

Danto, Arthur: *Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo*, en su "Después del Fin del Arte El Arte Contemporáneo y el linde de la Historia", Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.



Not Andy Warhol (Brillo Box) (1995) de Mike Bildo. Cedida por el artista y Bruno Bischofberger

Capítulo 1

Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo

Casi al mismo tiempo pero ignorando cada cual el pensamiento del otro, el historiador alemán de arte Hans Belting y yo, publicamos textos acerca del fin del arte.¹ Cada uno había arribado a la vívida sensación de que un cambio histórico importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales aun cuando, aparentemente, los complejos institucionales del mundo del arte —galerías, escuelas de arte, revistas, museos, instituciones críticas, curadores— parecían relativamente estables. Belting publicó después un asombroso libro que traza la historia de las imágenes piadosas en el Occidente cristiano desde los tiempos romanos hasta el 1400 d.C., aproximadamente, al cual le dio el sorprendente subtítulo de *La imagen antes de la era del arte*. Eso no significaba que esas imágenes no fueran arte en un sentido amplio, sino que su ser arte no figuraba en su producción, dado que el concepto de arte no había realmente emergido todavía en la conciencia general, por lo que esas imágenes —de hecho iconos— jugaron un papel bastante diferente en la vida de las personas del que las obras de arte vinieron a jugar cuando el concepto de arte al fin emergió y algo así como consideraciones estéticas comenzaron a gobernar nuestra relación con ellas. Ni siquiera eran consideradas en el sentido elemental de haber sido producidas por

artistas (seres humanos que marcan superficies) sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso, como la impresión de la imagen de Jesús en el velo de Verónica.² Luego, se tiene que haber producido una profunda discontinuidad en las prácticas artísticas, entre el antes y el después del comienzo de la era del arte, dado que el concepto de artista no entraba en la explicación de las imágenes piadosas.³ Pero luego en el Renacimiento el concepto de artista se volvió central hasta el punto de que Giorgio Vasari escribió un gran libro sobre la vida de los artistas. Antes tendría que haber sido a lo sumo sobre las vidas de los santos.

Si esto es concebible, entonces puede haber existido otra discontinuidad, no menos profunda que ésta, entre el arte producido en la era del arte y el arte producido tras esa era. La era del arte no comenzó abruptamente en 1400, ni tampoco finalizó de golpe hacia la mitad de los años ochenta, cuando aparecieron los textos, el de Belting y el mío, en alemán e inglés, respectivamente. Tal vez ninguno de nosotros tuviera una idea clara de lo que tratábamos de decir, como deberíamos tenerla ahora, diez años después. Pero ahora que Belting ha llegado a la idea de un arte anterior al comienzo del arte, deberíamos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos emergiendo desde la era del arte a otra cosa, cuya exacta forma y estructura resta ser entendida.

Ninguno de nosotros formuló sus observaciones a la manera de un juicio crítico en relación al arte de nuestro tiempo. En los años ochenta, ciertos teóricos radicales consideraron el tema de la muerte de la pintura y basaron sus juicios en la afirmación de que la pintura avanzada parecía mostrar todos los signos de un agotamiento interno, o, por lo menos, un límite marcado más allá del cual no era posible avanzar. Se referían a las pinturas blancas de Robert Ryman, o tal vez a las monótonas y agresivas pinturas rayadas del artista francés Daniel Buren; y hubiera sido difícil no considerar sus observaciones, en cierto sentido, como un juicio crítico tanto sobre estos dos artistas como sobre la pintura en general.

Pero era bastante coherente con el final de la era del arte, tal como Belting y yo lo entendíamos, que el arte fuese extremadamente vigoroso y no mostrase ningún signo de agotamiento interno. La nuestra era una llamada de atención acerca de cómo un complejo de prácticas dieron lugar a otras, aun cuando la forma del nuevo complejo permanecía (y todavía permanece) oscura. Ninguno de nosotros hablaba sobre la *muerte* del arte, a pesar de que mi propio texto parece haber sido el artículo central en el volumen, bajo el título *La muerte del arte*. Ese título no era mío, dado que yo estaba escribiendo acerca de cierta narrativa que, pensé, había sido objetivamente cumplida en la historia del arte, siendo esa narrativa la que me pareció que había llegado a su final. Una historia había finalizado. Mi opinión no era que no debía haber

más arte (lo que realmente implica la palabra «muerte»), sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado al final era esa narrativa, pero no el tema de la narrativa. Me apresuro a explicarlo.

