación especial en muchas culturas europeas en que la literatura, a menudo, ocupaba una posición central y privilegiada, puesto que era íntimamente consustancial con el lenguaje y la cultura nacional entendida en el sentido de Herder. Así, el principio nacional estaba arraigado en la cultura nacional, siendo un efecto secundario de esta situación (combinado con el político) "el abuso de la cultura como un 'sustituto para la política'."[4] También es importante en el Tercer Mundo y en las naciones de América Latina, pero aquí "se estableció primero el Estado. [Por consiguiente,] la nación y el sentido de nacionalidad vinieron después, bajo la influencia del nuevo Estado implantado."[5]

La lengua y sus formas artísticas (literatura y sus anexos como el teatro, a veces el cine e incluso la lírica popular) fueron el modo primario en que tales grupos nacionales "organizaron su goce" (para usar una frase perspicaz de Slavoj Zizek), con lo cual fijaron su especificidad frente a otras comunidades imaginadas.

---

4 Tamás Hofer, "*Construction of the 'Folk Cultural Heritage in Hungary' and Rival Version of National Identity*," en Tamás Hofer (editor), *Hungarians between 'East' and 'West.' Three Essays on National Miths and Symbols* (Budapest: Museum of Ethnography 1994), p. 48. Los pasajes citados por Hofer son de Georg L. Mosse.

5 Luis Camnitzer, *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press 1994), p. xxii.

*N. T. Objeto cotidiano convertido en obra de arte por voluntad del artista.

Una razón para el actual cuestionamiento de la naturaleza del arte también reside en la aparición del arte conceptual (entendido aquí en el sentido más amplio de la palabra) el que, desde 1913 y el primer *ready-made*[*] de Marcel Duchamp, ha destruido el desarrollo en curso del modernismo. Como Clement Greenberg afirmó en su ensayo "*Counter-Avant-Garde*," ("Crítica a la Vanguardia")[6], Duchamp es en parte responsable de esta "mutación radical" en el arte puesto que, contrariamente al impresionismo por ejemplo, incorporó la tradición artística previa y construyó sobre ella a pesar de su oposición, no sólo no causó un desarrollo más avanzado de arte, sino que encontró aceptación y aclamación.

Por esta razón, Duchamp inició una tradición en el arte del siglo XX en que, aun cuando se desarrolló paralela al modernismo, se reafirmó especialmente con el final del modernismo y la aparición del postmodernismo, y estuvo desprovista tanto de historia como de significado extra.

2. POSICIONAMIENTO GLOBAL

Desde 1492, cuando Colón descubrió América (fecha en que, para algunos, comenzó la modernidad) la expansión de la cultura europea se hizo imparable. Claro está que esta expansión fue precedida por la expansión económica y política. El Barroco (que algunos consideran aún como la forma dominante del arte contemporáneo o nuevo arte mejicano), el clasicismo, el romanticismo, el realismo y el simbolismo fueron transportados hacia tierras lejanas donde anteriormente a esta época de colonialismo creciente, a menudo, no existía ninguna actividad y artefacto rigiéndose por ese nombre. "El término "arte" es un

6 Clement Greenberg, "*Counter avant-garde," Art International*, vol. XV, n° 5 (20 de mayo de 1971), pp. 16-19.

artificio sumamente problemático usado por el mundo del arte para designar aspectos de la cultura supuestamente material, demostrando una habilidad para trascender a la utilidad práctica y encarnar un tipo de valor social que es desinteresado y que es resultado de una transformación voluntaria de la naturaleza en un proyecto sublime de un valor especializado. El término "estética" realmente enreda el tema en discusión, como si tuviera en primer plano una visión de mundo teórica e histórica particular que tiende a universalizar la definición de arte, en tanto que verdadera para todos los tiempos y personas."[7]

Un aspecto de colonización más reciente fue la introducción de la educación occidental sobre arte en las colonias. Así, por ejemplo, en 1925 se originó la *École française des beaux-arts d'Indochine*, dando lugar a excelentes artistas vietnamitas quienes pintaron al estilo francés. En general en la misma época los intelectuales no occidentales asimilaron las tendencias más recientes de Europa, creando así, por ejemplo, en 1872 la estructura de fierro forjado del Mercado Central en Santiago de Chile y variantes del futurismo italiano como se da testimonio en Japón a través de los óleos de Tetsugoro Yorozu (1918) o Masamu Yanase (1922) o en Brasil con las obras de Graça Aranha.

