

## **Hacia la hibridación perpetua.**

### **El arte contemporáneo entre los siglos XX y XXI**

#### **Contexto**

El repetido intento de certificar la muerte del arte trajo consigo una pléyade de manifestaciones artísticas que sólo podían responder al apelativo post-, como un grupo de zombis que parecieran deambular en un territorio desparramado, de tintes globales y ajeno a la influencia de conceptos esencialistas. Ante el panorama sombrío que se quería ofrecer, prevaleció una actitud reaccionaria que pretendía volver al origen por lo tradicional, cuestionando sus formas pero no su sentido y que evitaba atender las demandas reales que la contemporaneidad exige. Incluso las incorporaciones tardías al panorama de la historia del arte, como el vídeo y en especial la fotografía en cuanto que lenguajes autónomos, muchas veces han sido asimiladas e incorporadas con la clásica máxima macluhaniana de que “el medio es el mensaje”<sup>1</sup>. En no pocas ocasiones, muchos medios han arrastrado del mensaje débil o inexistente hasta ubicarlo en el punto de mira del mercado: hoy todo se vende, pero sigue sin “valer” todo lo que se compra.

El arte contemporáneo situado en la transición entre el siglo XX y el siglo XXI cabe analizarlo con el trasfondo de un acontecimiento definitivo como fue el 11S, que bien puede ser leído como una sutil prolongación del siglo pasado o como un leve retraso en el comienzo de éste, marcado hasta ahora por los conflictos internacionales y los deberes humanitarios y ecológicos por hacer. Así pues, tanto si entendemos el arte como un reflejo de la sociedad adonde se inscribe, como si pretendemos que pueda ser algo más que una mera ilustración para convertirse en herramienta capaz de acortar las distancias (o crear conexiones) entre cultura, sociedad y política, resultaría muy complicado aislarlo de un antes y un después de esta fecha emblemática. Su efecto visible, por descontado, no está en el planteamiento o análisis directo del acontecimiento en sí, sino en la lectura que dicha fecha puede ejercer sobre la interpretación de cualquier obra realizada con posterioridad -e incluso en algunos ejemplos- con anterioridad a ella.

---

<sup>1</sup> Santos Zunzunegui ha ido más allá de esta máxima al afirmar que en las prácticas videoartísticas, “el medio es el medio”. En “Vídeo-Arte: fragmentos de una imagen”, *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 81.

De forma progresiva, los medios de comunicación han ido ocupando el lugar de la realidad y, aún más, de la credibilidad de esa realidad o de cómo esa realidad es vista y, así pues, entendida. El hecho de haber contemplado el atentado terrorista más famoso de nuestra historia en tiempo real, en un momento del día en que en bastantes países del globo numerosos espectadores se encontraban delante del televisor, y haberlo visionado tantas veces desde entonces, hasta el punto de creer que prácticamente estábamos en el lugar mismo del suceso, revela dos de las características determinantes de nuestra época: inmediatez en la distribución de la información y accesibilidad a su consumo. Herramientas tecnológicas como el teléfono móvil, los ordenadores portátiles y la omnipresencia cada vez más imperativa de Internet y sus canales de producción/exhibición han redefinido en los últimos quince o veinte años nuestro modo de ver, de actuar y de relacionarnos con los demás, hasta llegar a un paroxismo de la disponibilidad que alcanza cualquier lugar y lo hace en cualquier momento. Cada nueva aplicación que surge desde la herramienta Internet y se asienta con éxito, tiene el potencial de introducirse en nuestros hábitos diarios para instalarse. La tecnología aplicada a productos creados antes de que surja la necesidad de su uso, una práctica de mercado asumida ya como norma globalizada, puede tomarse como una definición bastante ajustada de la situación actual. Los ciudadanos han devenido usuarios y, por lo tanto, clientes aptos para el consumo de un sinfín de *gadgets*, versiones, actualizaciones y renovaciones de esos mismos productos surgidos de una industria cultural cada vez más tentacular y difusa. La estética aplicada a cada uno de estos avances ha conseguido unificar los productos culturales con los productos mercantiles, llegando a confundirlos y vendiéndolos indistintamente.

### **Interacción entre disciplinas e influencia del cine**

Las prácticas artísticas contemporáneas se caracterizan por una consabida hibridación de técnicas, lenguajes y directrices conceptuales que reinciden sobre el cuestionamiento de su medio en tanto que útil de comunicación y conocimiento. De la misma forma, asimilan dentro de su campo de acción otras materias dispares y en apariencia alejadas de su intención expresiva primigenia. El debate sobre la pertinencia de que el arte sea resultado o catalizador de otras materias de investigación sigue proyectando muchas sombras sobre su utilidad como herramienta de conocimiento o, al menos, sobre cómo

se está viendo o entendiendo desde posiciones externas, no siempre bien conocedoras de su idiosincrasia variopinta y cambiante. Es decir, las materias parcialmente subsumidas por las prácticas artísticas contemporáneas no suelen ver en el arte un aliado de sus investigaciones, sino un exponente de banalización de sus conjeturas o resultados.