En cierto sentido la vida realmente comienza cuando la historia llega a un fin, así como en las historias toda pareja disfruta de cómo se encontraron el uno al otro y «vivieron felices para siempre». En el género alemán de *Bildungsroman* —novela de formación y autodescubrimiento— la historia es narrada por medio de las etapas a través de las cuales el héroe o la heroína progresan en el camino del autoconocimiento. Este género ha terminado siendo, prácticamente, una matriz de la novela feminista, donde la heroína llega a tener conciencia de quién es y de lo que significa ser mujer. Esa conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, «el primer día del resto de su vida», utilizando una de las frases corrientes de la filosofía *New Age*. La temprana obra maestra de Hegel, *La fenomenología del espíritu*, tiene forma de *Bildungsroman*, en el sentido de que su héroe, *Geist*, atraviesa una serie de etapas con el fin de alcanzar el conocimiento, no solamente sobre lo que es el conocimiento mismo, sino también, de tomar conciencia de que su conocimiento podría ser vacío sin esa historia de contratiempos y entusiasmos inapropiados.⁵ La tesis de Belting también era sobre narrativas. «El arte contemporáneo», escribió, «manifiesta una conciencia de la historia del arte, pero no la lleva mucho más lejos.»⁶ Habla también de «la relativa y reciente pérdida de fe en una gran narrativa que determine el modo en que las cosas *deben ser vistas*». En parte esto es lo que significa no pertenecer más a una gran narrativa que se inscribe, ella misma en algún sitio de nuestra conciencia, entre la inquietud y el regocijo, que marca la sensibilidad histórica del presente, y lo cual ayuda (si Belting y yo estamos en lo cierto) a definir una aguda diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, cuya conciencia, creo, comenzó a emerger a mediados de los setenta. Ésta es una característica de la contemporaneidad (pero no de la modernidad) y debe haber comenzado insidiosamente, sin eslogan o logo, sin que nadie fuera fuertemente consciente de que hubiese ocurrido. El *Armory show* de 1913 utilizó la bandera de pino de la revolución americana como logo para celebrar su repudio al arte del pasado. El movimiento dadaísta de Berlín proclamó la muerte del arte, pero deseó una larga vida al «arte de la máquina de Tatlin» en el mismo póster hecho por Raoul Hausmann. En contraste, el arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte del pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, no tiene sentido aun cuando sea absolutamente diferente como arte del arte moderno en general. Parte de lo que define el arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artis-

tas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es «el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas».⁸ La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay una narrativa a la que los contenidos del museo deban ajustarse. Hoy los artistas no consideran los museos como si estuvieran llenos de arte muerto, sino como llenos de opciones artísticas vivas. El museo es un campo disponible para una reordenación constante, y está emergiendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un *collage* de objetos ordenados para sugerir o defender una tesis; podemos verlo en la instalación de Fred Wilson, en el Museo Histórico de Maryland, y también en la notable instalación de Joseph Kosuth: «The Play of the Unmentionable» en el Museo de Brooklyn. Hoy el género es prácticamente un lugar común: el artista tiene carta libre en el museo y fuera de sus recursos organiza exposiciones de objetos que no tienen una conexión histórica o formal entre sí, más allá de las conexiones que proporciona el propio artista. En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte, pero no voy a insistir en este asunto por el momento. Prefiero retornar a la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo y discutir su emergencia en la conciencia. De hecho, lo que tenía presente cuando comencé a escribir sobre el fin del arte, era el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia.

Mi propio campo, la filosofía, se divide históricamente en antigua, medieval y moderna. El comienzo de la filosofía «moderna» se piensa generalmente a partir de René Descartes, y se distinguió por el giro interior que tomó dicho filósofo (su famosa regresión al «yo pienso»), donde el problema no es tanto cómo son realmente las cosas, sino el de cómo alguien, cuya mente está estructurada de cierta manera, está obligado a pensar que son las cosas. No podemos afirmar si las cosas son realmente adecuadas a la estructura que nuestra mente requiere para pensarlas. Pero nadie se hace mucho problema, dado que no tenemos otra forma de pensarlas. Entonces, trabajando desde adentro hacia afuera, por así decirlo, Descartes y toda la filosofía moderna en general, dibujaron un mapa filosófico del universo cuya matriz era la estructura del pensamiento humano. Lo que Descartes hizo fue comenzar a traer las estructuras del pensamiento a la conciencia, donde podemos analizarlas críticamente y así comenzar a comprender de una vez por todas qué somos y cómo es el mundo; desde que el mundo es definido por el pensamiento, el mundo y nosotros esta-

mos hechos, literalmente, a imagen el uno del otro. Los antiguos simplemente avanzaron, esforzándose por describir el mundo sin prestar atención a esos rasgos que la filosofía moderna volvió centrales. Podemos parafrasear el maravilloso título de Hans Belting, hablando sobre el yo antes de la era del yo, para marcar la diferencia entre la filosofía antigua y la moderna. Esto no quiere decir que antes no hubiera yo, sino que el concepto de yo no definía enteramente la actividad filosófica como sucedió luego de que la revolucionó Descartes. Y aunque el «giro lingüístico»¹⁰ reemplazó las preguntas acerca de qué somos por cómo hablamos, hay una indudable continuidad entre las dos etapas del pensamiento filosófico. Esto señala Noam Chomsky quien describe su propia revolución en la filosofía del lenguaje como «lingüística cartesiana»,¹¹ reemplazando o aumentando la teoría de Descartes sobre el pensamiento innato con el postulado de estructuras lingüísticas innatas.