Literalmente una—"razón de peso", producto de ideas de modernidad y de su eficacia económica y técnica, que en muchos aspectos fue liberadora para los europeos, esta última ha conseguido conquistar prácticamente todo el mundo. Hablando en general, lo que ocurrió fue que mientras a "europeos y americanos se les había permitido modernizarse a su propio paso y fijar sus propios programas, los habitantes de las colonias tenían que moderni-

---

7 Patrick D. Flores, "*Razstavitev Evrope v jugovzhodni Aziji: konteksti nove sodobnosti*" (*Undoing Europe in Southeast Asia: Contexts of a New Contemporary*), *Filozofski vestnik*, vol. XXIV, n° 3 (Ljubljana 2003), p. 95. La cita al final del pasaje es de Nicholas Dirks, "*Introduction: Colonialism and Culture*," *Colonialism and Culture* (Ann Arbor: University of Michigan Press de 1992), p. 3.

zarse mucho más rápidamente y eran forzados a obedecer el programa de otros."[8]

Mientras el proyecto de modernidad, aunque incompleto, fue relativamente exitoso en Occidente, se encontró con fallas principalmente al ser implementado en Oriente, en los países colonizados, descolonizados, en los países en vías de desarrollo y en los países del Tercer Mundo. Allí, las nociones y relaciones, como las de modernismo versus postmodernismo o modernidad versus postmodernidad, a menudo, tenían poco significado, o lo tenían transformado.

Si se toma a China como ejemplo: "Para los chinos, el modernismo y el postmodernismo no han implicado un conocimiento de épocas históricas globales o de una filosofía global de historia, sin embargo, han sido un asunto de subjetividad individual dentro de un ambiente cultural que posee un fuerte sentido de nacionalismo. Para los chinos, ser moderno, equivalía a un nuevo sentido de nación, más que a una nueva época y, por su parte, la postmodernidad ha sido sólo una versión alternativa de modernidad. La postmodernidad se percibió como una versión más reciente de modernidad propiamente tal, en lugar de ser vista como una crítica esencial a ésta o un quiebre con lo anterior. De esta forma, el Arte de *avant-garde* en China se transformó en una vanguardia con dos polos, uno moderno y otro postmoderno."[9]

La descripción frecuentemente monótona de los acontecimientos en los países poco desarrollados, aparece en una visión diferente cuando se consideran desde el punto de vista de la relevancia y de la reputación del arte y del

---

8 Karen Armstrong, *Islam. A Short History* (Londres: Phoenix Press 2001), p. 124.

9 Gao Minglu, "*Post-Utopian Avant-Garde in China*," en Alea Erjavec (editor), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politiced Art under Later Socialism* (Berkeley: University of California Press 2003), pp. 249-250.

artista. En la mayor parte del mundo antiguo colonizado, las razones para esa diferencia de posición social y moral son similares. Al considerar nuevamente el caso de Latino América: "Debido a que a veces las estructuras políticas no han logrado sustentar un sentido de identidad nacional, el público latinoamericano se ha volcado a la literatura y a las artes visuales para descubrir las reales verdades sobre ellos, verdades que habrían buscado en vano en otras partes. Esto tiende a poner a escritores y a artistas en un lugar muy especial. Son ellos, más que los líderes políticos, elegidos o impuestos, quienes disfrutan de credibilidad entre el público como representantes del genio nacional. Ningún modernista europeo, ni siquiera Picasso, ha disfrutado de una posición comparable, por ejemplo, a la deDiego Rivera en Méjico."[10]

Una afirmación similar a la que concierne a Diego Rivera y a Méjico y, en general, a Latinoamérica, podría hacerse sobre una serie de países y culturas. En muchos países en vías de desarrollo el arte aparentemente aún posee la relevancia, importancia e impacto que tuvo en Europa durante el modernismo, es decir, hace casi medio siglo. Si bien una razón para la importancia y la preeminencia de artistas y escritores es su credibilidad moral y personal, otra que está relacionada, es la significación social de su arte. Así, el autor filipino, Alice Guillermo, comienza su más reciente libro (2001) con la siguiente oración: "El arte siempre ha reflejado la sociedad y las condiciones en que las personas viven, al mismo tiempo que contribuye al proceso de cambios sociales e históricos."[11] Es así, sin duda, que en Filipinas (y en otros países asiáticos, al igual que en algunos países latinoamericanos) el marxismo es aún una ideología política viable a pesar de

---

10 Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century* (Londres: Thames and Hudson 1993), p. 8.

11 Alice G. Guillermo, *Protest / Revolucionary Art in the Philippines 1970-1990* (Ciudad de Quezon: University of the Philippines Press 2001), p. 3.

estar obsoleta en otros lugares (especialmente en los países del Primer Mundo) y de ser un indicador de la era industrial: como Michel Foucault una vez exclamó: "El marxismo es como un pez en el agua , en el siglo XIX."