Desde el punto de vista abiertamente interesado de este análisis, la intención del arte contemporáneo no es banalizar los presupuestos o conclusiones de los debates teóricos a los cuales representa y utiliza; al menos no siempre, aunque es bien cierto que no faltan ejemplos de prácticas desaprovechadas o incluso en ocasiones de evidente superficialidad derivada de una inocencia poco menos que pueril (a la que no es ajena gran parte del estamento de la crítica). Más bien, en los casos en que funciona de manera óptima, el arte concretiza físicamente aquello que tiene su razón de ser en la abstracción teórica y las paradojas sin “físico” determinado, cuando no en las aporías irresolubles. Su componente visual, su idiosincrasia lingüística, ponen cara y otorgan forma a lo nombrado o descrito textualmente. De ahí que el resultado, concreto y definido incluso en el caso de que actúe como proceso, siempre parezca omitir más de lo que expresa; parezca decirlo con un vocabulario en exceso limitado, o emplee un tono demasiado alto para el mensaje sutil que aspira a comunicar. No es baladí el hecho de que esta incomplitud necesite de nuevos modelos de producción y exhibición que generen productos seriados que vayan ajustando su intento anterior con la elaboración de su subsiguiente. Un modo de trabajar que en el ámbito artístico y desde hace varias décadas, ha devenido signo característico de nuestra época.

Susan Sontag definió la obra del cineasta Jean-Luc Godard de manera tan ajustada y, en cierta forma, visionaria que sus palabras sirven para ilustrar muchas de las actitudes de los artistas contemporáneos y sus prácticas. El texto al que nos referimos lleva por título *Godard* y fue escrito en febrero de 1968, es decir, cuando el cineasta ya había dirigido quince largometrajes en nueve años, además de cortometrajes y colaboraciones en filmes colectivos. Sontag afina su análisis cuando expone: *La obra de Godard –a diferencia de la obra de la mayoría de los directores de cine, cuya evolución artística es mucho menos personal y experimental– merece, o más bien exige, que se la vea íntegramente. Uno de los aspectos más modernos del arte de Godard consiste en que el valor final de cada una de sus películas procede del lugar que ocupa en una empresa de más envergadura, en la labor de toda una vida. Cada película es, en cierto sentido, un fragmento que, en razón de la continuidad estilística de la obra de*

*Godard, arroja luz sobre los otros*<sup>2</sup>. Dos aspectos son especialmente reseñables en este comentario. Uno es el de la *exigencia* de ver la integridad de la obra de un artista con el fin de tener una opinión amplia y precisa sobre su trabajo en relación con el contexto geográfico, social, histórico, político... en el que se realiza. A este respecto, Sontag opinaba lo mismo sobre la obra de cualquier tipo de autor, bien fuera un filósofo, un novelista, un dramaturgo, un cineasta, un músico o un artista plástico, donde siempre era necesario adquirir la perspectiva que ofrece esa visión distanciada y completa. Esta condición exige un trabajo de investigación complejo por la dificultad de acceso a determinadas fuentes y por la extensión rizomática de su empresa. Y dos: la sensación de que cada nueva obra debe ser puesta en común, contrastada y comparada con las restantes en su condición fragmentaria; parte y todo inmersos dentro de un proceso vital. Estos dos aspectos siguen siendo determinantes en el sustento básico de un análisis artístico. Casi cuarenta años después de lanzada esta escueta y certera apreciación, parecen servirnos esas palabras para certificar su efectiva puesta en práctica. Lógicamente, el comentario de Sontag es fruto también de su tiempo. Es decir, las prácticas artísticas de entonces emplearon modos de producción y exposición necesitados de una fragmentación que buscara con sus relaciones entre sí una demostración más acertada y completa de sus intenciones creativas y comunicativas en una sociedad ya claramente espectacular. Puede decirse, por lo tanto, que desde entonces se ha profundizado en esta dirección hasta un punto de difícil retorno, que asimismo se ha ampliado a la totalidad de los campos de la creación artística y que no hace sino comportarse de acuerdo a cómo funcionaron y todavía, con algunos matices, funcionan los patrones sociales y culturales. Esta visión fragmentaria se sitúa en un lugar intermedio entre la teoría y la práctica hasta el punto concreto en que ambas se han diluido o han dejado al menos de ofrecerse como dominios estancos.

