

Adiós al arte
©ontemporáneo,
¡viva el arte
~~©~~nacrónico!

Entre los tiempos de la creación
y los tiempos de las imágenes

Mario Morales



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ADIÓS AL ARTE CONTEMPORÁNEO, ¡VIVA EL ARTE ANACRÓNICO!

Entre los tiempos de la creación
y los tiempos de las imágenes

Mario Alberto Morales Domínguez



Dr. José Antonio De los Reyes Heredia
Rector General

Dra. Norma Rondero López
Secretaria General

UNIDAD CUAJIMALPA
Mtro. Octavio Mercado González
Rector

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo
Secretario

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña
Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez
Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Miembros del Consejo Editorial DCCD

Dr. Manuel Rodríguez Viqueira
Mtra. Lorena Alejandra Guerrero Morán
Dr. Noé Abraham González Nieto
Mtro. Francisco Mata Rosas
Dr. Santiago Negrete Yankelevich

Miembros del Comité Editorial DCCD

Dr. César Augusto Rodríguez Cano
Dr. Rodrigo Martínez Martínez
Mtro. Alejandro Rodea Chávez
Dr. Mario Alberto Morales Domínguez
Dr. Joaquín Sergio Zepeda Hernández

ADIÓS AL ARTE CONTEMPORÁNEO, ¡VIVA EL ARTE ANACRÓNICO!

Entre los tiempos de la creación
y los tiempos de las imágenes

Mario Alberto Morales Domínguez



N6350
M67
2023

Morales Domínguez, Mario Alberto

Adiós al arte contemporáneo, ¡viva el arte anacrónico! [recurso electrónico] : entre los tiempos de la creación y los tiempos de las imágenes / Mario Alberto Morales Domínguez . - Ciudad de México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2023.

Datos electrónicos (1 archivo pdf : 1.2 MB)

ISBN: 978-607-28-2881-0

1. Arte contemporáneo -- Aspectos sociales. 2. Arte y sociedad. 4. Artistas -- Siglo XXI. 3. *Arte anacrónico*.

Clasificación Dewey: 709.04 M82 2023

NOTA:

Los encabezamientos de materia que aparecen en *cursiva*, son puntos de acceso temáticos relevantes en el desarrollo del documento, que no cuentan con un término válido en los lenguajes controlados utilizados por las unidades de información, por lo cual, se deja a consideración del catalogador retomarlos en una etiqueta 653 como términos no controlados.

Adiós al arte contemporáneo, ¡viva el arte anacrónico! Entre los tiempos de la creación y los tiempos de las imágenes / Mario Alberto Morales Domínguez | Primera edición, 2023.

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

Diseño Editorial: Mtra. Laura Mijares Castellá

Cuidado de la edición: Mtra. Adriana Sánchez Escalante

Diseño de portada: Dr. Mario Alberto Morales Domínguez

<http://www.cua.uam.mx/publicaciones-electronicas/>

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres dictaminadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación tanto por el Comité Editorial, como por el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

Versión impresa ISBN: 978-607-28-2883-4

Versión digital ISBN: 978-607-28-2881-0

DOI: <https://doi.org/10.24275/9786072828810>

Derechos reservados © 2023 | Impreso en México

A mi mamá

Índice

Introducción	11
--------------	----

PRIMERA PARTE ADIÓS AL ARTE CONTEMPORÁNEO

¿Qué significa ser contemporáneo?	25
-----------------------------------	----

El arte como imagen	55
---------------------	----

SEGUNDA PARTE ¡VIVA EL ARTE ANACRÓNICO!

¿Qué es el arte anacrónico?	89
-----------------------------	----

¿Cómo hacerse artista del anacronismo?	119
--	-----

Conclusión	151
------------	-----

Suplemento ¿Se puede seguir hablando de arte verdadero?	161
---	-----

Bibliografía	169
--------------	-----

Introducción

El mundo está lleno de artistas. Los hay de todos los niveles, desde aquellos que podríamos llamar “de la calle”, es decir, sin estudios ni exposiciones dentro de museos –pasando por otros que podrían verse como *amateurs* o aficionados, que se dedican a ganarse la vida de otra manera, pero no por eso dejan de ejercer su pasión en “tiempos libres”–, hasta otros que están validados por alguna institución y se mueven dentro de las esferas del arte contemporáneo. Este libro no está escrito en contra de ninguno de ellos. Al contrario, es una forma de honrar a todas y cada una de las obras que ellos hacen o en las que han participado, la forma en que me han tocado y me han inspirado. El arte del que aquí hablo abarca desde aquellos poetas adolescentes, teatreros callejeros, performancers de ocasión, músicos de bares, simples provocadores –otros nada simples–, pero también de artistas conceptuales, pintores, profesionales de la edición de audio o video, directores de arte, fotógrafos, ilustradores, animadores, actores, bailarines, etc. El arte del que aquí hablo no es exclu-

yente. Pretende, incluso, darle su lugar a casi cualquier manifestación humana, pero al mismo tiempo se sitúa en un estatuto especial, el cual rebasa cualquiera de las clasificaciones mencionadas y las demás que existen para catalogar las artes actuales. Se trata, precisamente, de un arte que reta a aquello que se puede llamar *cultura*.

Este libro no se une a los golpes contra el arte contemporáneo intentados por infinidad de detractores alrededor del mundo ni se trata de tentativa de ataque alguna, sino de un análisis de la situación en que se encuentra dicha expresión artística, ligada a su tiempo y, por lo tanto, irremediamente destinada a tener un fin. Incluso, se trata de una forma de defensa, llamando la atención sobre su especificidad, dando cuenta de lo que nos ha servido y lo que nos puede aportar, a sabiendas de que precisamente su riqueza reside en que no es para siempre. Por otra parte, el arte anacrónico, sin importar si está clasificado como contemporáneo o no, abre la posibilidad a pensar otros tiempos, o más bien, a pensar el tiempo de otras formas, infinitas... No se trata de una propuesta para renovar el arte ni tampoco de marcar el comienzo de otro periodo. Probablemente es verdad que es efecto de un hartazgo que solo pudo ser provocado por la expansión global de un mote como el del “arte contemporáneo”, del cual –no es un secreto– se ha abusado demasiado. Pero aun así, vale la pena insistir en que no sería en todo caso un impulso reactivo el que me lleva a formular este texto. Al contrario, la del arte anacrónico justamente se trataría de una fuerza activa e irruptiva que serviría para quebrar el caparazón aparentemente infranqueable del arte contemporáneo que ha pretendido contenerlo todo dentro de sus cubos blancos de supuesta neutralidad.

La figura del anacronismo que aquí es sostenida se la debemos directamente al teórico francés de la imagen Georges Didi-Huberman, quien casi como una obsesión le ha perseguido a lo largo de toda su obra. Sobre todo, habría que admitir que

sencillamente podría leerse este libro como un comentario al primer capítulo de *Ante el tiempo*, donde no solamente defiende el anacronismo de aquellas concepciones que en la disciplina de la Historia se toman como un error, frente al eucronismo, sino que advierte una virtud dialéctica en el hecho de que así como la historia no permite interpretar el arte y las imágenes en su tiempo, estas nos permiten a su vez cuestionar también lo que consideramos *historia*.¹ Aunque este autor no está solo en el andamiaje de lo que aquí esbozamos como anacrónico, es verdad que los lectores familiarizados con sus propuestas teóricas podrán percibir un soporte de lo que se plantea sobre todo en cierta lectura de la tradición filosófica occidental que va desde Platón hasta Giorgio Agamben, pasando por René Descartes, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, entre otros; así como sus posiciones frente a la forma de abordar la *historia del arte*, sobre todo una panfoskiana frente a una warburgiana. Por las referencias anteriores, la sugerencia de decirle “adiós al arte contemporáneo” no tiene como su principal motor el debate en torno a las relaciones entre el arte contemporáneo y el capitalismo global. Si bien es cierto que es un señalamiento válido y se han escrito y lanzado infinidad de críticas de todas las calidades orientadas hacia esta aleación hegemónica y subyugante en muchos sentidos, lo que pretendemos es destantear esa única pista por la que a veces se lee al arte contemporáneo, para llevarla hacia una discusión más teórica; algo que nos dé recursos suficientes para poder desapegarnos de ello sin tener que depender del cambio en el sistema económico ni tampoco del sistema del arte, los cuales –como ya se ha dicho y quedará también explícito en nuestro recorrido– van de la mano. Tampoco se trata de enfrentar el arte anacrónico al contemporáneo, ni de mostrar ejemplos de uno o del otro, como si de una competencia se tratara. Se trata de ofrecer la posibilidad de una mirada distinta a los mismos fenómenos. Por ello

¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), *circa* 48.

es que, como se verá al final de nuestro trayecto, toda obra de arte contemporáneo bien puede ser vista desde una perspectiva anacrónica, y esto precisamente nos permite sopesarla de distinta manera. Del mismo modo, toda obra humana adquiere otro cariz desde esta óptica, y eso es lo que más nos interesa.