Por lo tanto, el arte en los países en vías de desarrollo, ya sea en la forma de artes visuales, teatro u otras representaciones de arte, música o arquitectura, no lleva el mensaje político de dudosa sinceridad, separado, despolitizado o, a menudo, poco impresionante y forzado que puede encontrarse frecuentemente en el mundo desarrollado contemporáneo, sin embargo, posee un impacto y una importancia social, política e incluso nacional. Los últimos, en los países desarrollados, sólo pueden ser evocados por el arte en muy pocas ocasiones. En ese mundo es el estado de bienestar y la red de seguridad social proporcionados para la mayoría de la población, los que al parecer hacen obviar la necesidad de expresiones artísticas.

Lo que hoy es sorprendente en los países altamente desarrollados del mundo es que el arte, obviamente, ya no funciona como un medio expresivo para las minorías sociales, nacionales y religiosas, o si lo es, se lleva a cabo en forma de subcultura, como el rap y la música étnica, grafitis, vestimentas y estilos de vida.[12]

En el pasado modernista un árabe, un turco, un bosnio, un mexicano o un puertorriqueño con ambiciones artísticas o literarias y con una necesidad de transmitir un mensaje social o político, se habría expresado mayormente por la vía de la literatura, y encontrado apoyo dentro de la elite intelectual social y nacional dominante. Por el contrario, hoy, las formas expresivas de la cultura de las minorías no sólo son creadas, sino que la mayor

12 En Europa Central y Oriental no se tiene que ir a la parte sumamente desarrollada del mundo con sus *ghettos* americanos o los suburbios árabes de París y Marsella para ver esto; en Roma Central y Oriental (gitanos) son un muy buen ejemplo de una minoría social y étnica sin privilegios.

parte de ellas permanecen en, y están limitadas a, su propio margen de grupos culturales, con un impacto social y político profundamente limitado a sus compatriotas. Las excepciones, por lo general, se pueden encontrar entre sus variantes y extensiones comerciales.

Un posicionamiento contemporáneo global no puede dejar de mencionar a los Estados Unidos y su papel en el arte contemporáneo.

Por mucho tiempo los Estados Unidos de América han sido una extensión particular de la cultura Europea. Un visitante Europeo a la Galería de Arte de California ,del Museo de Oakland, puede sorprenderse al encontrar que la mayoría de las exhibiciones de Arte Americano del siglo XIX y principios del siglo XX son el producto del trabajo de pintores alemanes, italianos, o franceses, puesto que hasta el momento, obviamente, no había artistas Americanos indígenas de los cuales hablar. Esto no sólo se relacionaba con el hecho que en aquel entonces París era la capital cultural del mundo, sino que también con el hecho que el arte francés (y europeo) era el arte central y predominante hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, después de la cual la capital del arte se transfirió desde París a Nueva York.

La teoría institucional del arte ha sido sometida, como sabemos, a innumerables críticas y también aceptaciones. De hecho, aunque esté asociada también con el nombre de Arthur Danto, las opiniones de éste son apenas institucionales, sino predominantemente Hegelianas. Esto es verdadero también de sus reflexiones de 1984 en su ensayo "El Final del Arte"[13] que nació, como notó Danto más tarde, como "una respuesta al funesto estado del mundo del arte."[14]

---

13 Ver a Arthur C. Danto, "*The End of Art*," en Berel Lang (editor), *The Death of Art* (Nueva York: Haven Publications 1984), pp. 5-35.

14 Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (Nueva York*:* Columbia University Press 1986), p. 81.

Lo que es de importancia en el caso de la teoría institucional del arte es que aunque esto no pueda ofrecer más que una respuesta descriptiva a la pregunta "¿Qué es arte?", revela el hecho que esta pregunta ya no tiene una respuesta viable y mundialmente persuasiva.

A pesar de esta observación, permítanme explorar unas respuestas todavía existentes a esta pregunta, o, más bien, las respuestas a la pregunta "¿Qué arte es arte?" – "¿Qué arte es hoy teóricamente o filosóficamente considerado como arte y cuáles son los argumentos para esto?

3. EL ARTE EN LA TEORÍA

En décadas recientes surgió una serie de tentativas para contestar la pregunta "¿Qué arte es arte?" El acercamiento modernista clásico ha sido el de Adorno y, en este caso un acercamiento en la época del modernismo fue, el de Martin Heidegger. En ambas, el arte es el lugar de la verdad, si no es el camino para contrarrestar, es el camino para eludir la razón instrumental y la pérdida del Ser. Ambas perciben al arte no sólo como el lugar de la verdad, sino también como un lugar privilegiado para ello. Hoy estas dos opiniones sobre la época del modernismo ya parecen ser, como Gérard Genette comentó en 1997, "dos formas opuestas de sobrevaloración del arte."[15]

Es esta relación con la verdad la que forma un rasgo esencial del arte antes del postmodernismo. El arte abstracto modernista busca una representación de la verdad que es invisible e inpresentable, ya que ésta aparece en una forma nofigurativa y está desprovista de un referente material extrínseco. Un equivalente filosófico de esta observación de Fredric Jameson sobre la separación del modernismo del vínculo en-

15 Gérard Genette, *L'œ uvre de l'art. La relation esthétique* (París: *Seuil* 1997), p. 11.

tre el referente, por una parte, y el significante y el significado, por otro, es la noción de sublime de Jean-François Lyotard: no es ninguna coincidencia que Lyotard lo desarrollara en relación con Barnett Newman, un artista modernista ejemplar.