Hay una analogía con la historia del arte. La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema. Éste fue precisamente el sentido en el que Clement Greenberg definió el asunto en su famoso ensayo de 1960 «Pintura modernista». «La esencia de la modernidad», escribió, «descansa, como yo la veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para autocriticarse, no para subvertirla sino para establecerla más firmemente en su área de competencia.»¹² Es interesante que Greenberg tomara como modelo de pensamiento modernista al filósofo Immanuel Kant: «Concibo a Kant como el primer modernista verdadero porque fue el primero en criticar el significado mismo de crítica». Kant no concibió una filosofía que tan sólo agregara algo a nuestro conocimiento, sino una que respondiera a la pregunta de cómo es posible el conocimiento. Supongo que la correspondiente concepción de la pintura debería ser no tanto el representar la apariencia de las cosas, sino responder a la pregunta de cómo la pintura fue posible. La pregunta entonces podría ser: ¿quién fue el primer pintor modernista? O sea, ¿quién desvió el arte de la pintura desde su agenda representacional hacia una nueva agenda en la que los medios de la representación se vuelven el objeto de la representación?

Para Greenberg, Manet se convirtió en el Kant de la pintura modernista: «Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual manifestaban las superficies planas donde eran pintadas». La historia de la modernidad se desplazó desde allí a través de los impresionistas, «quienes abjuraron de la pintura de base y las veladuras para dejar al ojo sin dudas de que los colores que usaban eran pintura que

provenía de tubos o potes», hasta Cézanne, «que sacrificó la verosimilitud o la corrección para lograr ajustar sus dibujos y dibujar más explícitamente la forma rectangular del lienzo». Y paso a paso, Greenberg construyó una narrativa de la modernidad para reemplazar la narrativa de la pintura representativa tradicional definida por Vasari. Todo aquello que Meyer Schapiro trata como «rasgos no miméticos» de lo que todavía podrían ser residualmente pinturas miméticas: el plano, la conciencia de la pintura y la pincelada, la forma rectangular, la perspectiva desplazada, el escorzo, el claroscuro, son los puntos progresivos de una secuencia de desarrollo. El cambio desde el arte «premoderno» al arte de la modernidad, si seguimos a Greenberg, fue el cambio desde rasgos de pintura mimética a no mimética. Eso no significa, afirma Greenberg, que la pintura tuviera que volverse no objetiva o abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en la modernidad, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista. En gran parte de este libro, concerniente a la narrativa de la historia del arte, debo convenir forzosamente en que Greenberg es el más grande narrador de la modernidad.

Si Greenberg está en lo cierto, es importante señalar que el concepto de modernidad no es meramente el nombre de un período estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX, en el mismo sentido que manierismo es el nombre de un período estilístico que comenzó en el primer tercio del siglo XVI: el manierismo sigue a la pintura renacentista y es sucedido por el barroco, éste a su vez por el rococó, que también es seguido por el neoclasicismo, que además es seguido por el romanticismo. Ellos constituyeron profundos cambios en el modo en que el arte representa el mundo, cambios, podría decirse, de coloración y temperamento, que se desarrollaron tanto a partir de una reacción contra sus antecesores como en respuesta a todo tipo de fuerzas extraartísticas en la historia y en la vida. Mi impresión es que el modernismo no sigue al romanticismo en este sentido, o no meramente en este sentido: el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejada en la pintura como un tipo de discontinuidad, prácticamente como si enfatizar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación. La pintura comienza a parecer extraña o forzada; en mi propia cronología, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas. En efecto, el modernismo se instala a una distancia respecto a la previa historia del arte en el sentido, supongo, en que los adultos, en palabras de san Pablo, «dejan de lado las cosas infantiles». El punto es que «moderno» no solamente significa «lo más reciente».

Significa, tanto en filosofía como en arte, una noción de estrategia, estilo y acción. Si fuera sólo una noción temporal, toda la filosofía contemporánea de Descartes o Kant y toda la pintura contemporánea de Manet y Cézanne