Un primer esbozo de este texto fue escrito en medio de mis labores relacionadas con mi estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como una especie de reflexión paralela o, por lo menos, tangencial. Se trataba, en ese momento, de una forma de pensar el arte que no forzosamente podía entrar en lo que se entiende académicamente como Historia del Arte (agrego la mayúscula en la última palabra aquí y en lo que resta del libro para reforzar la idea de que se habla tanto de la Historia oficial como del Arte oficial). Estaba acompañado, por supuesto, de la amplia obra de Didi-Huberman, quien de hecho pone en tensión los supuestos de la disciplina en cuestión. Pero a la vez estaba investigando prácticas artísticas que no se quedaban únicamente en las salidas institucionales del arte y menos aún que participan del mercado. Se trata muchas veces de grupos de amigos que se reúnen para hacer que pasen cosas en todos los niveles. Así es que debo mucho de estas reflexiones al colectivo Cooperativa Cráter invertido, con quienes he estado trabajando desde la observación participante en un principio y luego desde la colaboración y gestión conjunta en una gran cantidad de proyectos desde que comencé mi estancia posdoctoral en 2017 y posteriormente a su término. Por supuesto, antes de esto no solamente ya conocía y me había acercado a este grupo, sino que también he sido testigo y partícipe asiduo de la emergencia y desarrollo de algunos otros proyectos de las –llamémoslas así– escenas subterráneas del arte en la Ciudad de México. Algunos de ellos fueron convocados en el evento llevado a cabo en febrero de 2019, “Imaginación política: Encuentro internacional”, mismo que sirvió como cierre de la estancia mencionada. En especial, de los participantes de aquel evento, con la artista

Minerva Cuevas y algunos miembros del colectivo Biquini Wax EPS he tenido acercamientos y afinidades memorables; pero es justo decir que ese momento específico no representa en absoluto, ni siquiera en mi propia experiencia, la increíble cantidad de propuestas artísticas que se pueden encontrar en esta ciudad monstruo y, por supuesto, en el mundo entero.

Como un alimento o bebida enervante que al entrar en el cuerpo le infunde una fuerza irresistible, todas aquellas expresiones que podríamos calificar de artísticas –en un amplio sentido de la palabra– que he tenido la fortuna de presenciar, me han llevado a esbozar estas líneas que han de leerse quizá de cualquier modo menos lineal. No se trata, pues, de una especie de colección o narración acumulativa, sino precisamente de darle su lugar a cada una de las formas en que esta suerte de fuerza impulsiva se ha plasmado en cualquier clase de objeto, acción u obra, pero sobre todo en la memoria; sin olvidar tampoco sus altibajos, las malas experiencias, abusos, pretensiones, egos, hipocresías, rumores mal intencionados, envidias, exclusiones y demás tristezas que siempre vienen junto con una aspiración tan alta como la de figurar en aquella lista tan imaginaria como presuntuosa de lo inolvidable en el arte. Un primer puñado de palabras sobre lo que podría significar un arte anacrónico, casi como para salvar las potencias alegres sobre las otras, se expuso en un par de coloquios² y luego quedó guardado durante unos dos años, en lo que conseguía trabajo seguro. Mientras daba clases en la UAM-Xochimilco a próximos diseñadores gráficos, el argumento insistió y retornó en ocasiones –a veces en forma de algunos tuits por ejemplo–, pero no fue sino hasta hace unos

² Uno de ellos fue el 1er. Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética, AMEST, “La investigación estética actual”, llevado a cabo del 5 al 7 de marzo de 2019 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México; el otro fue el Coloquio “¿Qué saben los artistas?”, realizado el 23 y 24 de octubre de 2018 en el Auditorio de la Unidad de Posgrado de Ciudad Universitaria, organizado por el grupo Investigaciones Críticas desde el Arte Contemporáneo, IC DAC.

meses que ha adquirido una forma más desarrollada para salir a la luz en relación precisamente con el diseño. En mi actual cargo como profesor del Departamento de Teoría y Procesos del Diseño, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, de la UAM-Cuajimalpa, no fue sino la necesidad de hacer un llamado hacia concebir el diseño como una de las tantas formas de arte –es decir, como una práctica de creación y no como aquella que sirve únicamente a los intereses de competitividad o de gobernabilidad– que me di la oportunidad de proponer una salida a estas consideraciones.

Por la misma forma en que fue escrito a partir de una intuición o una especie de sentimiento subjetivo basado en la experiencia que pretende exponerse y defenderse públicamente, pero que posteriormente se robustece y fundamenta con investigación y argumentos, este escrito evidentemente cumple con los criterios de una escritura académica en su mayor parte, pero también tiende hacia el ensayo libre en algunos momentos. En ese sentido, la revisión no pretende ser exhaustiva, sino explorar y delinear, desde una visión y recorrido interpretativo personal, algunos puntos de reflexión y crítica. El objetivo de este libro –como probablemente ya ha quedado claro desde el título y las pocas palabras esbozadas hasta aquí– es configurar una noción de arte que sirva como alternativa a la del arte contemporáneo, a fin de que se abra la comprensión del término, hacia todas aquellas prácticas que no caben aún en los discursos, los museos, las galerías, las escuelas o cualquier tipo de instancia que le cargan al interior. En ese sentido, el arte anacrónico se coloca como una suerte de *alter ego* del arte contemporáneo que, al mismo tiempo que le desgarrar, le muestra sus entrañas y su sentido de ser. Para lograrlo, se dividió de manera general la exposición en dos grandes partes que se corresponden con la composición dicotómica del título de la obra, a saber, *Adiós al arte contemporáneo* y *¡Viva el arte anacrónico! Grosso modo*, mientras que en el primero se plantea la problemática, en el segundo se realiza la propuesta

de salida. Como se aclara en la conclusión, vale la pena advertir que esta última –la sugerencia del arte anacrónico– no pretende ser la única ni la superior a alguna otra, sino solo un giro en la perspectiva que ayude a generar campos de discusión más amplios y quizá aún más problemáticos que los existentes, pero que por lo menos sirva para dar movimiento a la etiqueta de arte contemporáneo, hoy ya un tanto anquilosada.

Cada una de las dos partes descritas arriba se divide a su vez en dos capítulos, conformando cuatro en su totalidad. En el primero de ellos se define y argumenta lo que aquí comprenderemos como arte contemporáneo. El objetivo es hacer una cartografía de una serie de discusiones en torno al asunto, pero al mismo tiempo dar cuenta de la ausencia de resolución, y tal vez imposible, debido al entramado paradójico a partir del cual emerge la etiqueta del arte contemporáneo en relación con la concepción moderna del mismo y los debates acerca de su supuesta autonomía. Para lograrlo, se comenzó con una aproximación exclusivamente analítica del término *contemporáneo*, así como sus problemáticas, sobre todo en relación con el campo de la Historia del Arte. Luego, en el mismo apartado, se lleva a cabo una revisión de diferentes posturas y definiciones del arte contemporáneo tomando en cuenta tanto a las voces más autorizadas y relevantes en asunto como a autores que, por su punto de vista particular, aportan algún argumento a la disertación aquí sostenida. Como resultado de este primer recorrido, más que llegar a una respuesta última de lo que es o no el arte contemporáneo, se señalan sus límites y contradicciones, exponiendo sus tartamudeos, pero a la vez abriendo líneas de discusión para sí mismo, como campo de estudios y prácticas, y hacia su estatuto en relación con otros ámbitos de la cultura, disciplinaria y socialmente.

El segundo capítulo sirve como puente o bisagra para pasar a las cuestiones específicas del arte anacrónico. En este segundo apartado de la primera parte se lleva a cabo un viraje hacia el tema de la imagen. El objetivo es brindar bases para desentram-

par las polémicas relativas al arte contemporáneo a través de una comprensión más amplia de la categoría de obra de arte por medio de los estudios visuales y culturales. Y es así porque la imagen, de manera básica, parece ser un territorio más extenso que el del arte, pero que le incluye. Visto así, después de realizar un seguimiento de una serie de aproximaciones iconológicas, se da cuenta de las limitaciones que han marcado a la comprensión de la Historia del Arte y el lugar que ocupa el arte contemporáneo en ella. Se pasa a discusiones que están más relacionadas con la cultura visual del presente y sus muy diversas manifestaciones –con su largo desarrollo previo vinculado a los medios y las tecnologías de la información, sobre todo–, mismas que ponen en duda desde muchas aristas las diferentes esferas del arte contemporáneo. Al final de este segundo capítulo y primera parte, se refuerza la idea de que es necesario abrir nuestra comprensión a lo que hoy conocemos como arte contemporáneo, a partir de un sinnúmero de expresiones que, de hecho, ya le rebasan, por lo menos desde el punto de vista del arte como imagen. Esto delinea el camino hacia la discusión del arte anacrónico, relacionado con la forma en que las teorías de la imagen actuales han desarrollado su discurrir, el cual incluye tópicos tan variados como el estatuto del ídolo en las sociedades presecularizadas, el campo del diseño actual que incluye a la publicidad o el cine, así como un sinnúmero de manifestaciones desde el imaginario popular, tal como los llamados “memes”.