Una teoría del arte relacionada estaba basada en el reconocimiento. En su *Vision and Painting (Visión y Pintura), The Logic of the Gaze (La Lógica de la Mirada)* de 1983, Norman Bryson intentó desarrollar una lectura "materialista" del arte, a diferencia de la "*Essential Copy*" de Ernst Gombrich quien consideró a esa como criterio histórico del valor artístico. Aunque Bryson cuestionó exitosamente la posición normativa de Gombrich, él no ofreció realmente una alternativa clara a la historia del Arte Occidental en la forma de lo que él llamó "una historia de la pintura como una *práctica material*."[16]

Con relación al arte tradicional, las definiciones y las explicaciones clásicas del arte todavía conservan lo verdadero: se valoran las obras de arte debido al concepto de Aristóteles, relativo al placer de reconocer lo familiar,[17] "el placer del reconocimiento,"[18] de Gombrich, y, como asegura Platón, debido a la alegría y el entusiasmo que ellas ofrecen.[19] El arte tradicional en muchas formas sigue las reglas de la imagen como explicó, en el siglo VIII, John of Damascus: "Una imagen es de un carácter parecido a su prototipo, pero con una cierta diferencia. En muchos modos no se parece a su arquetipo.[20] "Así, una imagen es similar a su referente, pero

---

16 Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (New Heaven, Conn.: Yale University Press 1983), p. 16. Véase también Alea Erjavec, "*Visual Culture*" en Lars Kiel Bertelsen et al. (editores), *Symbolic Imprints. Essays on Photography and Visual Culture* (Aarhus: Aarhus University Press 1999), pp. 31-50.

17 Aristóteles, *Poetics*, 1448b.

18 *Ernst Gombrich, The Image and the Eye (Oxford:* Phaidon *1982),* p. 12.

19 Platón, *Eneads*, I 6.

20 San John of Damascus*, On the Divine Images. Three Apologies Against Those Who Attack the Divine Images* (Crestwood, Nueva York; Vladimir's Seminary press 2000), p. 19.

siempre debe subsistir una diferencia infinita, de otro modo no hay representación alguna: la persona viva corpórea retratada es "el original" y nunca puede ser su propia representación; por esto, no puede ser el retrato. Tal retrato (o, en realidad, cualquier pintura de una persona u objeto) sólo puede ser una representación, "una imagen" que "representa" al original. Allí siempre debe seguir siendo el medio de la representación, que distingue al significado del referente y que, al mismo tiempo, los une. El esquema ofrecido por John of Damascus cubre el reino completo de la representación pictórica y define los límites de éste.

> "El arte nos puede ofrecer, especialmente, aquello que no podemos conseguir en la vida real, es decir, una contemplación pacífica de valores metafísicos."[21] Esta afirmación del fenomenólogo polaco, Roman Ingarden, incluso ofrece otra respuesta a la pregunta "¿Qué es arte?" - Arte es lo que proporciona lo que no se puede lograr en lo cotidiano de la sociedad industrializada y orientada al consumidor. El arte no es un escape a la vida (esa función está siendo realizada por la cultura del consumidor) pero es, no obstante, una especie de refugio al día a día. En cuanto a esto, la descripción de Ingarden se parece a la afirmación hecha hace 15 años por el pintor ruso Erik Bulatov: "No creemos que sea necesario cambiar el mundo entero, sólo que es importante considerarlo como totalmente falso."[22]

Incluso otra explicación de arte y, por lo tanto, otra respuesta a la pregunta "¿Qué es arte?" es aquella propuesta por Boris Groys. Groys argumenta que es el valor (preciousness) cultural la que distingue al arte del no arte.[23] Las obras de arte sólo se relacionan entre sí, y no con una

---

21 Roman Ingarden, *Literarna umetnina* (La Obra de arte Literaria), (Ljubljana: SKUC - *Filozofska fakulteta* 1990), p. 341. (*Das Literarische Kunstwerk*; Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1965.)

22 Erik Bulatov en "*Interview with Erik Bulatov and Ilya Kabakov, Moscow, july 1987*, conducida por Claudia Jolles," en Erik Bulatov, Moscow (Londres: Parkett Publishers and ICA 1989), p. 42.