serían modernistas, pero de hecho, una buena cantidad de la actividad filosófica siguió siendo, en términos kantianos, «dogmática», permaneciendo ajena a los puntos que definieron el programa crítico que adelantó. La mayoría de los filósofos contemporáneos de Kant, pero «precríticos», han caído fuera de la vista de todos, salvo de los investigadores en historia de la filosofía. Y aunque se conserva un lugar en el museo para la pintura contemporánea al modernismo, pero no modernista, por ejemplo la pintura académica francesa, que actuó como si Cézanne nunca hubiera existido, o más tarde el surrealismo (que Greenberg hizo lo que pudo por suprimir, o para usar el lenguaje psicoanalítico que se ha vuelto natural a los críticos de Greenberg, como Rosalind Krauss o Hal Foster,¹³ «para reprimir»), ellos no tienen lugar en la gran narrativa del modernismo. Esta resbaló sobre ellos y pasó a lo que se hizo conocido como «expresionismo abstracto» (una etiqueta que no le gustaba a Greenberg) y luego a la abstracción del campo de color, donde aunque la narrativa no necesariamente culminó, Greenberg se detuvo. El surrealismo, como pintura académica, descansa (siguiendo a Greenberg), «fuera del linde de la historia» usando una expresión que encontré en Hegel. Sucedió, pero no fue significativo como parte del progreso. Para alguien despectivo, como los críticos de la escuela de la invectiva greenbergiana, eso no fue realmente *arte*. Tal declaración mostraba hasta qué punto la identidad del arte estaba conectada internamente con la narrativa oficial. Hal Foster escribe: «Un espacio para el surrealismo se ha abierto: un *impensé* dentro de la vieja narrativa se ha vuelto un punto privilegiado para la crítica contemporánea de esa narrativa».¹⁴ Parte de lo que el «fin del arte» significa es una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite —una muralla— es excluyente, en el sentido en que la Gran Muralla China había sido construida para mantener fuera las hordas mongolas, o como el muro de Berlín fue construido para mantener protegida a la inocente población socialista frente a las toxinas del capitalismo. (El gran pintor irlandés-americano, Sean Scully se deleita con el hecho de que «linde» (pale) en inglés se refiere al Linde Irlandés, un enclave en Irlanda que hace a los irlandeses extranjeros en su propia tierra.) En la narrativa moderna el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte. Kant se refirió a su propia época, la Ilustración, diciendo que «la humanidad llegó a la mayoría de edad». Greenberg tal vez pensó el arte en esos términos, y encontró en el surrealismo algún tipo de regresión estética, una readopción de valores pertenecientes a la «infancia» del arte, llenos de monstruos y amenazas terribles. Para él, madurez significa pureza en el sentido en que el término se conecta exactamente con lo que Kant quiere decir en el título de su *Crítica de la razón pura*: la razón aplicada a sí misma, sin ocuparse de otra cosa. En correspondencia con esto, el arte puro era el arte aplicado al arte mismo,

mientras que el surrealismo era prácticamente la encarnación de la impureza, interesado en los sueños, el inconsciente, el erotismo y «lo misterioso» (según el punto de vista de Foster). Así, según el criterio de Greenberg, el arte contemporáneo es impuro, y ahora me quiero centrar en esto.

De la misma manera que «moderno» no es simplemente un concepto temporal que significa «lo más reciente», tampoco «contemporáneo» es meramente un término temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente. El cambio desde lo «premoderno» a lo moderno fue tan insidioso como aquel cambio (en términos de Belting) de la imagen anterior a la era del arte a la imagen *en* la era del arte; de la misma manera, los artistas realizaban arte moderno sin tener conciencia de que estaban haciendo algo diferente hasta que, de manera retrospectiva, se comenzó a aclarar que había tenido lugar un cambio importante. De modo similar ocurrió en el cambio del arte moderno al contemporáneo. Creo que por mucho tiempo «el arte contemporáneo» fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora*. Moderno, después de todo, implica una diferencia entre el ahora y el antes: el término no podría usarse si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas. Esto implica una estructura histórica y en este sentido es más fuerte que una expresión como «lo más reciente». «Contemporáneo», en el sentido más evidente, significa simplemente lo que está sucediendo ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos. Claramente podría no haber pasado la prueba del tiempo. Pero debería ser significativo para nosotros que el arte moderno *haya* pasado esa prueba cuando podría no haberla pasado: sería «nuestro arte» en un particular e íntimo sentido. Así como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar arte producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes, creo, en toda la historia del arte. Entonces así como «moderno» simplemente ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte *reciente*, «contemporáneo» ha llegado a designar algo más que simplemente el arte del momento presente. En mi opinión designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar estilos. Por supuesto hay arte contemporáneo de estilos nunca vistos antes, pero no quiero profundizar en el asunto en esta etapa del debate. Solamente deseo alertar al lector de mi esfuerzo para trazar una fortísima distinción entre «moderno» y «contemporáneo».¹⁵

Especialmente no creo que la distinción hubiera estado tajantemente establecida cuando me mudé a Nueva York por primera vez en los años cuarenta, cuando «nuestro arte» era arte moderno, y el Museo de Arte Moderno nos pertenecía en un sentido íntimo. Seguramente, se estaba realizando mucho arte que aún no aparecía en el museo, pero entonces no nos parecía que ese arte más

reciente fuera contemporáneo en un sentido que lo distinguiera del moderno. Parecía parte del orden natural que algo de ese arte pudiera tarde o temprano encontrar su lugar dentro de «lo moderno» y que esa especie de disposición podía continuarse indefinidamente con la permanencia del arte moderno, sin formar de ninguna manera un canon cerrado. Ciertamente no estaba cerrado en 1949 cuando la revista *Life* sugirió que Jackson Pollock podía ser el más grande pintor americano vivo. Hoy sí está cerrado, lo que significa, para unos cuantos (incluso para mí), que en algún punto entre ese momento y ahora emergió una distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Lo contemporáneo no se conservó mucho tiempo más con el sentido de «lo más reciente», y lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960. Incluso podría decirse, supongo, que parte del arte moderno continuó produciéndose (un arte que permaneció bajo la imperativa estilística del modernismo) pero no podría considerarse contemporáneo, excepto, nuevamente, en el sentido estrictamente temporal del término. Cuando se reveló el perfil del estilo moderno, lo hizo porque el arte contemporáneo había mostrado un perfil absolutamente diferente del moderno. Esto tendió a colocar al Museo de Arte Moderno en una clase de linde que nadie hubiera anticipado cuando era aún la casa de «nuestro arte». El linde se debió al hecho de que «lo moderno» había adquirido un significado estilístico y un significado temporal. No se le hubiera ocurrido a nadie que significara un conflicto que el arte contemporáneo dejara de ser arte moderno. Pero hoy, que estamos cerca del fin del siglo, el Museo de Arte Moderno debe decidir si va a adquirir arte contemporáneo que no es moderno para volverse, entonces, un museo de arte moderno en un sentido estrictamente temporal, o si solamente continuará coleccionando arte del estilo moderno (producción que se ha diluido casi gota a gota) pero que no es representativo del mundo contemporáneo.