En la segunda parte del libro, como ya señalé, se lleva a cabo la propuesta de un arte anacrónico, basado en gran medida, no solamente en la necesidad de eludir las limitaciones ya señaladas en los primeros capítulos, sino principalmente en la comprensión de las lógicas de la imagen que se fueron configurando en el segundo de ellos a la vez que se llevaba a cabo la crítica. El objetivo del tercer capítulo es ofrecer algunas bases o soportes sobre los cuales es posible sostener la noción de un arte anacrónico y su relación con el contemporáneo. Se expone esta última

como una que es ya no solo de tiempos, sino también de espacios; algo que tiene que ver con el modo en que conviven uno con el otro, sin que tengamos que apelar a ninguna valoración metafísica o concepto universal, sino apegándonos a las materialidades y los tiempos propios de la inmanencia. Así, la cuestión del tiempo y la historia cobran un papel fundamental en este apartado, de igual modo que otros debates entre lo cultural y lo subjetivo, lo universal y lo particular, lo ideal y lo empírico, lo consciente y lo inconsciente. Tratando de quebrar, o por lo menos hacer temblar, algunos de estos supuestos, se va conformando una noción amplia de lo que se propone como arte anacrónico, sobre todo remarcando sus aportaciones y sus potencialidades respecto a las del arte contemporáneo, el cual ya desde esta perspectiva podemos observar más claramente sus circunscripciones vinculadas tanto a lo económico como a lo político. La conclusión de este apartado tendrá que ver, más que con una oposición o nueva parcela del arte, con una propuesta de mirada no solamente a este, sino a todo el quehacer humano; hacia la formulación de una sensibilidad capaz de atravesar y anarquizar los tiempos tanto de lo humano como de lo que le interpela, con lo que convive y lo que le sobrevive.

En el último apartado, y fin de la segunda parte, al mismo tiempo que se exponen las críticas al arte contemporáneo, se siguen también otras posibilidades para abordarlo y/o para salir de sus confines. El objetivo de este cuarto capítulo es derivar, a partir de la mención de algunos casos concretos, una serie de propuestas y contrapropuestas sobre lo que puede ser comprendido como arte anacrónico. Se habla entonces tanto de expresiones previas como actuales, tanto globales como locales –o incluso íntimas–, y tanto dentro como fuera de aquello que hoy es considerado arte. Con todas las reservas necesarias, este último apartado trata de brindar algunas pautas para distinguir lo que se quiere decir con arte anacrónico sin que ello signifique caer en la tentación de ofrecer fórmulas, un manual, un guion o,

peor aún, un código legislativo o norma al respecto. Contrario a ello, pretende dejar abiertas, en última instancia, una esperanza y una serie de posibilidades, por supuesto, junto con todos los debates y problemáticas con que puedan cargar. Bajo el entendido de que el arte contemporáneo y el anacrónico no se oponen, sino que son, en todo caso, dos miradas distintas, algunos de los ejemplos retomados provienen del campo del arte contemporáneo, pero otros, no. Pueden estar relacionados con el diseño u otras prácticas creativas, tanto en la vida cotidiana como en las industrias, así como la crítica, la teoría o cualquier profesión, gusto o expresión cultural y, sobre todo, contracultural. De este modo, son más bien las fuerzas y movimientos sociales los que adquirirán relevancia, para concluir que es justo la forma en que retan e irrumpen en nuestra concepción unitaria del tiempo en general y nuestro presente en particular, uno ya ganado y reinado por el capital y sus lógicas.

Respecto a la pertinencia del contenido de este texto en torno al marco delineado antes de la descripción del capitulado, es en el giro por la imagen del segundo capítulo donde podemos encontrar el punto de anclaje. De manera general, es evidente que casi cualquier cosa puede ser una imagen si se extiende la definición lo suficiente. Pero precisamente el tratamiento de la imagen es una base común entre el arte y el diseño también. Así como hay profesionales del arte, también los hay de la imagen, que serían los diseñadores. Sin embargo, con el diseño no hay tanta pugna en lo referente a su estatus en relación con la imagen. Un diseñador, es cierto, puede ser que tenga más herramientas para comunicar un mensaje o una emoción o provocar ciertos afectos en el espectador a través de la imagen. Sin embargo, lo sabemos, no es la única persona capacitada para producir imágenes. Hoy más que nunca es obvio que cualquier persona con un mínimo de herramientas, que van desde los instrumentos punzográficos hasta los dispositivos electrónicos, tiene la posibilidad de generar imágenes de manera fácil. La calidad, función o belleza de tales imá-

genes son asuntos que no ponen en duda su condición de íconos. En cambio, con el arte sí es así. Es decir, en el campo del arte se ven involucrados criterios desarrollados y complejos donde se toman en cuenta gran cantidad de cuestiones de todo tipo sociales, políticas, técnicas, económicas, etc. Lo que no cumple con ciertos criterios, al final, no es considerado arte. A mi parecer, esta es la gran diferencia entre las concepciones actuales sobre el arte y la imagen. Y por esta razón me parece necesario dar un rodeo por la segunda antes de ir directamente hacia la propuesta que aquí se pretende levantar sobre la primera, es decir, no solo por una cuestión de más amplitud, sino también de apertura, acceso y libertad.

Disciplinariamente, es cierto, la discusión sobre la imagen podría verse enmarcada únicamente dentro del diseño gráfico; sin embargo, es evidente que desde ámbito de la comunicación se ha vuelto también una cuestión también imprescindible. Así, esta abarca no solamente los formatos de alguna de las especialidades del diseño, sino que comprende muchos aspectos de la cultura actual como el cine, la cibercultura o las narrativas transmedia, por mencionar solo algunas. En ese sentido, este libro se coloca dentro de la academia que le da lugar, a la vez como un apoyo interdisciplinario que pretende abrir debates, no excluyentes, entre las licenciaturas de Diseño y Ciencias de la Comunicación, por lo menos, no ya mencionando la de Tecnologías y Sistemas de la Información –dentro de la misma División–, u otros programas de la misma UAM-Cuajimalpa, como la Licenciatura en Humanidades. La salida de esta obra se enmarca dentro de los grupos de investigación “Diseñologías: estudios emergentes a partir del diseño” y “Estudios sobre la imagen, el sonido y la cultura digital”, así como los proyectos de investigación “Modelado de un previsible *caso cero* para el diseño moderno desde una consideración ontológica” y “La intención documental. Procesos de investigación, producción y participación 2022/25” –aprovecho para agradecer a Aarón Caballero por la lectura atenta y las

recomendaciones para mejorar la obra, así como al Consejo Editorial de la División, a partir de cuya revisión adquirió su forma final—. En estos proyectos, este texto sirve como una primera provocación hacia el intento de definición de la esencia del diseño, en el primer caso, y de los procesos amplios y problemáticos que componen el campo de lo que llamamos documental, en el segundo. Por lo anterior, estoy seguro de que la publicación de este libro permitirá la apertura de una gran cantidad de discusiones y reflexiones tanto de los miembros de la academia a la que pertenezco, pero por supuesto también está abierto a cualquier receptor ávido de conocimiento dispuesto al debate sobre los temas aquí tratados.

Dicho lo anterior, solo me queda desear también al lector la mejor experiencia posible a través de las páginas que siguen.

PRIMERA PARTE
ADIÓS AL ARTE CONTEMPORÁNEO

¿Qué significa ser contemporáneo?

No pretendo decir que el arte contemporáneo –o, mejor, el arte después de Duchamp– no presenta un interés. Al contrario, lo que saca a la luz acaso sea el acontecimiento más interesante que pueda imaginarse: la aparición del conflicto histórico, en todo sentido decisivo, entre el arte y la obra (...) Mi crítica, si de crítica puede hablarse, apunta a la perfecta irresponsabilidad con la que muchos artistas y curadores con frecuencia eluden confrontarse con ese acontecimiento y fingen que todo sigue igual que antes.
Giorgio Agamben

Comencemos por una obviedad: ser contemporáneo, como la misma composición del término lo indica, conlleva un *estar con el tiempo*. Ahora bien, esta primera definición, aunque más adelante se ponga en diálogo con expertos en el tema, tratemos de problematizarla analíticamente. Así, en primer lugar, la pretensión de ser contemporáneo está indisolublemente ligada al hecho de que compartimos un mismo tiempo. Es decir, no se puede pensar en ser contemporáneo si pensáramos que nuestro tiempo no es compartido con el de los otros; si supiéramos, por ejemplo, que otro pueblo, otra nación u otro continente sigue otro calendario radicalmente distinto al nuestro, o si no hubiera comunicación con ellos de tal forma que ni siquiera estuviéramos seguros de su concepción del tiempo. Ser contemporáneo trae entonces la pregunta acerca de cuál es ese tiempo que compartimos; o, puesto más directamente: cuál es

la referencia temporal a la que nos ceñimos, es decir, ¿somos contemporáneos de qué? Para responder lo anterior, en última instancia y a falta de consenso general y contundente posible, tendríamos que apelar a una suerte de codependencia y, en todo caso, seríamos contemporáneos los unos de los otros. Si estamos de acuerdo, la etiqueta de lo contemporáneo no solamente podría aplicar para quienes pudieran, en un ejercicio imaginario, usar este término para referirse a una comunidad específica y separada del resto de los seres humanos, sino que nos atraviesa a todos. No se trata de una elección personal ni de una forma individual de comprensión del tiempo, sino de una dinámica social amplia y compleja relacionada con el modo en que está construido el mundo y cómo, en ese entramado, la idea de contemporaneidad adquiere sentido.