23 Ver Boris Groys, *Über das Neue* (München: Carl Hanser Verlag 1992).

realidad exterior. Así, éstas forman un sistema de signos y equivalencias cuyas relaciones internas definen y determinan sus posiciones individuales e importancia, las que se transforman con los cambios acumulativos del sistema llamado arte. Las obras funcionan como signos dentro de un sistema dinámico de arte. Como Groys afirma, el punto esencial del asunto no es la pregunta qué es el arte o qué es verdadero, sino cómo hacer con destreza una obra artística o teórica de tal manera que sea considerada como culturalmente valiosa, es decir, que logre este estado específico y deseable.

El análisis de arte de Groys está bien adaptado al arte contemporáneo, sobre todo al arte visual, que está siendo reproducido por la red de museos internacionales. Si, por otro lado, se considera al arte como algo potencialmente más permanente, esta interpretación encuentra ciertas dificultades. Al decir esto no afirmo que el arte es eterno, sino al contrario, desde que varios aspectos de la condición humana surgen, una y otra vez, ciertos fenómenos o aspectos de lo que en Occidente es llamado, más a menudo, arte, están siendo recurrentemente experimentados de un modo particular, ya sea, por ejemplo, una representación teatral de Grecia antigua o una obra escrita ayer. Esto no significa que tales obras son o serán eternas y estarán fuera del tiempo, sino que en ciertas situaciones, que pueden ser mucho más contingentes, provocarán ciertas reacciones similares que pueden parecerse a obras que se relacionan con "la contemplación de los valores metafísicos" de Ingarden, por una parte, y a obras como las descritas por la teoría institucional, por otra. No hay una "necesidad" especial para la existencia o la importancia del arte, es sabido que muchas culturas han prosperado y han sido felices sin éste, y lo mismo es verdadero para mucha gente hoy en día. Sin embargo, el arte, en sus diferentes aspectos, tiene ciertos efectos que corresponden a ciertas funciones que son potencialmente comunes a la gente como tal. Debería agregar, inmediatamente, que el arte concierne principalmente al Imaginario que es también la razón por la cual la cultura

visual, sobre todo en su forma consumista, sirve a esta función tan bien y tan exitosamente.

Sin embargo, tiene que ser mencionada aquí otra teoría, una con la que yo me siento cómodo.

En los años setenta y ochenta, Lyotard desarrolló una teoría del arte que, a pesar de estar relacionada, al parecer, sólo con artistas "modernistas" (como Barnett Newman y Duchamp), contiene implicaciones que trascienden enormemente sus límites iniciales. Se podría argumentar que Lyotard, siguió los pasos de una serie de pensadores del siglo XX, que se extienden desde Victor Shklovski, Heidegger, Merleau-Ponty, Adorno, y Jan Mukarovski hasta neovanguardistas, minimalistas y que incluyen a los artistas del arte de los años sesenta y setenta, y aun a artistas contemporáneos, como Ilya Kabakov, por ejemplo.

Según Lyotard, lo que es especial en una obra de arte es que funciona como un "acontecimiento", lo que quiere decir que tiene una existencia que aún no ha sido asimilada en el depósito de la herencia cultural y artística, pero representa una innovación, por ejemplo, algo que aún no puede funcionar según las reglas y los cánones artísticos ya aceptados. Tal obra es arte, como acontecimiento, porque tiene éxito en la apertura de una nueva dimensión, es decir, una nueva perspectiva, una nueva opinión sobre el arte, las personas y el mundo. No es coincidencia que Lyotard fuera no sólo un defensor de Duchamp, sino que también del movimiento situacionista de los años sesenta (y probablemente un defensor de la estética anarquista). Él creyó que una obra de arte debía ser un acontecimiento, debía ser algo sin precedentes en su innovación, algo que hace volver a la vida, repensar y trabajar a través de (Lyotard usó el concepto de *durcharbeiten*) los significados, normas, percepciones, expresiones y experiencias aceptados.[24] No está separado de la vida y de la realidad, pero, tampoco está relacionado con verdades metafísicas

24 Se refiere principalmente a los trabajos de Lyotard recorriendo desde *Discours, figure* (1971) hasta sus escritos sobre lo sublime.

que provienen de la contemplación sobre la cual Ingarden escribe. Por lo tanto, una obra puede ser una obra de arte sólo en el momento de su aparición, de su transformación en una obra de arte, en el momento o el instante en que aún no es aceptada automáticamente como "valiosa" por una institución artística o cultural. Cuando se hace parte no-problemática de una exhibición y colección de un museo, ha perdido esta posición especial y excepcional.