La razón por la que aquí (en el contexto de este análisis que intenta aproximarse al comportamiento del arte y a sus funciones contemporáneas) y ahora (transcurridos apenas los primeros siete años del siglo XXI) se traiga a colación a Godard no es porque veamos en él al paradigma del artista de hoy, por más que no faltarían interpretaciones por doquier para discutirlo. Citarlo se debe, más bien, al hecho incontestable de entender el medio cinematográfico como compendio de manifestaciones artísticas

---

<sup>2</sup> Sontag, Susan: "Godard", en *Estilos radicales*, edición de Taurus, Santillana, Madrid, 1997, pp. 209-210.

variadas y del modo en que ha influido, como catalizador, en las restantes. Poco se puede dudar de la influencia cinematográfica en el arte contemporáneo, con referencias directas o con guiños solapados no solamente en el ámbito –podríamos decir lógico– del videoarte<sup>3</sup>, sino también en prácticas en principio tan dispares al interés del cine como el dibujo, la pintura o la escultura. Por otro lado, la razón se encuentra asimismo en el modo en que los cauces de difusión del arte contemporáneo han asimilado la obra cinematográfica y a los propios cineastas en cuanto que artistas. Y tal vez aquí deberíamos hacer una clarificación. No entraremos a debatir el carácter artístico del cine y su relación con la industria adonde se circunscribe, por más que es inevitable no hacer una apreciación de peso: mientras que el cine desde sus inicios surgió como una derivación de los espectáculos populares de masas y una puesta en práctica donde el cinematógrafo era visto y empleado como “una máquina más”<sup>4</sup> en una época de grandes avances industriales, el arte se mantuvo, salvo algunas excepciones, en una suerte de cámara acorazada apta en exclusividad para un público más conocedor o elitista. Los intentos de las distintas vanguardias por romper con la tradición o con todo aquello que sonaba a lo anterior, incorporando en sus prácticas desde reminiscencias circenses o

---

<sup>3</sup> A lo mejor no es tan *lógica* esta influencia aquí tratada con naturalidad, pues no faltan opiniones que deslindan por completo las prácticas cinematográficas o la historia del cine con la propia del arte y las prácticas de video-creación (vocablo altamente impreciso) o videoarte. En cualquier caso, algunas de estas opiniones defienden un tipo de videoarte que escapa, no siempre de forma justificada, de cualquier relación narrativa, sea ésta lineal o no. Apoyos de este tipo derivan, con cierta frecuencia, en prácticas que abusan de cierto efectismo tecnológico vacío de un tipo contenido mal definido como “narrativo”. Es del todo cierto, sin embargo, que el videoarte encuentra una relación con el cine experimental de las vanguardias históricas en su dilema con la narratividad. Así lo expresa Santos Zunzunegui en el texto anteriormente citado “Video-Arte: fragmentos de una imagen”, en el volumen *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 78-81. La principal diferencia entre cine y videoarte puede empezar a encontrarse en la discontinuidad narrativa y el modo de exposición, así como el empleo de una técnica pobre en relación al cine, como lógica evolución de la fragilidad de la pintura. Desde la fecha de este escrito de Zunzunegui (años ochenta) hasta el momento actual, se ha hecho efectiva una evolución en los modos de exhibición del videoarte, emulando pequeñas salas de cine o características narrativas derivadas del modelo cinematográfico, aunque con una mayor complejidad y discontinuidad narrativa.

<sup>4</sup> Los historiadores e investigadores de cine Vicente Sánchez Biosca y Vicente J. Benet comparten esta idea en sus libros: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona, 2004; *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999 (respectivamente).

cabareteras hasta ingredientes pop o industriales, fue creando un público mucho más despierto y crítico, más demandante, pero no por ello (y tal vez precisamente por esto) menos selectivo. Este concepto de “excelencia”, sin embargo, sí ha ido sufriendo una importante traslación desde una concepción más tradicional del término (en la eterna dicotomía entre alta y baja cultura) hasta una definición actual compleja y más impredecible, donde para la información y entendimiento de los productos culturales que ahora se exponen hace falta un conocimiento híbrido y transversal en campos dispares, cuando no antagónicos, entre sí.

Por *asimilación* de la obra de cineastas en ámbitos museísticos también nos referimos al modo en que no pocos directores están siendo convocados por museos y centros de arte. En ocasiones, para que algunas de sus obras cinematográficas puedan verse en otro contexto o disposición espacial; en otras, para que actúen como artistas plásticos y muestren sus series fotográficas, pictóricas, sus diarios o textos reflexivos... en los redefinidos espacios expositivos actuales. Algunos ejemplos recientes han sido las exposiciones de Agnès Varda y David Lynch en la Foundation Cartier de París, la de Jean-Luc Godard en el Centre Pompidou, o las *correspondencias* entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami en Madrid, Barcelona y París. Pero también, aunque de otro modo, la presencia de ciertas películas de Roberto Rossellini, Andrei Sokurov, Maya Deren, Jean Vigo o Jonas Mekas en exposiciones y colecciones de arte contemporáneo o la casi total aceptación de cineastas como Chantal Ackerman, Ulrike Ottinger o Chris Marker, por citar sólo tres casos muy concretos, como artistas antes que directores cinematográficos. Todo lo cual parece indicar al menos dos cosas: los estamentos artísticos han asumido dentro de sus programas un tipo de cine que se expresa con técnicas documentales o semi-documentales desde una práctica experimental y que trata aspectos relacionados con la representación de lo personal o el registro de la vida. En segundo lugar, la historia del cine, al igual que pasó con la historia de la fotografía, en un primer momento autónomas y ajenas a la del arte, han ido siendo incluidas parcial y recientemente en ésta. Si bien -y por lo general- más a través del discurso o de los contenidos, que a través del propio medio en cuanto que medio.