Por lo anterior, hablar de “ser contemporáneo” en la actualidad trae consigo la concepción de un tiempo único y globalizado. Más radicalmente, el ser contemporáneo es una noción que solo pudo nacer de la expansión total de la cultura occidental al globo terráqueo, la cual llevó siglos de imposición, guerras, colonias, dominación, saqueo y aniquilación, junto con, es verdad, seducción, fascinación, adición, afiliación, mezcla, sincretismo, transformación mutua o construcción conjunta. Así, pensar que solo existe un tiempo compartido por todos los seres humanos y que este tiempo, además, tiene un sentido único, es lo se encuentra debajo de la idea de una contemporaneidad, tanto en el arte como en cualquier otro ámbito de los saberes humanos. Esta idea, como lo sabemos, se la debemos a la Ilustración y su intento por definir el espíritu humano bajo un mismo fin, objetivo o meta. La lógica nos dice que si no existiera un mismo objetivo compartido por toda la comunidad humana, no podríamos medir el tiempo conjuntamente, pues cada pueblo, congregación o grupo debería tener su propia consideración del tiempo respecto a un proceso diferente, sus propios ritmos, ciclos, velocidades, retornos, revoluciones y evoluciones, etcétera.

Por otro lado, gracias a los medios de información y comunicación hemos desarrollado un modo de concebir este tiempo unitario de manera expandida no solo en el espacio, sino también en relación con la propia posibilidad de situarnos temporalmente con unidades cada vez más claras. Nunca antes tuvo ninguna civilización la posibilidad de tener tan fácil acceso a su pasado reciente o incluso a su presente compartido de una manera en que prácticamente se borrarán estas barreras que nos separan de los otros completamente. Es decir, gracias a las tecnologías ahora tenemos acceso a grabaciones de todo tipo realizadas cuando menos desde hace un siglo hasta ahora y extraídas de latitudes diversas. De algunas figuras poseemos tantos registros que es casi como si estuvieran vivos o como si estuvieran a nuestro lado. Esto refuerza la idea del tiempo unitario. Estas figuras se vuelven una especie de medida temporal bajo las cuales se unifica todo. No contamos con el olvido tanto como las sociedades anteriores. Ya contamos no solamente con el libro o las inscripciones textuales, sino que ahora tenemos audio, video, imágenes u objetos de todo tipo que nos ayudan a tener bastante presentes a quien queramos, sobre todo si el tiempo de vida o existencia de aquello a lo que nos aproximamos está cercano, pero incluso también hemos desarrollado técnicas y aparatos arqueológicos y cosmológicos para acceder a tiempos y lugares remotos.

El aspecto negativo de todo esto es que aquellos que compartimos la contemporaneidad estamos de alguna manera encerrados en ella también. No tenemos la posibilidad de pensar que pudiera haber un modo distinto de concebir el tiempo, pueblos vecinos, por ejemplo, con un calendario y una concepción del tiempo radicalmente ajena a la nuestra; o la posibilidad de la existencia de lugares insospechados del universo donde haya seres con los que pudiéramos compartir la inteligencia suficiente para comunicarnos y establecer una nueva comunidad, pero bajo parámetros inconcebibles aún para nosotros. Creemos que lo conocemos todo, o al menos tenemos la posibilidad

de conocerlo bajo el uso de la ciencia y la tecnología actual o en desarrollo. El mundo se ha reducido y lo único que nos queda es pensar que hay todavía un futuro. Este horizonte puede ser bueno o malo, cercano o lejano, rápido o lento, darse aquí o en otro lugar, pero inevitablemente es uno para toda la humanidad. Es un solo destino el que nos espera. La noción de contemporaneidad permite hacer patente el momento en el que nos encontramos dentro de esta concepción del tiempo y de la comunidad humana. Nos sitúa y nos ilustra sobre ello. Al menos eso es lo que pretende. Las obras, fenómenos, personas, etc., que son vistas como contemporáneas pueden lograrlo de mejor o peor manera, pueden mostrarnos una u otra cara de nuestro tiempo, más amplia o más íntima o cercana, más básica o más compleja, pero siempre es sobre un suelo común: el tiempo compartido.

Pasando ahora a la cuestión específica sobre el arte, como bien lo ha descrito Larry Shiner, dentro de este armado conceptual, la Historia del Arte –con mayúsculas iniciales– es una construcción que en realidad tiene poco de haber surgido y de haberse consolidado. Este autor ha mostrado que es completamente ilusorio pretender que nuestra idea del arte ha sido siempre igual. A pesar de que pueda haber algunas semejanzas entre las nociones del arte de la antigüedad, las modernas y las actuales, no es posible sostener una unicidad histórica del concepto de arte ni siquiera en Occidente pues, para empezar, los griegos mismos no tenían una palabra que pudiera ser traducida o equiparada con lo que hoy designamos como *arte*. Lo que le interesa a Shiner es mostrar que la división entre arte y artesanía es algo que se da solo hasta el siglo XVII. Antes de eso, hubo una gran cantidad de procesos históricos y sociales en los que no podríamos hallar una diferencia sustancial entre ciertas manifestaciones humanas que hoy llamaríamos *oficios*, por ejemplo, como la carpintería, la zapatería o la jardinería, junto a otras que incluso son profesiones como la medicina, la agricultura, la navegación, y otras que hoy sí consideramos dentro

de las artes como la poesía, la escultura o la pintura.¹ Y esto solo por mencionar algunas.

Por lo anterior, pretender hacer una Historia del Arte en retrospectiva desde una visión actual de lo que consideramos arte es de entrada un despropósito. Esta Historia, además, se centra en las expresiones culturales occidentales y adopta, solo de manera tangencial y como agregado, a todas las demás manifestaciones provenientes de culturas distintas. Una Historia del Arte como la contada por Ernst Gombrich² no hace sino relatar de manera lineal y cronológica cómo es que la cultura occidental fue desarrollando una cierta sensibilidad que viene con una frontera entre lo que puede ser considerado arte y lo que no. Así, la selección de cosas que pueden entrar en la Historia del Arte no puede ser sino arbitraria, del mismo modo en que se seccionan las épocas para comprender esta progresión artificial de Occidente. Son unos pocos puntos de anclaje los que permiten hacer estos cortes. Se trata de una construcción mitológica en el sentido más amplio de la palabra, en la que es a partir de una serie de figuras simbólicas como se hace posible dar sentido a toda una civilización. Jacques Thuillier, en *Teoría general de la historia del arte*, ha hecho una crítica a esta periodización de la Historia del Arte, pues en un afán por darle sentido a un relato total se dejan de lado particularidades, de tal forma que, aplicando generalmente *a posteriori* ciertas etiquetas o dotándolas de un nuevo sentido cae en un reduccionismo forzado que únicamente sirve para sostener una ficción.³

Aunque sería hasta más tarde que se consolida y oficializa la partición entre épocas del arte desde la aparición de aquella etiqueta de “Renacimiento”, por Giorgio Vasari, no es nada inocente, sino que busca configurar un relato favorecedor para quien cuenta la historia. Una configuración más tardía la pode-

¹ Larry Shiner, *La invención del arte*. (Barcelona: Paidós, 2004).

² Ernst Gombrich, *La historia del arte*. (Nueva York: Phaidon, 1997).

³ Jacques Thuillier, *Teoría general de la historia del arte*. (México: FCE, 2006).

mos ver en el libro de Johann Joachim Winckelmann, en el que narraría la forma en que el arte se fue perfeccionando desde los egipcios hasta los griegos.⁴ Esta tendencia de ordenar la historia en una continuidad de momentos de ascendencia y decadencia, por supuesto, podría ser rastreada desde Plinio el Viejo o incluso Jenócrates, como ha dicho Udo Kultermann en *Historia de la Historia del arte*.⁵ Así, en el intento de comprensión de los sucesos del pasado en un solo relato, se fue conformando la idea de un sentido único de la historia en el que todo adquiere una razón y un fin. Con Friedrich Hegel se logra subsumirlo todo a la idea de una historia universal en la que no solamente se puede establecer el enlace entre los acontecimientos, sino que es posible captar una necesidad superior de justicia eterna como un fin último y absoluto, a través del concepto. En esta historia lo importante es el espíritu como autoconciencia o efecto de tenerse a sí mismo por objeto de estudio.⁶ La Historia del Arte se convierte en una narración en la que aquel relato de Winckelmann representa, con los griegos, el punto culminante del desarrollo del arte y luego vendría toda una labor de autoconocimiento de la cultura en la que la Ilustración representa el inicio del devenir completamente autoconsciente de aquella perfección alcanzada en la Antigüedad –así, con mayúscula– y que va a terminar convirtiéndose en pensamiento puro.⁷ Este relato de la Historia del Arte conlleva una teleología que por sí misma es cuestionable, luego la etiqueta de “arte contemporáneo” como resultado de un afán por, primero, confiar en esta división de la historia en etapas nombradas de manera uniforme, artificial y forzosamente y, luego, autoaplicarse el procedimiento analítico hacia el propio tiempo.

⁴ Johann Winckelmann, *Historia del arte de la Antigüedad*. (Zaragoza: Titivillus, 2019).

⁵ Udo Kultermann, *Historia de la Historia del arte*. (Madrid: Akal, 1996), 16-17.

⁶ Friedrich Hegel, *Introducción general y especial a las lecciones de filosofía de Historia Universal*. (Madrid: Alianza, 2013).

⁷ Friedrich Hegel, *Estética I*. (Barcelona: Ediciones Península, 1989).