De cualquier manera, la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber continuado siendo por algún tiempo «el arte moderno producido por nuestros contemporáneos». Hasta cierto punto, esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria, lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el término «posmoderno». Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término «contemporáneo» como denominación de un estilo por parecerse más a un mero término temporal. Pero quizá «posmoderno» sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. En realidad, el término «posmoderno» me parece que designaría un cierto estilo al que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer instancias del barroco o del rococó. Es un término parecido al término «camp», que fue transferido desde el idiolecto *gay* al discurso común en un famoso ensayo de Susan Sontag.¹⁶ Luego de leerlo, uno puede volverse

razonablemente apto para reconocer objetos *camp*; en ese sentido me parece que uno puede reconocer objetos posmodernos, aunque quizá con ciertas dificultades en los límites. Eso es lo que sucede con la mayoría de los términos, estilísticos u otros, y con las capacidades de reconocimiento en los seres humanos y en los animales. En el libro de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, de 1966, hay una valiosa fórmula: «Elementos que son híbridos más que "puros", comprometidos más que "claros", "ambiguos" más que "articulados", perversos así como "interesantes"».17 Podrían ordenarse obras de arte utilizando esta fórmula, y casi ciertamente se obtendría una pila consistente y homogénea de trabajos posmodernos donde figurarían obras de Robert Rauschenberg, pinturas de Julian Schnabel y David Salle, y supongo, la arquitectura de Frank Gehry. Pero parte del arte contemporáneo podría ser excluido, como las obras de Jenny Holzer o las pinturas de Robert Mangold. Se ha sugerido que deberíamos quizás hablar simplemente de *posmodernismos*, pero una vez que lo hacemos perdemos la habilidad de reconocer, la capacidad de ordenar, y el sentido de que el posmodernismo marca un estilo específico. Podríamos capitalizar la palabra «contemporáneo» para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intentaba cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente *arte post-histórico*. Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, podría ser hecha ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico. Por ejemplo, un artista «apropiador» como Mike Bildo pudo hacer una exposición de cuadros de Piero della Francesca donde la obra entera de Piero fuera «apropiada». Ciertamente Piero no es un artista posthistórico, pero Bildo sí, como también es un «apropiador» muy habilidoso, por ello sus obras de Piero y las obras mismas de Piero podrían ser más parecidas aún de lo que él se propuso que fuesen —más parecidas a Piero que sus Morandis parecidos al mismo Morandis, sus Picasso a los Picasso, sus Warhol a Warhol—. Aún en un sentido relevante, supuestamente inaccesible al ojo, los Piero de Bildo tendrían más en común con el trabajo de Jenny Holzer, Bárbara Kruger, Cindy Sherman y Sherrie Levine, que con el propio estilo de Piero. Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte

posthistórico. Significa que hay que tratar de entender urgentemente la década de los setenta, como un período que a su modo, es tan oscuro como el siglo X.

La década de los setenta fue una época en la que debe haber parecido que la historia había perdido su rumbo, porque no parecía haber emergido nada semejante a una dirección discernible. Si pensamos en 1962 como marcando el final del expresionismo abstracto, tendríamos entonces una cantidad de estilos sucediéndose a una velocidad vertiginosa: el campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, *pop*, *op*, minimalismo, *arte povera*, y luego lo que se llamó Nueva Escultura, que incluye a Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va, y luego el arte conceptual. Después, diez años de muy poco más. Hubo momentos esporádicos, como *Pattern and Decoration*, pero nadie supuso que fuera a generar el tipo de energía estilística estructural del inmenso trastorno de los sesenta. Luego, cerca de los ochenta, surge el neoexpresionismo dando la sensación de que se había encontrado una nueva dirección. Y luego vuelve la sensación de que no había nada parecido a una dirección histórica. Más tarde nace la sensación de que la característica de este nuevo período era esa ausencia de dirección, y que el neoexpresionismo era más una ilusión de dirección que una verdadera dirección. Recientemente, se ha comenzado a sentir que los últimos veinticinco años (un período de tremenda productividad experimental en las artes visuales sin ninguna dirección narrativa especial, basándose en la cual podría haber exclusiones) se ha estabilizado como norma.

En los sesenta hubo un paroxismo de estilos, en el curso de cuya contienda, me pareció (ésta fue la base de que hablase, en primer lugar, sobre el «fin del arte») y gradualmente se volvió claro, primero a través de los *nouveaux réalistes* y *pop*, que no había una manera especial de mirar las obras de arte en contraste con lo que he designado «meras cosas reales». Para utilizar mi ejemplo favorito, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Andy Warhol y las cajas de Brillo en los supermercados. Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se fuera a realizar una investigación sobre qué es el arte, sería necesario realizar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que debe realizarse un giro hacia la filosofía.