Para retomar el motivo que nos ha llevado a convocar aquí a Godard y Sontag, dos personalidades cuyas obras y/o discursos pueden malinterpretarse como “superadas” por los acontecimientos posteriores, cabría volver a citar a la escritora estadounidense: *Así, una de las características más notables de la obra de Godard consiste en sus audaces esfuerzos de hibridación. [...] En su obra se acoplan*

*libremente técnicas tomadas de la literatura, el teatro, la pintura y la televisión, junto con alusiones ingeniosas e impertinentes a la historia del mismísimo cine*<sup>5</sup>. De nuevo nos interesan dos aspectos fundamentales: primeramente, la esforzada audacia por la hibridación, el colage y las consecuencias de dichos esfuerzos, es decir, la posibilidad de que el cine, su cine en cuanto que obra personal, realmente pueda leerse como compendio de otras artes o disciplinas que convergen en él o son –debido a su concreción audiovisual– catalizadas por él. En segunda instancia, el cuestionamiento del medio, de su medio de expresión. Este aspecto queda completamente claro cuando Sontag recoge dos citas del propio cineasta para explicar su actitud crítica con la sociedad y el medio cinematográfico, y muy en particular, autocrítica consigo mismo: *Sigo siendo tan crítico como lo era en la época de Cahiers du Cinéma [...] La única diferencia estriba en que en lugar de escribir críticas, ahora las filmo*<sup>6</sup>.

Para concluir con esta clara *intrusión* del medio cinematográfico, resulta interesante comprobar la relación que el cineasta suizo entabla entre cine y literatura, es decir, entre imagen en movimiento y texto en contraposición, o al menos con un importante distanciamiento, respecto a la pintura y la música: *Nosotros los novelistas y cineastas estamos condenados a analizar el mundo, lo real; no así los pintores y los músicos*<sup>7</sup>. De nuevo surge aquí un elemento que nos sitúa en el momento presente y que más adelante abordaremos con mayor precisión. La aparición de medios no artísticos en su origen, como la fotografía, el vídeo, el arte público de contenidos sociopolíticos, las instalaciones multimedia..., y su aceptación dentro del entramado arte, ha creado una interesante relación de anverso y reverso. Puesto que el cine y la literatura, según la apreciación de Godard, se distancian de la pintura y la música por cierta condena “a analizar el mundo, lo real”, cabría preguntarse qué acontece primero, si la pretensión de determinados artistas de analizar lo real, hastiados o simplemente desinteresados de los círculos cerrados que generan modos de representación que persiguen la evasión o el formalismo; o bien si lo que prima es la asimilación e incorporación por parte del arte de lenguajes aplicados a lo social y realizados con herramientas y actitudes estéticas. En cualquier caso, la contaminación entre áreas es patente y no responde a una concatenación de hechos aislados, sino a una característica propia de los tiempos y sin

---

<sup>5</sup> Sontag, Susan: “Godard”, en *Estilos radicales*, edición de Taurus, Santillana, Madrid, 1997, pp. 211-213.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 216.

receso posible. Pero ¿podríamos acaso afirmar a día de hoy que los pintores y los músicos se diferencian de los cineastas y los escritores por esta condena a “analizar el mundo, lo real” o no hacerlo? ¿Dónde ubicar o cómo reinterpretar la correspondencia clásica, se podría incluso afirmar que *natural*, entre escritura y pintura? Casos no nos faltan para certificar que numerosos cineastas y escritores huyen de alguna forma del mundo y de lo real –en el sentido que aquí es citado– escudados en artimañas efectistas que evaden el análisis de temas importantes concretos; de igual modo que determinados pintores y músicos tienen como prioridad entender y analizar el mundo, lo real, en el sentido aquí citado. Sí parece claro, sin embargo, que pervive cierta tendencia en el arte plástico, en contraste con el arte visual, de evitar referencias a contenidos sociales o políticos. Esta actitud favorece el ensimismamiento del medio, lo cual no debe confundirse con un cuestionamiento de ese mismo medio. Podríamos definir ensimismamiento como una constante de producción de obras que son realizadas en estrecha relación consigo mismas y cuyos referentes externos, contenidos en ocasiones en los títulos o en la ausencia de ellos, sólo retorna a la propia práctica y a su producción encadenada. En otras palabras, este ensimismamiento haría referencia al tipo de productos culturales cuya técnica deviene fin en sí misma, por delante incluso de su entendimiento y comprensión como herramienta comunicativa integrada en la sociedad. Si se acepta la plausibilidad de esta definición, quedaría patente que el nivel de comunicación de cada obra variaría dependiendo del espectador, así como su funcionalidad como herramienta comunicativa, abriéndose de par en par la inevitable y necesaria caja de la interpretación. Por cuestionamiento del medio queremos expresar aquí la antítesis de lo anterior. Es decir, cuando el medio es entendido y empleado como herramienta de comunicación, conocimiento [y extrañamiento] del mundo, de lo real, y cuando el producto resultante está dirigido a un público que se siente participe de estas cuestiones colectivas. No hay una intención categórica ni juzgadora en esta bifurcación entre conceptos por completo subjetiva, donde hay más excepciones que regla. Así como, por otro lado, resultará fácil deducir que también subyace una actitud concreta bajo el hecho mismo de exponerlas, desde el mismo momento en que se definen y se contraponen.