El inconveniente de un procedimiento tan ambicioso como el descrito arriba es que con esto se sobrevienen una serie de preguntas no solo imposibles de responder, sino que lo más grave es que si fuéramos capaces de responderlas, tal vez significaría más una condena que una redención. Estas preguntas se relacionan con cuál es el fin del arte, hacia dónde va la civilización, quiénes forman parte de esta narración evolucionista y quiénes quedan fuera, qué hacemos con quienes no entran, cuándo va a pasar todo esto, quién tomará la decisión, etc. Las preguntas se extienden al infinito y si las tomamos en serio, se sienten, repito, más como una extorsión que como una liberación. Se nos exige hacernos cargo de algo que no podemos. Y quedamos secuestrados hasta no dar respuesta a ello y mientras tanto lo único que podemos hacer es lo mejor que podamos sabiendo que en cualquier momento podemos ser eliminados de esa Historia, ya sea ignorados, olvidados o incluso aniquilados en el proceso. Todo esto para decir que hay que sospechar de esta lectura de etiquetado por épocas y más aún de aquello que pretende autonombrarse como contemporáneo.

Los debates acerca de lo anterior han dado lugar a infinidad de páginas en los archivos de la estética como teoría del arte, así como de la historia y la crítica. Pero también se han dado estas contiendas en las prácticas. Es decir, por un lado, puede haber miles de discusiones, pero al mismo tiempo creaciones de todo tipo que están siempre en diálogo, orientando las argumentaciones, generando controversias, moviendo los límites de las visiones teóricas; a la vez que estas últimas también constriñen, guían, dirigen, reprimen o fomentan ciertos ejercicios al interior y al exterior de aquello que se toma como arte en cada época. En otras palabras, no puede ser pensada la Historia del Arte, y mucho menos las prácticas artísticas en general, si no es tomando en cuenta la producción que ha acompañado a sus elaboraciones teóricas. El resultado, conocido como Historia del Arte, es al mismo tiempo un registro del filtro que se

ha aplicado para distinguir en cada caso, para dar respuesta a las preguntas puestas sobre la mesa aquí anteriormente. Desde que el campo del arte ha hecho consciente para sí mismo esta operación, le ha atravesado en todas y cada una de sus prácticas. En primer lugar, el arte moderno lo tomó no solo como una autodescripción, sino como una afrenta. Forzar los confines fue la meta del arte moderno. Pero el arte contemporáneo dio un paso más allá, intentando por cualquier medio posible evitar la barrera, ya fuera saltándola, ignorándola voluntariamente, destruyéndola ya fuera con las propias manos o de manera simbólica, etcétera.

Una de las más importantes características del proceso que llevó a la consolidación del arte contemporáneo fue el intento que viene desde las Vanguardias, de llevar el arte a la vida. Fue este tránsito del museo hacia afuera lo que definió gran parte los esfuerzos de los artistas del siglo XX. Pero el problema fue justo ese, que aún se hacía la separación entre el museo y su afuera, como si el arte se redujera a una cuestión de avales institucionales. Pronto se confundió esta iniciativa de las Vanguardias y se quedó solo la idea de que cualquier cosa podría ser arte siempre y cuando pasara por el filtro de aprobación de cualquier agencia especializada en el arte, ya fuera discursivamente, expositivamente, mercadológicamente, etc. Si el arte contemporáneo hace referencia al tiempo, es porque tenía de fondo la idea de la vanguardia, es decir, de un tiempo lineal en el que unos cuantos están más avanzados a su época que el resto de la gente o mismos medios y las formas se iban depurando hasta alcanzar su expresión más acabada, un relato que se genera de Baudelaire a Greenberg, pasando por Kandinsky. En ese sentido, el coleccionista del arte contemporáneo apuesta siempre por hacerse dueño de un documento histórico, de una pieza que refleja un momento particular de la humanidad antes que nadie. Esta es una de las razones que hacen que se vincule y reduzca inexorablemente el arte contemporáneo a las leyes de la oferta y demanda del mercado. El objeto

del arte se presenta como pieza única siempre escasa, la mercancía más escasa de todas.

Con el riesgo de una reducción grosera, vayamos un poco más lento y describamos la forma en que, mucho antes, Immanuel Kant sistematizó una gran cantidad de saberes que ya estaban siendo desarrollados por una amplia cantidad de pensadores de la Ilustración. Si en la primera de sus críticas, la *Crítica de la razón pura*, Kant realiza un esfuerzo por dar un fundamento al conocimiento, en la segunda, la *Crítica de la razón práctica*, da un fundamento para las formas del comportamiento y la organización social y, finalmente, en la tercera, la *Crítica del juicio*, trata de encontrar un fundamento para la certeza de nuestros juicios en general. En este magnánimo afán, Kant da cuenta de que el único juicio que no se encontraría ligado a los que describió en sus dos críticas anteriores, es el juicio de gusto. Este juicio, dice, no nos dice nada de la verdad o falsedad del objeto y es totalmente desinteresado.⁸ En ese sentido, el arte no tiene otra opción más que buscar que el juicio sobre sus objetos posea esta cualidad de autónomo, es decir, que no esté dirigido por interés alguno, ni de conocimiento ni mucho menos de beneficio personal o colectivo. Podríamos estar de acuerdo o no con Kant. Podríamos llevar a cabo infinidad de disquisiciones filosóficas a partir de ello, como de hecho se han realizado. Pero lo que interesa por ahora es dar cuenta de la importancia que tuvo en su momento ofrecer esta resolución en la que Kant no estaba solo. Todo el pensamiento y sensibilidad romántica, evidentemente con todos sus matices en cada expresión, se encuentra de alguna manera pendiente de esa postura.

Como bien lo ha sintetizado la filósofa Helena Chávez Mac Gregor, después de Kant y a partir de Schiller y sus *Cartas de educación estética del hombre*,⁹ “la experiencia estética se piensa

⁸ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. (Buenos Aires: Losada, 2005).

⁹ Helena Chávez Mac Gregor, *Insistir en la política, Rancière y le revuelta de la estética*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 152.

como parte de un proyecto de transformación social en el que el arte tiene un lugar primordial”. Más tarde, ya con Saint-Simon y el legado que dejó en sus discípulos, la Vanguardia artística se definiría como aquella esfera que se adelanta a todos los demás ámbitos de la producción humana en cuanto a ideas y materialización de las mismas. Si vamos directamente a Saint-Simon, veremos que este personaje identificaba a la producción, ya fuera manual o industrial, como la base de la pirámide social y, por lo tanto, le confería una inevitable fuerza revolucionaria capaz de socavar las estructuras antiguas vinculadas a los poderes feudales: “en mi opinión, el único objetivo de nuestros pensamientos y nuestros esfuerzos debe ser el tipo de organización más favorable a la industria –industria entendida en el sentido más amplio, incluyendo toda clase de actividad útil, tanto teórica como práctica, tanto intelectual como manual”.¹⁰ Es dentro de este entendido que se consolida la idea de la autonomía del arte, dando cuenta de que la producción opera bajo su propia legalidad. Por ello, el arte adquiere un estatuto privilegiado en la sociedad occidental para pensar la promesa de una nueva humanidad. Ahora bien, tendríamos que hacer la advertencia de que la noción del arte es mucho más amplia de la que solemos entender en la actualidad. De hecho, esta concepción de arte como producción, junto con sus potencias revolucionarias, se asemeja más a la forma en que Karl Marx comprendía al proletariado.

Sin embargo, mucho después de Saint-Simon y en otro tenor totalmente distinto, el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire formuló otra idea que aporta mucho a la concepción de la Vanguardia. De acuerdo con su famoso ensayo *El pintor de la vida moderna*, la belleza se compone de dos elementos: uno eterno, único e inmutable, a partir del cual tenemos la capacidad de apreciar las obras de arte clásicas bajo un gusto compartido y aceptado socialmente; pero también otro totalmente histórico, relativo y

¹⁰ Henri Saint-Simon, *Social Organization, the Science of Man and Other Writings*. (Nueva York: Harper Torchbook, 1964), 70.

circunstancial, por medio del cual apreciamos las modas pasajeras, las artes menores o las expresiones particulares. De acuerdo con Baudelaire, el artista pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta que puede ver a la vez estos dos tiempos. Se trata de un espíritu independiente que puede que ni siquiera busque el reconocimiento como artista, sino que se involucra en la vida que sucede a su alrededor para captar ese elemento eterno en cada acontecimiento. Mientras los demás duermen, este sujeto se mantiene alerta buscando algo más, un fin más allá que el placer fugitivo, pues de hecho, es consciente solo captando lo nuevo es que se hace posible que esto pueda convertirse en antiguo alguna vez.¹¹ Así, este prototipo de artista a pesar de fundirse con la multitud para experimentar la rapidez de los tiempos, se separa de esta a través de su mirada siempre curiosa y extrae de ahí algo que puede mostrarnos a los demás en forma de una obra para la que nuestros ojos aún no están del todo listos.

Ya más radicalmente, el pintor y teórico del arte Wassily Kandinsky invertía los términos al ilustrar el modo de operar del arte a partir de la figura de un triángulo, como analogía de la sociedad, en la punta del mismo podemos encontrar a uno o unos pocos seres humanos y de ahí hacia abajo a todos los demás estratos sociales. Esta concepción, que contiene evidentemente rasgos hegelianos, tiene por soporte que cada etapa de la cultura produce su propio arte, único, irrepetible y progresivo; es decir, que una vez que un cierto tipo de arte ha sido realizado, pertenece ya a una época pasada y más primitiva espiritualmente. Además, en este avance irremediable, “[l]entamente, todas las artes van hallando sus espacios e instrumentos específicos”,¹² dice Kandinsky. De este modo, poco a poco las artes de van volviendo cada vez más espirituales, o bien –comprendido en el sentido de Kandinsky– abstractas. Consciente o incons-

¹¹ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. (Madrid: Alianza, 2021).