En una entrevista del año 1969 el artista conceptual Joseph Kosuth afirmó que la única tarea para un artista de nuestro tiempo «era investigar la naturaleza del mismo arte».18 Esto suena muy parecido a la línea de Hegel que dio soporte a mi propia visión sobre el fin del arte: «El arte nos invita a la con-

templación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.¹⁹ Joseph Kosuth es un artista cuyo conocimiento de la filosofía es excepcional y fue uno de los pocos artistas que trabajaron en los sesenta y setenta que tuvo los recursos para sobre llevar un análisis filosófico sobre la naturaleza general del arte. Pero sucedió que relativamente pocos filósofos de la época estaban preparados para hacerlo, simplemente porque muy pocos pudieron imaginar la posibilidad de un arte producido en esa vertiginosa disyunción. La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites, y encontraron que los límites cedían. Todos los artistas típicos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy. De alguna manera tal mundo no es el más sencillo para vivir, lo que explica por qué la realidad política del presente parece consistir en trazar y definir límites dondequiera sean posibles. Sin embargo fue solamente en los años sesenta que se hizo posible una seria filosofía del arte que no se basara puramente en hechos locales (por ejemplo, que el arte era esencialmente pintura y escultura). Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte. Y allí fue donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte. Pero ¿qué pasa con el arte en sí mismo? ¿Qué hay con el «arte después de la filosofía», usando el título del ensayo de Kosuth (que para ajustarse a la cuestión, debería, por cierto ser una obra de arte)? ¿Qué pasa con el arte después del fin del arte, donde con «arte después del fin del arte», significa «luego del ascenso a la propia reflexión filosófica»? Donde una obra de arte puede consistir en cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta: «¿Por qué soy yo una obra de arte?».

Con esta pregunta terminó la historia del modernismo. Ha terminado porque el modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definían la pintura en su pureza. La pintura modernista, como Greenberg la ha definido, podía solamente responder a la pregunta: «¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?». La escultura se hacía el mismo tipo de preguntas. Pero esto no nos da ninguna imagen de qué es el arte, sino solamente lo que fueron esencialmente algunas de las artes, quizá las más importantes históricamente. ¿Qué pregunta formulan la *Brillo Box* de Warhol o uno de los múltiples cuadrados de chocolate pegados en una hoja de papel de Beuys? Lo que Greenberg hizo fue identificar un cierto estilo local de abstracción con la verdad filosófica del arte, cuando la verdad filosófica, una vez encontrada, debería ser consistente con el arte en que apareciera cualquier sentido posible.

Lo que sé es que el paroxismo disminuyó en los setenta, como si hubiera habido una intención interna de la historia del arte de llegar a una concepción filosófica de sí misma, y que las últimas etapas de esa historia fueran, en cierta manera, las más difíciles de traspasar, como si el arte buscara romper las membranas externas más resistentes y volverse paroxístico en el proceso. Pero ahora que se han roto esos tegumentos, ahora que al menos la visión de una autoconciencia ha sido alcanzada, esa historia ha culminado. Se ha liberado a sí misma de una carga que ahora podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito que desearan, o sin ningún propósito. Ésta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo.

Pienso que el final del modernismo no ocurrió demasiado pronto. El mundo del arte de los setenta estaba lleno de artistas empeñados en agendas, que no tenían nada que ver con empujar los límites o extender la historia del arte, y sí con poner el arte al servicio de metas personales o políticas. Los artistas tenían toda la herencia de la historia del arte para trabajar, incluyendo la historia de la vanguardia, que puso a disposición de ellos todas aquellas maravillosas posibilidades que ella misma había elaborado y que el modernismo hizo todo lo posible por reprimir. En mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la emergencia de la imagen apropiada, o sea el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles significación e identidad frescas. A partir de que una imagen pudo ser apropiada se sigue inmediatamente que no podría haber una unidad estilística perceptible entre esas imágenes apropiadas. Uno de mis ejemplos preferidos es el de la ampliación de Kevin Roche al Museo Judío de Nueva York en 1992. Este viejo museo era, justamente, la mansión de Warburg en la Quinta Avenida, con sus señoriales asociaciones y connotaciones de la Edad Dorada. Kevin Roche decidió brillantemente duplicar el viejo museo judío y el ojo es incapaz de notar ninguna diferencia singular. Esa construcción pertenece perfectamente a la posmodernidad: una arquitectura posmoderna puede diseñar una construcción que parezca un castillo manierista. Fue una solución arquitectónica que tuvo que haber gustado al administrador más conservador y nostálgico, así como al más vanguardista y contemporáneo, pero, por supuesto, por razones completamente diferentes.