El pintor galardonado con el Premio Velázquez 2007, Luis Gordillo, reivindicaba en una entrevista realizada a propósito de la obtención de este galardón el papel principal de la pintura en el arte. A la pregunta “¿De qué hablan sus cuadros?”, el pintor sevillano contestaba: *De todo menos de mensajes políticos o sociales. Tengo mis*

*propias ideas políticas como cualquiera, pero soy contrario al llamado arte útil. Me disgusta profundamente aunque lo mismo alguno se ofende. Yo defiendo el arte por el arte*<sup>8</sup>. Interpretando a la inversa su propia respuesta, también esperamos que este análisis no disguste a determinados artistas que no sienten la necesidad de ofrecer *utilidad* alguna con su trabajo, salvo su propia construcción como autores dentro de una industria cultural en ocasiones también ensimismada.

Como en otros ámbitos de la creación artística, el apelativo “literario” en cine en el sentido que el autor “se preocupa más por las ideas, por la conceptualización, a expensas de la integridad sensual y de la fuerza emocional de la obra”, se ha utilizado con frecuencia de manera peyorativa. Estas palabras de Sontag a propósito del cineasta continúan en la misma dirección de la tesis anteriormente expuesta: *La actitud que Godard introduce en el medio cinematográfico recibe a menudo la denominación despectiva de literaria. [...] Esta imputación da a entender [...] que el autor [...] tiene el hábito (una suerte de mal gusto, según se supone) de violar la unidad esencial de una forma determinada de arte mediante la introducción en ella de elementos ajenos*<sup>9</sup>. De nuevo, la hibridación se impone al purismo; las relaciones transversales se enfrentan a la idea unidireccional de un pensamiento esencialista. Son estas características, ya expuestas en las primeras películas de Jean-Luc Godard y resaltadas por Sontag, las herramientas que conectaron de forma directa con las prácticas asociadas al arte contemporáneo y que aún hoy siguen posibilitando una comparación relativamente ajustada.

En un margen estrecho entre la credibilidad y la aceptación se mueven los productos artísticos contemporáneos cuando desbordan los cauces de la mera representación y se mezclan con los discursos fluidos de la sociología, de la etnología o la historia, cuando tutean a la antropología y muestran sin tapujos las claves de las teorías de género, el activismo social o político o el psicoanálisis. De todo esto habla el arte actual sin poder ser experto en nada, salvo en la nada desdeñable facultad de opinar libremente desde un punto de vista contaminado, ante un mundo que es global no sólo en las distancias, sino también en las prácticas profesionales y en un futuro igual de inexistente que siempre, pero cada vez más amorfo. Ante una sociedad variable en sus contornos pero intransigente en sus objetivos finales, el arte puede situarse en el lugar

---

<sup>8</sup> En [http://www.elpais.com/articulo/cultura/defensor/pintura/elpepucul/20070426elpepicul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/defensor/pintura/elpepucul/20070426elpepicul_2/Tes)

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 214.

óptimo de visibilidad, esa herramienta necesaria para que otros discursos semi-ocultos por la corriente principal puedan ofrecerse. A todos estos componentes debemos añadir la perentoria necesidad del arte de seguir buscando la novedad, junto con la cuestionada exigencia general y particular de crear artistas (y comisarios y museos) que respondan a un nombre como marca de calidad o, en ocasiones, de tendencia. De todo lo cual puede interpretarse que el arte contemporáneo, siendo en no pocos aspectos constantemente novedoso y plural y habiendo evolucionado en el ámbito de la aceptación social bastante más que otros campos de la cultura contemporánea, se diferencia de las inquietudes y finalidades que han marcado su existencia dentro de la modernidad y, más concretamente, desde las vanguardias históricas, por su dependencia del espectáculo. Una existencia que empieza y acaba entre los límites de su territorio magmático.