El proyecto de Lyotard coincide con muchos proyectos y objetivos de la *neoavant-garde* - incluso, por casualidad, con la noción de Habermas de la "modernidad estética." Es, al mismo tiempo, muy distante e incluso opuesto a los proyectos de las primitivas (históricas o clásicas) *avant-gardes*: éstos fueron politizados y, por lo tanto, automáticamente teñidos con la obstinación de los proyectos políticos, mientras que el arte debería ser, según la perspectiva de Lyotard, una apertura a lo sublime, es decir, a lo irrepresentable. ¿De todos modos se debería permitir a las *avant-gardes* tempranas el beneficio de la duda, por no tener la idea de la revolución que en aquel momento de la historia aún existía como una idea indefinida y no como una ideología obligada?

4. EL PRIMER, EL SEGUNDO, Y EL TERCER MUNDO

La afirmación ya citada de Gérard Genette sobre la "sobrevaloración del arte" de Heidegger y Adorno contiene lo verdadero de la mayor parte del modernismo si se considera desde una perspectiva contemporánea. Es así como funciona el gran arte clásico del pasado, como el paradigma comúnmente aceptado de la importante e indisputable noción de arte. En el Primer Mundo, parece que, el arte, o el arte contemporáneo al menos, ha dejado de ser la expresión y el vehículo de sentimientos existenciales y de la "verdad." Para la mayor parte, el arte ya no importa del mismo modo en que lo hizo en el siglo y medio pasa-

do. El arte no está muerto, y no está en su final, pero su papel histórico y su importancia exclusiva han desaparecido. Sin embargo, decir que esta misma afirmación contiene lo verdadero de todo el mundo sería una exageración injustificable.

En el Segundo Mundo, por ejemplo, en los ex países socialistas, el postmodernismo es un término clave en la discusión de sus formas y tendencias específicas de arte. En opinión de Boris Groys, "comenzando con los años de Stalin, al menos, la cultura oficial soviética, el arte soviético y la ideología soviética se hicieron eclécticos, citatorios, 'postmodernos'."[25] Otro uso del término se puede encontrar en el análisis de Luis Camnitzer, del reciente arte cubano: "La sorpresa experimentada por observadores Occidentales después de ver el arte cubano durante la década de los años ochenta -su carencia de realismo soviético socialista y su aparente cercanía formal a los productos de la corriente principal capitalista- fue comentada etiquetando al arte como postmoderno. Esta etiqueta, a menudo usada por los mismos artistas cubanos, parece facilitar una conexión sencilla entre dos culturas. Proporciona una sencilla catalogación desde el exterior y el sentido de un contexto de validez desde el interior. Como con la mayor parte del arte de la periferia, la visión superficial del trabajo parece confirmar la clasificación, ya que en muchos casos hay una consciente apropiación y uso de soluciones artísticas tomadas en préstamo.[26]

Camnitzer menciona al mismo tiempo otro rasgo de lo que es convencionalmente llamado el "nuevo arte cubano" o el "arte cubano de los años ochenta," por ejemplo, su naturaleza periférica que es una causa del eclecticismo:

---

25 Ver Boris Groys, *The Total Art os Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship*, and *Beyond*, traducción de Carlos Rougle (Princeton: Princeton University Press 1992), p. 108.

26 Luis Camnitzer, *New Art of Cuba* (Austin: University of Texas Press de 1994), pp. 301-302.

desde su perspectiva, sociedades de la periferia "han desarrollado lo que podría ser llamado un *eclecticismo de desesperación* en el que elementos son combinados a través de la apropiación. La mimesis subordinada y fragmentada se mezcla con una defensiva sincrética del empleo de recursos y con la recontextualización. El resultado es una estética que precede enormemente al postmodernismo, pero que a menudo lo equipara en términos visuales."[27] "En el caso de Cuba (como en el resto de América Latina), esta apropiación no está enfocada en una investigación abstracta acerca de los asuntos del historicismo y reciclada como está en el Occidente; en cambio, está unida a la larga tradición de intentos por sincretizar las imparables influencias importadas, con la realidad circundante."[28]

La misma observación es directamente aplicable a muchos países pequeños y culturas de Asia, África o Europa Central y Oriental y puede, satisfactoriamente, explicar la facilidad con la que ellos se apropiaron del postmodernismo; para ellos el postmodernismo era incluso otro caso, sólo más pronunciado, de un proceso largo y continuo de apropiación de tendencias culturales y artísticas e influencias que emanan de las grandes culturas europeas y centros culturales. A lo largo de los siglos su destino continuo ha sido tanto apropiarse de varias influencias artísticas e injertarlas en sus propias tradiciones lingüísticas, artísticas y culturales ya adquiridas y asimiladas, creando, de este modo, versiones locales de éstas, como también, en muchos casos de grandes artistas, "perdiéndolas" en culturas más grandes y sus centros urbanos y culturales. Con el advenimiento del postmodernismo tales apropiaciones se hicieron legítimas e incluso deseables (aunque dificultadas por los medios tan limitados de promoción y distribución). En estas culturas periféricas el arte,