¹² Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*. (Buenos Aires: Andrómeda, 1997), 51.

cientemente, cada arte va separando paulatinamente cada elemento que le compone llevando a cabo una operación analítica para encontrar sus principios últimos. “Al ahondar dentro de sus propios medios, cada arte señala las fronteras que lo distinguen de otro y, en este movimiento, vuelven a unirse por un idéntico esfuerzo interior”.¹³

Todos los argumentos anteriores se llevan a un extremo en la figura de Clement Greenberg, quien caracterizaría a la Vanguardia como una esperanza en tiempos de decadencia que solo se hizo posible a partir de una consciencia superior de la historia, un tipo de visión que solo puede llevarse a cabo desde los privilegios que permiten las clases altas de la sociedad. Así, el *avant-garde* se opone al *kitsch*, descrito por Greenberg como aquel gusto fácil desarrollado por quienes han perdido sus raíces folklóricas y ante el aburrimiento que produce la vida en las ciudades necesitan de un entretenimiento industrial y masivo. En este orden –bastante conservador por cierto–, el intervalo entre el arte y el *kitsch* se corresponde con un intervalo social que, aunque pueda tensionarse, difuminarse o ponerse en crisis por pequeños momentos, hace falta esforzarse para mantenerlo intacto frente a las fuerzas de las masas que exigen igualdad.¹⁴ Puesto así, no es ninguna casualidad, más bien resulta comprensible que críticos como Jean Gimpel o Roger Taylor hayan escrito libros con títulos como *Contra el arte y los artistas*¹⁵ o *Arte, el enemigo del pueblo*,¹⁶ respectivamente.

No obstante, antes de que se llegara a esta configuración teórica antagónica, desde las prácticas artísticas el famoso gesto del urinario introducido en un museo, atribuido normalmente a Marcel Duchamp, puede ser leído al menos en dos sentidos. Uno, llevar el objeto de la vida cotidiana al museo y, el otro, dar

¹³ Kandinsky 1997, 53.

¹⁴ Peter Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, en: *Art and Culture. Critical Essays*. (Boston: Beaconpress, 1989).

¹⁵ Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*. (Barcelona: Gedisa, 2009).

¹⁶ Roger Taylor, *Arte, el enemigo del pueblo*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1980).

cuenta de que todos los objetos fuera del museo podrían ser considerados también obra artística, una vez que terminan siendo iguales a los que se encuentran dentro del museo. Esta condición doble en la que se amplía las posibilidades de libertad para comprender el arte, pero al mismo tiempo se realiza un desprendimiento de este respecto a la vida, perdiendo así su compromiso con la misma, es precisamente la idea que esboza Peter Bürger en su teoría de la Vanguardia: “En la sociedad burguesa, el arte juega un papel contradictorio: al protestar contra el orden deteriorado del presente prepara la formación de un orden mejor. Pero, en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad existente de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación”.¹⁷ Las Vanguardias exploraron ambas direcciones de distintos modos, pero el arte contemporáneo le puso mucho más acento a la primera posibilidad, la de querer llevar todo al museo. Nos queda aún la segunda. El arte contemporáneo nunca pasó de Duchamp en realidad. Después de las Vanguardias, todo el arte es solo intentos de llevar *La fuente* a diferentes contextos: meter al museo algo que todavía no estaba. Esto incluiría a los *happenings* o las *performances* o hasta al arte conceptual. El reto del arte contemporáneo siempre fue hacer algo que todavía no había sido hecho dentro del museo, se quedó reducido al atrevimiento, a la provocación y, en el peor de los casos, al cinismo.

El situacionismo planteó suprimir el arte para poder realizarlo. La lógica era que bajo la premisa de la destrucción del ámbito arte, la vida se convertiría en una obra de arte. Pero el problema de esta concepción es que si la vida se convierte en una obra de arte, entonces ya no hay diferencia alguna que le dé sentido a la vida misma. Todo se aplana cuando todo se convierte en una obra de arte. Lo que hace el arte contemporáneo es valerse justamente de estos presupuestos para beneficiarse y decir “si todo

¹⁷ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*. (Barcelona: Península, 1997), 104.

puede ser una obra de arte, está muy bien, todo puede entrar al museo, siempre y cuando pase por la aprobación del mismo”. Así se redujo el arte contemporáneo a las instituciones. Ya no tiene nada que ver con ninguna otra cosa. El problema del arte contemporáneo, ya lo he dicho, no es que sea un fraude, es el precio que tiene que pagar nuestra cultura para seguir manteniendo un ámbito que puede todavía dotar de sentido a la vida.¹⁸ Tal es la tragedia que atraviesa a todo este intento por depositar en el arte todos los anhelos de transformación, incluso abarcando aquellas concepciones más amplias de tipo marxista del arte como producción.

Ahora sí, remitiéndonos a las voces de los expertos, el filósofo contemporáneo Giorgio Agamben ha identificado una suerte de característica, tanto paradójica como trágica, en la etiqueta de “contemporáneo”. De acuerdo con este teórico, ser contemporáneo conlleva una especie de desasimiento absoluto respecto del propio tiempo, comporta un tipo de inactualidad; a la vez que un contrapunto que sirve para definir de manera más nítida la época a la que se pertenece. En otras palabras, Agamben argumenta que es contemporáneo quien no coincide a la perfección con su momento histórico, que incluso le fractura o se separa del todo, acudiendo a pasados remotos o porvenires impensables, marcando el ritmo de los tiempos, así como la división y el paso de una época a otra. “Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad”.¹⁹ Es una cuestión de coraje, dice Agamben. Pero lo trágico consiste en que, como en el mundo de la moda, lo contemporáneo se mantiene permanentemente en una tensión entre lo que aún no es aceptado y lo que ya está obsoleto. Es decir, no es posible asir o defi-

¹⁸ Mario Alberto Morales, “Arte contemporáneo e imaginación política: Una aproximación desde la obra del colectivo artístico mexicano Cráter Invertido”. *TALES. Revista de Filosofía* 7 (2017): 133-139.

¹⁹ Giorgio Agamben, *Desnudez*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001), 22.

nir jamás en qué consiste la contemporaneidad, no hay fórmula o método seguro. Lo paradójico consiste en que quizá lo único que podríamos decir es que la percepción de lo contemporáneo depende siempre, y en todo caso, no tanto de las manifestaciones más actuales o recurrentes del presente, sino de aquellas que resultan precisamente anacrónicas.

Siguiendo con Agamben, la crítica de arte presenta las mismas paradojas y se sostiene igualmente como una tarea trágica, pues la única forma en que el crítico puede estudiar el arte es bajo criterios que ya no son adecuados para el momento en que algo es contemporáneo. Como aquellos estudiantes de anatomía que se acercan al saber del organismo humano a través de cuerpos muertos, “nuestra apreciación del arte empieza necesariamente con el olvido del arte”, menciona Agamben.²⁰ La obra de arte se resiste a su apreciación estática, neutral, pasiva y apagada; de tal manera que en el momento mismo en que algo es declarado como obra de arte por parte de la crítica, en ese momento pierde su fuerza de provocación. Es decir, la crítica de arte conlleva una contradicción desde su origen: “dondequiera que el crítico encuentra el arte vuelve a conducirlo a su opuesto”.²¹ Por esto es que muchas de las cosas que en una época fueron consideradas como arte, en épocas posteriores ya no lo son. Y aun así vale la pena seguir haciendo crítica, tanto como seguir haciendo arte, o más bien quizá es inevitable. En la contemporaneidad se ha hecho tan evidente esto que desde el *ready-made*, y otras expresiones que juegan con lo *amateur*, se rompe la barrera entre lo que es arte y lo que no lo es. En este momento, la crítica de arte lo único que puede hacer es contentarse con una identificación de su propia labor trágica, la cual consiste únicamente en tomar conciencia de su propia negación.

El literato César Aira ha descrito el arte contemporáneo como uno que todo el tiempo está tratando de escapar tanto a su posi-

²⁰ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*. (Barcelona: Áltera, 2005), 72.

²¹ Agamben 2005, 77.

bilidad de reproducción como a su posibilidad de denominación. Es decir, el arte contemporáneo, para este escritor, está siempre huyendo de cualquier intento de captura a tal grado que requiere crear sus propios parámetros de valores y este es su juego. Bajo estos argumentos, Aira defiende que el arte contemporáneo prescinde del tiempo, pues crea su propia documentación: “está escribiendo su historia simultáneamente con su aparición, y no necesita que pase el tiempo”.²² Por supuesto que Aira tiene razón, pero además habría que agregar a esta afirmación su propia inversión también: no es solamente que el arte contemporáneo no necesite del paso del tiempo, sino que además necesita que no pase el tiempo. Es decir, el arte contemporáneo, comprendido así como una etiqueta general, se vale de un tiempo homogéneo en el que ya no puede haber transformaciones radicales, el cual puede ser equiparado con el tiempo del capitalismo. Es aquí donde la mera nomenclatura del arte contemporáneo se queda también corta, cayendo en su propia contradicción.