### **Actitud como idea como idea**

Al principio del segundo apartado del texto breve *¿Qué es la Ilustración?*, Michel Foucault se pregunta *si no podemos considerar la modernidad más bien como una actitud que como un período de la historia. Y por actitud entiendo aquí un modo de relación respecto de la actualidad; una elección voluntaria adoptada por algunos; una manera, en fin, de pensar y de sentir, una manera también de actuar y de comportarse que, al mismo tiempo, marca una pertenencia y se presenta como una tarea*<sup>10</sup>. Más una *actitud* que un período histórico, una cierta relación con la *actualidad*, una *elección* voluntaria, una manera de *pensar, sentir, actuar y comportarse*; una *pertenencia* y una *tarea*. En estas palabras del filósofo, concentradas en un párrafo de información clarividente, reside gran parte de aquello que podemos entender como la actitud del artista y base de su compromiso personal frente a sí mismo/a, su obra y la sociedad. Los conceptos foucaultianos comprenden el amplio campo de batalla que se extiende entre la libertad de elección y el compromiso por el mantenimiento de aquello elegido y expuesto. La actitud del artista no es únicamente la posibilidad de decidir cuál es su

---

<sup>10</sup> Artículo incluido en *Revista de pensamiento crítico*, nº1, Mayo-Julio de 1994, p. 13. El original apareció en sendos números de *Magazine Littéraire*, París; “Un cours inédit”, en nº 207, mayo de 1984, pp. 35-39 y “Qu’est-ce que les Lumières”, nº 309, abril de 1993, pp. 61-74. La traducción que aquí se emplea es de Juan A. Jácome realizada sobre el segundo texto, tal como él mismo explica en la introducción.

trabajo y hacia dónde se dirige. Es igualmente el mantenimiento de la opción hasta la casi disolución con su vida y sus actos diarios; de sus acciones públicas con los gestos domésticos.

Los *ready-made* de Marcel Duchamp, la *mierda de artista* enlatada de Piero Manzoni, las cajas *Brillo* o algunos de los filmes aparentemente sin acción de Andy Warhol, los terneros demediados nadando en formol de Damien Hirst, incluso la tienda de campaña forrada con los nombres de los amantes de Tracy Amin, por citar sólo algunos ejemplos representativos pero esporádicos, son resultado de grandes dosis de actitud y libertad por parte de sus autores, en diferentes momentos a lo largo del siglo XX.

Arthur Danto ha analizado de manera exhaustiva el cambio de paradigma que supuso para la trayectoria del arte contemporáneo la inclusión de las cajas *Brillo* en el espacio blanco de exposición. Para él la importancia de la actitud de Warhol resulta imposible separarla de la sociedad donde se inscribe y de su momento histórico. Es decir, una sociedad avanzada como la que representaban los años sesenta en el contexto estadounidense estaba *preparada* para aceptar y entender una obra de esas características.

Si la modernidad era una actitud, y así lo ejemplifica Foucault resaltando la figura de Charles Baudelaire como paradigma, también la actitud entendida en este sentido es una acción moderna, es decir, propia del tiempo en el que se realiza. Pero también se entiende como una relación concreta con el tiempo: *A menudo se intenta caracterizar la modernidad por la conciencia de la discontinuidad del tiempo: ruptura con la tradición, sentimiento de la novedad, vértigo respecto de lo que pasa*. Foucault conecta esta apreciación con la definición que ofrece Baudelaire sobre la modernidad, que para él es “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”<sup>11</sup>. Sin embargo, puntualiza el filósofo, ser moderno “no es reconocer y aceptar este movimiento perpetuo; ser moderno es, por el contrario, adoptar una cierta actitud respecto de este movimiento; y esta actitud voluntaria, difícil, consiste en reconquistar algo eterno que no está más allá del instante presente, ni detrás de él, sino en él”<sup>12</sup>.

El concepto de actitud que aquí se expone surge desde el presente con la finalidad de extraer de él, tanto a través de un análisis pormenorizado de sus

---

<sup>11</sup> *Ídem.*

<sup>12</sup> *Ídem.*

características intrínsecas, como sujeto a la casualidad inherente del tiempo, los elementos comunes entre este momento histórico y otros anteriores. Esta definición elástica puede parecer en algún momento en exceso laxa o indefinida, pues lo contemporáneo en principio es cualquier manifestación realizada en el momento presente; pero el sentido empleado en este contexto, entendemos, no ofrece dudas. En cualquier caso, sí es posible que las actitudes relacionadas con el arte contemporáneo que aquí se han expresado podrían hacer creer que sólo existe actitud cuando se realiza una obra que consigue en el espectador una reacción escandalosa, polémica o abyecta. Aunque es indudable que existe una clara intención provocativa en los casos citados, no siempre podemos entender este concepto en esa misma dirección. Parece claro que toda actitud tendente a evolucionar de manera personal o individualizada, características tan reseñables y valoradas dentro del mundo artístico, evolucionará así precisamente por la capacidad de decisión libre e independiente con que cada artista asumirá su trabajo. Y esta decisión de mantener la sinceridad y coherencia propias, sin casi artefactos que desvíen en exceso la dirección elegida, no siempre será bienvenida o potenciada por una audiencia que no quiera invertir el tiempo necesario para entenderlo y, por lo tanto, para respetarlo. Ejemplos como el trabajo de catalogación industrial contenido y continuado durante décadas de Bernd y Hilla Becher, la sobriedad de las pinturas *One million years* de On Kawara o las obras textuales amoldadas al espacio de Joseph Kosuth o Lawrence Weiner, por citar de nuevo algunos ejemplos paradigmáticos, no son obras que van dirigidas a provocar reacciones virulentas en los espectadores. Nadie duda, sin embargo, que encajan perfectamente dentro de la concepción de actitud aquí expuesta. En esa casi desesperada contienda del arte contra la novedad, la actitud debe entenderse como idea de una forma de pensar y actuar, de sentir y relacionarse con el medio “arte” en cuanto que lenguaje artístico y comunicativo; poseedor de una cualidad sintetizadora entre expresión y conocimiento, entre representación y denuncia, entre interiorización y catarsis visible. La complejidad del arte contemporáneo reside en la acumulación de referentes, de tendencias, de estilos continuados que se van añadiendo a lo anterior y que es preciso tenerlos presentes, activos, en cada nuevo intento. Esta particular endogamia no evita los diferentes niveles de lectura que ofrecen las obras artísticas, visuales en su idiosincrasia, pero continúa siendo una barrera comunicativa para una audiencia no entendida y cada vez más hastiada de su existencia limitadora.