---

27 Ibid., p. 301.

28 Luis Camnitzer, "*The Eclecticism of Survival: Today's Cuban Art" The Nearest Edge of the World Art and Cuba Now* (Brookline, MA.: Polarities 1990), p. 19.

a menudo, conserva la mayor parte de su importancia anterior, aunque debido a la influencia creciente de la cultura y puntos de vista del Primer Mundo, la importancia del arte allí, también, parece estar en declive. La razón de tales cambios está relacionada con la diseminación del capitalismo y de la ideología de mercado que ha causado lo que Guy Debord ha llamado "un espectáculo 'integrado'" que está relacionado "con la actual *ideología* de Mercado."[29]

5. EL ARTE ENCUENTRA UN CAMINO

En años recientes en Europa la pregunta, a menudo, ha sido planteada sobre si el arte de los ex países socialistas todavía tiene la importancia y relevancia que alguna vez tuvo, o si se está pareciendo cada vez más al arte del Primer Mundo. Debería plantearse una pregunta en relación con el arte del mundo en vías de desarrollo. Aun si en estos países, como en el Segundo Mundo, el arte puede poseer, con frecuencia, una mayor importancia que en el Primer Mundo, esto no puede bastar para la afirmación que aquí la situación es esencialmente diferente de la situación en la mayor parte de los países desarrollados del mundo. En toda estas instancias el arte, esencialmente, ya no tiene una importancia histórica, o, si todavía posee tal papel, está perdiéndolo.

Por lo tanto, las preguntas oportunas a ser planteadas deberían ser: ¿El arte puede tener tal importancia nuevamente? y, además, ¿Cuál es la esencia o lo central de esta importancia? La afirmación de Genette sobre la "sobrevaloración del arte" en Adorno y Heidegger da testimonio de una perspectiva contemporánea, en donde hoy el arte ya no tiene un papel importante, un alto "valor". Por consiguiente, el arte del modernismo aparece fuera de

29 Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Nueva York: Zone Books 1995), p. 68.

proporción cuando se compara con la importancia social y teórica del arte contemporáneo.

El intercambio simbólico, que causa el consumo simbólico de objetos e ideas sobre un fundamento equilibrado, es lo que hoy también impregna al Segundo Mundo en transformación. Puesto que se está uniendo al Primer Mundo, su arte sufre una evolución similar (o declinación) como aquella de su contraparte más desarrollada. De este modo, no debería ser sorprendente que en Europa, desde Estocolmo hasta Viena y Venecia, los curadores exponían primero trabajos de Rusia y de Europa Oriental y luego de China y Los Balcanes como arte que todavía tiene una importancia y que posee un impacto artístico y político, lo que ha dejado de existir en el arte nativo propio del Primer Mundo -o, si existe en ése, ya no es radical o, si lo es, no se exhibe y no es arte.

Hoy existe allí cada vez más cultura, pero esta cultura es lo que Jean Baudrillard, en el lejano año 1970, llamó "L.C.C." (por sus siglas en inglés Lowest Common Culture), es decir, la Cultura Común Mínima: "Lo que se comparte, entonces, ya no es la "cultura": un cuerpo vivo, la presencia real de una colectividad… sino que... un término que designa la colección común mínima de los objetos que el consumidor medio debe poseer para obtener un certificado de ciudadanía en esta sociedad de consumo."[30]

Para ilustrar la situación y sentimientos actuales en el Primer Mundo basta con citar a Arthur Danto en su ensayo "El Final del Arte", de hace dos décadas atrás: "La edad del pluralismo está en de nosotros. Ya no importa lo que una persona hace, que es lo que el pluralismo significa. Cuando una dirección es tan buena como otra, ya no hay ningún concepto de dirección para aplicar. La decoración, la autoexpresión,

---

30 Jean Baudrillard, "*Mass Media Culture*," en "*Revenge of the Crystal. Selected Writtings on the Modern Object and its Destiny,* 1968-1983 (Londres: Pluto Press 1990), p. 68.

el entretenimiento son, desde luego, las necesidades humanas permanentes. Para el arte siempre habrá una función a cumplir, si los artistas están satisfechos con ésto. La libertad termina en su propio cumplimiento. Un arte subordinado ha estado siempre con nosotros. ... Cuán dichosos nos hará la felicidad es difícil de predecir, pero sólo hay que pensar en la moda diferente que la cocina gastronómica ha producido en la vida común americana. Por otro lado, ha sido un gran privilegio haber vivido en la historia."[31]

¿Qué ha cambiado en el arte en los últimos años? ¿Y para quién? ¿Que significa decir que el "arte es importante"? Esto puede significar que el arte es existencialmente importante –tanto en el sentido dado por Ingarden como en el sentido expresivo- por la manera en la que el arte expresa y evoca sentimientos. Esto también puede significar que el arte es políticamente e ideológicamente importante: el arte tiene una misión social o política, sea que se llame justicia, libertad, oposición, subversión, igualdad, nación, o clase.