Estas posibilidades artísticas son realizaciones y aplicaciones de una enorme contribución filosófica desde 1960 hasta la autocomprensión del arte: esas obras de arte pueden ser imaginadas o producidas exactamente como meras cosas reales que no exigen el estatus de arte, por aquellas últimas suposiciones en las que no podemos definir las obras de arte en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener. No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa. Este único

factor terminó con la agenda modernista, pero tuvo que hacer estragos en la institución central del mundo del arte, llamado el museo de las bellas artes. La primera generación de los grandes museos americanos dio por supuesto que sus contenidos deberían ser tesoros de una gran belleza visual y sus visitantes podrían entrar al *tesorium* para presenciar una belleza visual que era metáfora de la verdad espiritual. La segunda generación, de la que el Museo de Arte Moderno es el gran ejemplo, asumió que la obra de arte tiene que ser definida en términos formalistas y apreciada bajo la perspectiva de una narrativa sin diferencias remarquables con aquella que adelantó Greenberg: una historia lineal progresiva con la que el visitante debe trabajar, aprendiendo a apreciar la obra de arte junto al aprendizaje de secuencias históricas. Nada iba a distraer la forma visual de las mismas obras. Aunque los marcos de los cuadros fueron eliminados como distracciones o quizá como concesiones a una agenda ilusionista, el modernismo había crecido demasiado: las pinturas no fueron más ventanas hacia las escenas imaginadas, sino objetos con derecho propio, aun cuando hubieran sido concebidos como ventanas. Es fácil entender, incidentalmente, por qué el surrealismo tuvo que ser reprimido a la luz de esta experiencia: podía ser muy distrayente, por no decir, relevantemente ilusionista. Las obras tenían espacio de sobra en esas galerías despojadas de todo, menos de ellas.

De todos modos, con la llegada de la filosofía al arte lo visual desapareció: era tan poco relevante para la esencia del arte como había probado ser lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesaria la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa. Tres ataques a museos establecidos son dignos de mencionarse a este respecto. Cuando Kirk Varnedoe y Adam Copnick admitieron al pop en las galerías del Museo de Arte Moderno en la muestra «High and Low», en 1990, hubo una perturbación crítica. Cuando Thomas Krens le quitó su adhesión a Kandinsky y Chagall para adquirir parte de la colección Panza (en gran parte conceptual y gran parte inexistente como objeto), hubo otra gran perturbación crítica. Y cuando en 1993 Whitney compiló una Bienal consistente en obras que tipificaban el camino real que había seguido el mundo del arte luego del fin del arte, la efusión de la hostilidad crítica (la cual temo que compartí) fue un factor inestimable, sin precedentes, en la historia de las polémicas de las bienales. Sea lo que sea, el arte ya no es más algo para ser considerado prioritariamente. Quizá observado, pero no prioritariamente considerado. ¿Qué es, a la luz de esto, lo que un museo post-histórico debe ser o hacer?

Debe aclararse que hay por lo menos tres modelos, dependiendo del tipo de arte que consideremos, y dependiendo de si se trata de belleza, forma o aquello que debo llamar el compromiso que define nuestra relación con él. El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y realizaciones como para permitir ser capturado en una única dimensión y, en efecto, un argumento

puede ser que en gran parte sea incompatible con los imperativos de un museo, donde se requiriera una clase enteramente diferente de administración, tal que se evitara el conjunto de estructuras del museo, y cuyo interés fuese el de comprometer al arte directamente con la vida de aquellas personas que no han visto razón para utilizar el museo ni como un *tesorium* de belleza, ni como un santuario de formas espirituales. Para que un museo se comprometa con este tipo de arte debe renunciar a gran parte de la estructura y la teoría que define al museo en sus otros dos modelos.

Sin embargo, el museo mismo es solamente una parte de la infraestructura del arte que va a tener que vincularse tarde o temprano con el fin del arte, y con el arte de después del fin del arte. El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la disciplina de estética filosófica, deben, en su conjunto, tanto en uno u otro sentido, dar un camino y tornarse diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo. En los capítulos siguientes sólo puedo esperar contar en parte la historia filosófica. La historia institucional debe esperar a la historia misma.

NOTAS

1. «El fin del arte» fue el objeto de ensayo en el libro *The Death of Art*, editado por Berel Lang (Nueva York, Haven Publishers, 1984). El planteo del libro fue que varios escritores respondieran a las ideas propuestas como objeto del ensayo. Continué trabajando acerca del fin del arte en varios ensayos. «Approaching the End of Art» fue ofrecido como conferencia en febrero de 1985 en el Whitney Museum of American Art y fue incluido en mi *The State of the art* (Nueva York, Prentice Hall Press, 1987). «Narratives of the End of Art», fue ofrecido como una conferencia Lionel Trilling en la Universidad de Columbia, incluido primeramente en *Grand Street* y reimpresso en mi *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (Nueva York, Noonday Press, Farrar, Straus, y Giroux, 1991). *The End of the History of Art* de Hans Belting, trad. Christopher S. Wood (Chicago, University of Chicago Press, 1987) apareció primeramente bajo el título *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983). Belting eliminó el signo de interrogación en su ampliación del texto de 1983 *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Reivision nach zehn Jahre* (Munich, Verlag C. H. Beck, 1995). El presente libro, también escrito diez años después de la exposición original, es mi esfuerzo por poder al día la idea vagamente formulada del fin del arte. Puede mencionarse que la idea estuvo en el aire a mediados de los ochenta. Gianni Vattimo tiene un capítulo, «The Death or Decline of Art» en su *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture* (Cambridge, Polity Press, 1988), originalmente publicado como *La Fine della Modernità* (Garzanti Editore, 1985). Vattimo ve los fenómenos que Belting y yo suscribimos desde una perspectiva mucho más amplia que la nuestra: él piensa en el fin del arte bajo la perspectiva de la muerte de la metafísica en general, así como de ciertas respuestas filosóficas a los problemas estéticos de «una sociedad tecnológicamente avanzada». «El fin del arte» es sólo un punto de intersección entre la línea de pensamiento que sigue Vattimo y la que Belting y yo intentamos extraer del estado interno del arte mismo, considerado más o menos aislado de las determinantes históricas y culturales más amplias. De ahí que Vattimo hable de «tra-