Efectivamente, una de las consecuencias más palpables del así llamado “realismo capitalista” por Mark Fisher,²³ es el rechazo total hacia la creencia en un arte que va más allá de las clasificaciones y valoraciones actuales. Bajo este realismo, que parece más bien una suerte de resignación, resulta completamente inocente pensar que el arte actual no va a ser el que pase a la Historia. Por supuesto, aquí no podríamos de ninguna manera asegurar que no va a ser así ni intentar cambiarlo por cuenta propia. Lo único que podemos decir es que esperemos que no sea así. Pero no porque haya algo en contra del arte actual, como en una denuncia de que todos los artistas están mal o que tengan una concepción degenerada del arte, sino más bien porque en sí mismo sería muy triste que todo estuviera tan determinado. Es decir, si verdaderamente nosotros tuviéramos ese

²² César Aira, *Sobre el arte contemporáneo & En la Habana*. (Buenos Aires: Literatura Random House, 2016).

²³ Mark Fisher, *Realismo capitalista*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).

poder de controlar lo que va a entrar o no a la Historia, querría decir que de hecho la historia ya está terminada, querría decir que ya nada puede sorprendernos. Equivaldría prácticamente a una especie de suicidio filosófico, artístico y creativo en general. Aunque no dudo también que esta especie de actitud zombi de muerto en vida pueda ser el motor de la existencia de ciertos personajes o figuras que se mantienen en el goce del sinsentido absoluto de sus actos, incluso como una suerte de *performance*. Pero el punto de quiebre, o de torsión, está en que aún en ese goce de permanencia sigue habiendo una voluntad y un movimiento. Entonces pronto caemos en cuenta de la trampa de aquel argumento que defiende el deber de preocuparnos únicamente por las luchas jurídicas y administrativas en torno al arte, pues la idea de que lo que ahora conocemos como arte es lo único que podemos considerar arte se cae rápidamente por su misma fuerza de operación. En otras palabras, no podemos conformarnos con lo que hoy se considera arte, pero a la vez tampoco podemos dejar de luchar porque lo que hoy se considera arte pase a la historia; como por abrir nuevos senderos, espacios y ejercicios para el arte. En todo caso, es la esperanza de cambio lo que sostiene al arte y no la convicción de que las reglas para entrar al campo del arte ya están dadas.

La defensa de que las reglas para entrar al mundo del arte ya están establecidas provienen generalmente de los conservadores y se lanzan como una forma de deslegitimar todos aquellos intentos por transformarlas, por hacer arte fuera de las instituciones o por cuestionar el arte que se hace en ellas. Se sostienen desde una posición de quienes ya forman parte de esa esfera del arte como la defensa a ultranza de una parte del pastel. Se descalifican como “romantizaciones” todos aquellos esfuerzos por pensar el arte desde otros lugares con el fin de que no haya más movimiento. Pero curiosamente el argumento se autoelimina cuando se defiende que en todo caso para poder cambiar el arte hay que hacerlo desde dentro de las instituciones. Resultan en-

tonces aún más idealistas, pues tienden a colocar su devoción en la efectividad de las instituciones. ¿No es esto aún más ingenuo? Se olvida que la Historia de Arte, como todas las demás Historias, no se da jamás de manera limpia, formal y transparente, mucho menos pacífica, legal y consensuada. Por el contrario, ha habido choques, conflictos y derramamiento de sangre, por decir lo menos. Se trata de epistemes y discursos que pueden enterrar civilizaciones enteras.

Una versión que más que crítica resulta pesimista del arte contemporáneo es aquella que, como la de Julian Stallabrass, termina asimilándolo completamente al mercado, considerando todas sus expresiones como no otra cosa que simple propaganda neoliberal.²⁴ Pero aunque este autor realiza un esfuerzo por rastrear la emergencia del arte contemporáneo como una estrategia de la Guerra Fría,²⁵ habría que ir más atrás aún, pues al tratar de desmitificar el concepto de arte, apegándolo a prácticas específicas dentro de la actual división del trabajo, lo que se hace es justamente lo contrario: se reproducen prácticas del arte mistificadas que ya no se cuestionan por su propia procedencia. Se toma al arte como una esfera entre otras dentro de la cultura. Pero se olvida que el estatuto que ha adquirido el arte en la cultura occidental no es ninguna casualidad. No es una ilusión ingenua ni tampoco es un gran engaño que fue erigido por los románticos para mantenernos a todos alienados. Es una forma de dar respuesta a un momento de la historia en que el proyecto de la humanidad necesitaba bases para poder continuar desde una perspectiva ilustrada y ya no religiosa. Para comprender esto necesitamos remitirnos a estos siglos en que las discusiones en política, economía y cultura estaban en pugna permanente. Cuando dejamos de cuestionar la existencia de las instituciones del arte tendemos a dar por sentado que algunas

²⁴ Julian Stallabrass, *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. (Nueva York: Oxford University Press, 2004), 49.

²⁵ Stallabrass 2004, 7.

de estas querellas están terminadas. Pero no es así. Hoy más que nunca haría falta poner en entredicho todo este edificio de saberes occidentales que además se sostiene todo junto como una especie de armatoste casi imposible de desarmar. Están implicadas lo que hoy reconocemos en los ámbitos del conocimiento, la política y el arte, por lo menos.

La importancia de la famosa “autonomía del arte”, desde Kant, está justo en este desapego tanto del ámbito de las ciencias como de la política, la moral o cualquier otro lindero que pretenda guiar nuestro comportamiento, incluyendo el mercado, por supuesto. En una respuesta directa y en oposición a la idea de autonomía del arte, más de un siglo después Pierre Bourdieu propuso comprender el arte como parte de una esfera social, una práctica de clase. Para Bourdieu, el espacio social es una representación abstracta. Dentro de este, el *habitus* produce y justifica prácticas y obras enclasables, construye el espacio de los estilos de vida, genera juicios en un sistema de signos distintivos. El *habitus* es una “estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas”.²⁶ En otras palabras, Bourdieu trata de dar cuenta que el juicio de gusto no es desinteresado. Al contrario, precisamente se trata de uno de los lugares en los que se juega de forma más radical la distinción entre clases sociales, así como las prácticas de dominación que vienen con ella. Bourdieu pretendió desmitificar la esfera del arte desde una descripción densa de sus dinámicas sociales. Efectivamente, todo lo que describe de manera detallada es aquello de lo que el llamado arte contemporáneo se ha valido para mantenerse en pie. Sin embargo, la autonomía del arte como aspiración, tal y como la comprendieron los románticos, no se ha ido. Se encuentran más bien entrampados en una estructura donde el mercado se vale de este ideal y no puede ser de otra manera, pues no hemos podido generar una forma diferente de sistematizar nuestros saberes desde la Ilustración.

²⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. (México: Taurus, 2002), 170.

En otras palabras, si lo que se quiere es salir de esta trampa en la que el deseo de la autonomía del arte es tomado como rehén del capitalismo para especular lo más alto posible sobre su rescate, no solamente hace falta llevar a cabo una crítica del arte sino una crítica de todo lo que comprendemos como conocimiento, cultura y política. Lo que sí podemos admitir es que dentro de todo este edificio de saberes, el arte ocupa un lugar prístino a través del cual probablemente es posible desmantelarlo todo. Y es así porque, como se explicó arriba, se encuentra a la base de todo lo demás que compone esta cultura. J. M. Bernstein ha dicho que la indeterminación de juicio estético, desde Kant, en el sentido de que el juicio de lo bello comporta una especie de resistencia y a la vez una suerte de meta-crítica, puede ser comprendido como una anticipación a la deconstrucción. Kant necesitó remitirse a un sentido común perdido para localizar, en la forma de un discurso autónomo, la posibilidad de un placer encubierto en nuestro saber. Así, tanto lo verdadero de su primera crítica, como lo bueno, en la segunda, no son sino suplementos imaginarios de una metafísica particular que se levanta en torno al arte y su posibilidad de imitar a la naturaleza, siempre indeterminada. De este modo, la gramática de la estética moderna no es sino siempre un tartamudeo que jamás logra articular un discurso coherente. En todo caso, lo que nos queda es la tarea permanente de tratar de descifrar este tartamudeo.²⁷

Efectivamente, tratar de definir lo que es el arte tiende a presentarse siempre como una especie de tartamudeo. No hay consenso. Más aún, si la pregunta acerca del arte queda irresoluta, la del arte contemporáneo en ocasiones resulta de plano inabordable. Algunos de los relatos tienden a apearse a lo histórico mientras que otros tratan de definir al arte contemporáneo de acuerdo con sus formas de proceder. Por ejemplo, respecto a esta última manera de definirlo, Nathalie Heinich ha dicho que mientras

²⁷ Jay Bernstein, *The Fate of Art*. (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992).

el arte clásico intentaba implementar una serie de cánones de representación y el moderno se basaba justamente en la puesta en cuestión de estas reglas figurativas en favor de un imperativo de expresión del artista, el arte contemporáneo se diferencia de estos dos géneros en que se trata de un permanente juego y transgresión de las fronteras ontológicas de lo que conocemos como arte, integrando siempre nuevos medios y modos de usarlos.²⁸ Así, con Heinich, más que referirse a una cronología específica, habría que hacerlo del arte contemporáneo como un paradigma en el sentido kuhniiano, es decir, un modo de operar permitido por determinadas circunstancias históricas, que le dan forma y lo hacen concebible y aceptable como modelo normal dentro de las prácticas que conocemos como artísticas en nuestra época.