Se puede encontrar al arte semejante a aquello de la edad del modernismo, en el mundo en vías de desarrollo, pero eso, como un turista occidental que visita los trópicos, puede ser para nosotros, que somos de alguna otra parte, sólo un respiro temporal.

Por otro lado, también es verdad que el arte, como los dinosaurios y la vida en la película *Jurrassic Park*, "siempre encuentra un camino." Ésta es, de hecho, una de las características que lo distingue: es lo inesperado, el "acontecimiento," que rompe nuestras percepciones y concepciones. Sin embargo, se deben considerar dos ejemplos: la crítica de Bouguereau a los Impresionistas y la aparición de los *ready-mades* de Duchamp. Nadie habría pensado que tanto los Impresionistas como los *ready-mades* alcanzarían el éxito, la aceptación y la posición paradigmática que ellos tuvieron. En ambos casos esto pasó bajo las condiciones

31 Danto, *The Death of Art*, pp. 34-35.

capitalistas, pero, debería agregarse, que fue en un tiempo en que la producción industrial todavía se distinguía radicalmente de la creatividad artística.

Hoy, se es testigo no de la previa narrativa maestra (modernista) llamada arte, sino de la presencia de varias "pequeñas narrativas" que son una consecuencia del pluralismo del que habla Danto. Esto puede ser un efecto indeseable por no vivir en una edad histórica y, también, puede causar que se hable de cosas y acontecimientos en lugar de experimentarlos. Al mismo tiempo este cambio de *grands* a *petits récits* puede explicar el vacío que se siente relacionado con el "arte": en vez de la narrativa maestra previa que existe bajo este nombre, hoy se está en presencia de una variedad infinita de formas y artefactos de arte que todos, de modo performativo, proclaman que son arte.

Valdría la pena seguir la investigación acerca de la apreciación del arte que ha surgido y funciona como arte en el Tercer Mundo y países no occidentales. Allí, debido a diferentes circunstancias, el arte a menudo desempeña un papel inigualado por el arte en una gran parte de Occidente, a pesar de no ser presentado y difundido por los medios de comunicación. Si en el pasado, como afirma Patrick Flores, en los países colonizados el término arte era "un artificio sumamente problemático," hoy, bajo la influencia de las condiciones globales actuales, el arte en estos países no sólo puede haberse convertido en un hecho de vida, sino que tiene, a menudo, un papel crítico y liberador. No obstante, la carencia de una atención global de los medios de comunicación quizás permite al arte funcionar -como arte- de manera mucho más eficiente que el arte que existe y es promovido bajo el cautiverio de las sociedades del espectáculo. En tales circunstancias el arte no tiene ningún *Adorno*, ningún *Heidegger* y ningún *Genette* para considerarlo como valioso o para llamarlo "sobrevalorado."

Además: aunque el arte siempre fuera un asunto público y, aún más, un asunto de medios de comunicación, no se debería olvidar que es, sobre todo, un asunto priva-

do, común y subjetivo, siendo así no sólo para el Tercer o Segundo Mundo, sino que también para el Primer Mundo. De este modo, aunque se intentara hablar del fin del arte, tal afirmación, hablando globalmente, parece una inmensa exageración. Se ha admitido que el papel histórico del arte ha disminuido o ha desaparecido desde el modernismo y que esta disminución no es un mito. Entonces, existe otro aspecto del arte que está relacionado con su repetida aparición y renacimiento cuando la necesidad de éste o de sus símiles aparece. Como Patrick Flores notó en cuanto a Asia, el arte es una invención colonial. Pero el mismo autor también observa en un pasaje que, "algunas culturas de corte del Sudeste Asiático ya pueden haber asimilado las nociones de "arte" e hicieron legítimo algo que no lo es, como inherente en su tradición."[32] Es dentro de esta amplia o quizás "otra" menos evidente u olvidada noción de arte, que se puede vislumbrar este artefacto casualmente producido, sus otras facetas, funciones, la importancia que excede a su Primer Mundo contemporáneo y, sobre todo, a sus aspectos y materialidad generados por los medios de comunicación para ser substituidos por una recepción más individual de arte. En otras palabras, no se debería olvidar que el arte no es exclusivamente un acontecimiento y fenómeno de los medios de comunicación, sino que es algo de relevancia para cada individuo, para cada persona y que esto puede ser así, incluso cuando el arte se hace una mercancía.

32 Flores, *op. cit.*, p. 95.