bajos en tierra, *body art*, teatro callejero, etc. [en los cuales] la categoría de la obra se vuelve constitutivamente ambigua: la obra ya no busca un éxito que le permita ubicarse en un determinado conjunto de valores (el museo imaginario de objetos que poseen una calidad estética)» (pág. 53). El ensayo de Vattimo es una aplicación que sigue directamente las preocupaciones de la Escuela de Francfort. Sin embargo, es el «estar en el aire» de la idea, bajo cualquier perspectiva, lo que me interesa remarcar.

2. «Desde el punto de vista de sus orígenes pueden distinguirse dos tipos de imágenes de culto que fueron veneradas públicamente en la cristiandad. Un tipo, que inicialmente incluye sólo imágenes de Cristo y una tela estampada de san Esteban en África del Norte, comprende imágenes «no pintadas» y por lo tanto especialmente auténticas que eran de origen divino o producidas por impresión mecánica en vida del modelo. El término *cheiropoieton* («no hecho a mano») se usó para ellas, como en *Latin-non manufactum* (Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trad. Edmund Jephcott [Chicago, University of Chicago Press, 1984], pág. 49). En efecto, estas imágenes fueron huellas físicas, como las huellas dactilares, y de ahí tuvieron la categoría de reliquias.

3. Pero la segunda clase de imágenes admitidas cautelosamente por la iglesia primitiva fueron de hecho aquellas pintadas, entendiendo que el pintor era un santo, como san Lucas, «para quien se cree que María posó durante su vida... La Virgen misma terminó la pintura o se produjo un milagro del Espíritu Santo para otorgarle aún mayor autenticidad al retrato». (Belting, *Likeness and Presence*, 49). Cualesquiera sean las intervenciones milagrosas, Lucas se convirtió, naturalmente, en el santo patrón de los artistas y san Lucas, retratando a la Madre y al Niño en uno de los temas autocelebratorios favoritos.

4. He aquí el título de uno de los textos más vendidos en mi juventud *La vida empieza a los cuarenta*, o la contribución judía como se cuenta en un chiste que oímos una y otra vez, discutiendo cuándo empieza realmente la vida, alguien dice «cuando se muere el perro y los hijos se van de casa».

5. Hasta donde yo sé, esta caracterización literaria de la obra maestra temprana de Hegel fue realizada primeramente por Josiah Royce en su *Lectures on Modern Idealism*, ed. Jacob Loewenberg (Cambridge, Harvard University Press, 1920).

6. Hans Belting, *The End of the History of Art?*, 3.

7. *Ibidem*, pág. 58.

8. Citado en William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage* (Nueva York, Museum of Modern Art, 1968), pág. 68.

9. Véase Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History* (Maryland Historical Society, Baltimore), y *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (Nueva York, New Press, 1992).

10. Como el título de la antología de ensayos de diversas corrientes filosóficas, donde cada una representa un aspecto del cambio desde cuestiones de sustancia a cuestiones de representación lingüística que marcaron la filosofía analítica del siglo XX; véase Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago, University of Chicago Press, 1967). Rorty, por supuesto, dio un giro contralingüístico no mucho después de esa publicación.

11. Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought* (Nueva York, Harper and Row, 1966).

12. Clement Greenberg, «Modernist Painting» en *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (comp.), vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, págs. 85-93. Todas las citas de este párrafo son del mismo texto.

13. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MIT Press, 1993); Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, MIT Press, 1993).

14. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4, XIII.

15. «El problema de la categoría del arte moderno frente al arte contemporáneo demanda la atención general de la disciplina —aunque uno crea o no en el posmodernismo—» (Hans Belting, *The End of the History of Art?*, XII).

16. Susan Sontag, «Notes on Camp» en *Against Interpretation* (Nueva York, Laurel Books, 1966), págs. 277-293.

17. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2ª ed. (Nueva York, Museum of Modern Art, 1977).

18. Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», *Studio International* (octubre 1969), reeditado en Ursula Meyer, *Conceptual Art* (Nueva York, E.P. Dutton, 1972), págs. 155-170.

19. G.W.F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, (Oxford, Clarendon Press, 1975), II. (*Estética*, trad. Raúl Gabas, Barcelona, Península, 1989, I, pág. 17).