## **Fotografía, a modo de conclusión**

Llegados a este punto, cabría incluir un factor importante que ha adquirido protagonismo e influencia en la lectura general del arte contemporáneo, viniendo a ocupar un lugar central en las actuales prácticas artísticas. Esto ha ocurrido tanto por la presencia cada vez más asimilada de la fotografía como lenguaje autónomo en las programaciones de museos, centros de arte o galerías privadas, cuanto por el uso indirecto que han realizado de ella otros lenguajes artísticos. Las escenas parisinas de Eugène Atget, previamente a su asimilación como uno de los proyectos fotográficos más contundentes y visionarios en su doble función artística y catalogadora, eran adquiridas por pintores para incluir determinados detalles de las casas o los establecimientos en sus composiciones pictóricas de estudio. Desde la aparición del disparo automático, la fotografía amplió de manera casi infinita su función utilitaria, ya de por sí empleada en sus primeras décadas de existencia, convirtiéndose en un referente visual de contrastada “fiabilidad”. Con el paso del tiempo y su empleo generalizado (una vez desaparecida la credibilidad objetiva del medio), la fotografía se ha visto emplazada a ocupar un punto intermedio “entre las Bellas Artes y los medios de comunicación”, ocurriendo de manera definitiva con el Pop Art, cuando debido a la fotografía, “el arte se encontró con el no-arte” (Jean-François Chevrier)<sup>13</sup>. Este aspecto queda patente en el modo en que la fotografía deviene documento para acabar convirtiéndose en obra artística. Los registros de intervenciones efímeras o acciones performativas han acabado mostrándose, décadas después, como piezas que estuvieran ideadas para su exhibición desde un primer momento. Esta aceptación del documento como resultado o producto cultural puede verse como un primer paso lógico de la aplicación de la fotografía (también del cine y el vídeo empleados para este fin) como herramienta. Un estadio siguiente lo representaría el posterior desarrollo y asimilación del medio como lenguaje artístico que, en cierta forma, ha sensibilizado la mirada de los usuarios e iniciado una labor arqueológica de recuperación.

Por estas y otras razones comunes, la fotografía ha acabado situándose en un lugar de obligado paso y de inevitable análisis. Varias generaciones hemos aprendido a ver y mirar rodeados de imágenes impresas y en movimiento. En esta peculiar situación

---

<sup>13</sup> *La fotografía entre las Bellas Artes y los medios de comunicación*, Jean-François Chevrier, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (p.207, p.35).

la tecnología se ha reafirmado como potenciadora de un proceso continuo que no solo avanza en una dirección propia, repleta de innovaciones ilimitadas, sino que determina la forma de registrar lo visible y, así pues, también el modo de (re)mirar lo registrado. La evolución que han experimentado los modos de exhibición de la fotografía incluyen los avances industriales desarrollados en el campo de la publicidad, uno de los motores de cambio y transformación más activos de la sociedad actual y, así pues, con un poder de influencia excesivo. Los grandes formatos fotográficos, surgidos al albur de una necesidad casi imperiosa de *simular* la realidad a escala 1:1, son herederos de esta forma de proyectar los deseos materialistas. La objetualización de un medio virtual o netamente ilusionista como la fotografía, paradójicamente aleja su objetividad primigenia para ocupar el lugar de la alienación estilística. Si la fotografía como característica intrínseca unifica lo representado [Jean-François Chevrier], los modos de presentación que la fotografía ha adoptado unifican también a los autores y sus discursos. Los matices diferenciadores pueden hallarse en los pequeños detalles de los materiales empleados o, en menor medida pero de forma más valorada, en la consistencia de las obras que persisten sobre un mismo tema de investigación.

La importante presencia de la fotografía en el circuito artístico (museos y centros de arte, galerías, ferias, bienales o similares eventos internacionales), puede incitar una doble lectura interpretativa. Por un lado, la asimilación definitiva de la fotografía como medio y fin artístico, equiparable a la pintura, la escultura o el dibujo, un aspecto que hoy por hoy parece quedar fuera de toda duda. Por el otro, la anunciación de una etapa en preámbulo de reajuste; es decir, donde la influencia de la fotografía (y en menor medida del vídeo) en el trabajo general de artistas que no la habían empleado hasta este momento de gran desarrollo del medio, pueda significar el principio de una disminución de su uso. La masificación de un medio concreto en el ámbito artístico, contagiado con el mal de la novedad, pudiera desembocar en una selección natural entre quienes la entienden como medio óptimo para comunicar y expresarse y quienes ven en sus posibilidades técnicas una huida hacia delante de sus trabajos indecisos. Esta opción dejaría un poco más aislada la actitud del medio por el medio, pero también podría plantear un panorama de vuelta a un purismo en las técnicas y categorización en los enunciados. Tal vez en este momento más que nunca, las adscripciones a un estilo u otro, a una técnica u otra, cargadas como pueden estar de intenciones ideológicas, pierden su poder transgresor prácticamente desde su origen por la institucionalización de los resultados o, en casos concretos, de algunos procesos. Cuanto menos, su

capacidad transgresora queda aplazada o ciertamente anestesiada por su rápida inclusión en un circuito rápido y competitivo.

A fin de concretar esta conclusión, no podríamos finalizar sin ubicar algunos de estos aspectos en el contexto del Estado español. La reciente apertura de un buen número de espacios museísticos destinados al arte contemporáneo ha venido a saldar con éste una deuda histórica social y política, si bien cabe tener la prudencia de no entrar en una dinámica de falsa euforia o vacua competitividad (entre Comunidades Autónomas, regiones o ciudades). Es necesario, así pues, que las políticas culturales estatales, autonómicas y municipales empujen hacia una dirección donde la cultura dependiente de sus competencias se realice con una doble finalidad pedagógica y especializada, en el sentido de seguir aportando información y conocimiento para los diferentes tipos de público. Una parte importante de la gestión encargada de promover el arte contemporáneo adolece o bien de una visión informativa o didáctica (determinados espacios privados o semipúblicos pueden prescindir abiertamente de esta función debido a su idiosincrasia) o bien de una capacidad real de mantener un nivel óptimo acorde con sus responsabilidades políticas y culturales. En este caso, los museos de titularidad pública deben asumir su posición estratégica y *pelear* por un deslindamiento real entre decisiones políticas directas y efectividad cultural real. En un país marcado por los rifirrafes dialécticos *ad infinitum*, la cultura debiera ocupar un lugar de intermediación, donde la discusión y el debate se valoraran positivamente, como un medio de afianzar los valores democráticos. La cultura sólo puede alcanzar esta posición ejecutiva si se le ofrecen los márgenes necesarios para su natural movilidad y si es tratada con respeto y apoyo incondicionado. Justo lo contrario de lo que, por norma general, ha venido sucediendo en la sociedad española, donde cada vez más la cultura está siendo representada por entramados que la confunden intencionadamente con turismo, publicidad del territorio transformado o, incluso, con la gastronomía.

Esta situación histórica en las posibilidades se completa con la aparición, durante la última década, de un importante número de ferias de arte especializadas o no, surgidas al socaire del éxito interno de ARCO, bienales sin dirección definida (Valencia y Sevilla) y becas o premios, algunos de los cuales aparecen y desaparecen sin dejar casi rastro. Todo ello, sin embargo, no se ha visto reflejado en una mayor presencia de artistas españoles en el ámbito internacional, siquiera europeo, salvo ejemplos concretos

que no se atienden a este tipo de causas-efectos. Un posible motivo de esta disfunción entre la ampliación del espectro interno y la inexistencia presencial en el externo cabría buscarlo en la efectividad real de los mecanismos culturales puestos en marcha desde los estamentos políticos, ajenos casi siempre a una planificación a medio y largo plazo que no atienda a las crisis de ansiedad que se repiten, coincidentemente, cada cuatro años. Los tímidos y aun así valiosos intentos actuales por poner en marcha un manual de buena conducta entre la teoría programática y la práctica gestora sólo afectan a la punta de un iceberg maligno que, tarde o temprano, debe ser analizado y saneado. Una sociedad cambiante, causa y efecto de todo un conjunto de transformaciones sociales, políticas y culturales en perpetua hibridación, no parece que pueda aguantar mucho tiempo los modos anquilosados y ciertamente ególatras del sistema político actual. Dentro del malinterpretado concepto de progreso, atento sólo a una transformación ilimitada en las formas que evita un análisis real de los contenidos, subyacen múltiples modos de acercarse al concepto plural de cultura. Una última pregunta bifurcada, a modo de final-origen: ¿Podrían las prácticas artísticas contemporáneas, híbridas y multiformes, responder a la cuestión principal de su necesidad o su función, para desde ahí plantear soluciones sociales reales? ¿Puede ser esta una evolución lógica de su trayectoria o no es este, en absoluto, su cometido?

Álvaro de los Ángeles