Por su parte, Francisco Calvo Serraller, en un intento por perseguir el momento histórico en que sería posible captar una transformación lo suficientemente radical en las formas de hacer arte, sitúa el nacimiento del arte contemporáneo desde mediados del siglo XVIII; de acuerdo con su lectura, sería posible rastrear un cambio revolucionario entre un arte tradicional basado en la belleza y otro basado en la libertad, sobre todo a partir de las propuestas de Schiller. Ahora bien, aunque sugerente, esta lectura trae algunos problemas, pues bajo esta condición de libertad, aún podríamos distinguir algunas características más que tan solo al nombrarlas resultan un tanto contradictorias o disonantes. En primer lugar, de acuerdo con Calvo Serraller, el arte contemporáneo es también moderno en el sentido de que necesariamente responde a los cambios del tiempo, es decir, a los modos de lo actual. En segundo lugar, es vanguardista. Y podemos advertir tres fases de la Vanguardia: la modernización del contenido, desde sus orígenes hasta 1880 aproximadamente; la modernización de la forma, entre 1880 y 1930; y la disolución paulatina del concepto mismo de Vanguardia. En tercer lugar, el arte contemporáneo

²⁸ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*. (París: Gallimard, 2014).

es “por definición un arte público, es decir, un arte concebido, ejecutado y dirigido para el consumo anónimo, para el mercado”.²⁹ Como se puede ver, en realidad no queda clara la diferencia entre arte moderno y contemporáneo.

De acuerdo con Arthur Danto –una de las voces más autorizadas y clásicas de la teoría en relación con este tema, una vez que ha acabado el arte moderno–, el arte contemporáneo no se inscribe en ningún metarrelato. En el arte contemporáneo se juega con el pasado y su paradigma es el *collage*. El modernismo, según Danto, se define por su propia autocrítica y su sentido lineal de progreso, mientras que en el arte contemporáneo todo es permitido y no se puede hablar de superaciones. El modernismo, según este relato, va desde los impresionistas hasta el expresionismo abstracto. Es el momento en que la pintura cobra autoconciencia. Pero para Danto ni “moderno” ni “contemporáneo” designan algo temporal, sino que se refieren a una cuestión de estilo. Así, el arte contemporáneo “no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos”.³⁰ Al arte contemporáneo también se le llamó *posmoderno*, según Danto, pero él prefiere llamarle *posthistórico*. Cualquier cosa hecha antes puede ser hecha ahora, ya no hay rumbo único. La Historia del Arte está a punto de comenzar, diría Danto, como en las historias de pareja donde después de la historia de cómo se logran encontrar el uno al otro, cuando se dice “vivieron felices para siempre”, entonces apenas comienza su historia juntos.

El problema con la forma de concebir el arte de Danto, así como la de muchos otros de estos relatos, es que se presta perfectamente a una comprensión del arte que lo liga irremediablemente a las instituciones encargadas de ello. Tal es lo que sucede con la “teoría institucional del arte” de George Dickie.

²⁹ Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*. (Madrid: Taurus, 2001).

³⁰ Arthur Danto, *Después del fin del arte*. (Barcelona: Paidós, 1999), 37.

Aunque pareciera que es una especie de derivación aberrante de la teoría de Danto, quien de hecho se desmarcó explícitamente de dicha teoría, en realidad el pase de un lugar a otro es inevitable cuando se cierra la discusión del arte a la comprensión lingüística como lo hace Danto. De acuerdo con Dickie, para que un objeto cualquiera sea considerado arte o no, únicamente depende de si es puesto dentro de un contexto institucional que le dé la validez como obra artística.³¹ De esta manera, aunque la interpretación de Danto pueda estar abierta a todo aquel sujeto que utilice la palabra *arte*, efectivamente la comunidad que administra culturalmente tal término acaba siendo una institución, por lo cual, una lleva a la otra. Como bien han glosado María Antonia González Valerio y Gustavo Ortiz Millán, el argumento se vuelve circular: “el objeto de arte es definido a partir del mundo del arte, pero éste parece definirse a partir de ciertos objetos que llamamos ‘arte’, que a su vez se definen a partir del mundo del arte...”.³² Pero a pesar de sí misma, bien canalizada la extremista teoría institucional del arte de Dickie puede ser una buena formulación de una denuncia. En su intento por evitar cualquier tipo de invocación metafísica para definir al arte, lo que se evidencia es una frustración por encontrar algún criterio que no sea la mera aprobación institucional de la obra de arte.

Es posible que incluso Dickie haya comprendido a Danto mucho más de lo que este último se comprendió a sí mismo, pues aunque el mundo del arte descrito por Danto puede no cerrarse a lo institucional, en su relato del arte solo hace alusiones a etiquetas históricas determinadas desde la institución. Todo su relato está basado precisamente en la versión institucional del arte e incluso toda su elucubración acerca de lo que

³¹ George Dickie, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly* 6, No. 3 (1969): 253-256.

³² María Antonia González Valerio y Ortiz Millán, Gustavo, “Prólogo”, *Arte y estética en la filosofía de Arthur Danto*. (México: Herder, 2018), https://herder.com.mx/sites/default/files/topic_files/muestra_prologo_danto.pdf

es y no es arte proviene de aquello que le provocó un objeto presentado dentro de un museo: la *Caja Brillo* de Warhol. Frente a ello, más que plantear un fin del arte o un nacimiento del arte contemporáneo en algún momento específico, habría que plantearlo como una perpetua agonística, como lo diría Alberto López Cuenca.³³ De acuerdo con este autor, la indeterminación semántica del arte es lo que le permite desmarcarse ya sea tanto de las lógicas del capital, como de la producción industrial y posindustrial o “creativa” en esta época, por ejemplo. Pero evidentemente esto conlleva asumir que el arte no puede ser asimilado dentro del trabajo asalariado ni ninguna otra determinación heterónoma, es decir, una vez más, el arte se autodetermina y no hay museo ni institución alguna que pueda hacerlo por él. No es posible llevarlo a cabo desde algún discurso legitimador y omniabarcante, sino desde prácticas concretas, desde la singularidad histórica y la práctica social que implica a un sujeto siempre inconcluso y un “cierto ejercicio colectivo de la imaginación política”.³⁴ De este modo, si el arte tiene alguna fuerza es por su potencial de “hacer de otro modo”, el cual lo adquiere en su posibilidad de autonomía. “Su victoria es la victoria de la indeterminación, la de mantener abiertas las posibilidades de que surjan otras prácticas y otros sentidos”,³⁵ diría López Cuenca.

Andrea Giunta, en su libro *¿Cuándo inicia el arte contemporáneo?*, no nos da una respuesta última y no pretende hacerlo. En su lugar, tan solo señala que quizá lo único que podría advertirse es una separación respecto al arte moderno. Frente al arte moderno, en el contemporáneo ya no hay centros ni periferias, tampoco hay una sola vanguardia o línea histórica única. Entramos en una lógica global y de situaciones específicas. A partir de ello, da

³³ Alberto López Cuenca, “Hacia una agonística del arte contemporáneo. Trabajo artístico e indeterminación del sentido”, *La creación hoy: Perspectivas post-humanistas*. (Puebla: Itaca, 2018), 21-40.

³⁴ López 2018, 36.

³⁵ López 2018, 37.

una serie de ejemplos de las formas en que se han tensionado al interior del mundo del arte las relaciones con el exterior. Lo contemporáneo, dice Giunta: “Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte”.³⁶ De esta manera, Giunta nos invita a un recuento de transformaciones, lenguajes, especificidades, que abarcan un entramado complejo de prácticas tan amplias como la incorporación permanente de nuevos medios, temas y métodos; por ejemplo, el rescate o diálogo entre obras, imágenes o cualquier expresión de la cultura popular; la ínter y transdisciplina, la política, la memoria, la geografía urbana, la geopolítica o la biopolítica, lo conceptual; así como una constante autoedición y autorreflexión sobre procesos organizativos y generativos; o la crítica institucional a manera de genealogía o cuestionamiento de la historia; el cuestionamiento hacia la cultura patriarcal y colonial, la emergencia del feminismo, lo *queer*, la defensa de las “artes menores”, etc. Todo ello, por supuesto, supeditado a la siguiente comprensión no homogénea pero sí ineludible: “Contemporáneo, *con-tempus*, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo”.³⁷

Por su parte, Terry Smith ha dicho que el arte contemporáneo se caracteriza precisamente por eludir abiertamente cualquier idea definitiva respecto de sí mismo. Ya sea por temor al esencialismo o incluso por el mero regocijo que ofrece un campo completamente abierto. De este modo, “La contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo”³⁸ y sus múltiples aspectos; la cual a falta de un gran relato que abarque o describa la condición posmoderna, esta misma vacuidad le conmina a lo inmediato, las respuestas rápidas ante la urgencia

³⁶ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Fundación de arte BA, 2014), 10.

³⁷ Giunta 2014, 8.

³⁸ Terry Smith, *¿Qué es al arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 20.

de los tiempos sin mirar más allá o al menos sin tener necesidad de hacerlo. Además, esta comprensión de lo contemporáneo como simplemente ligado a lo actual lo vincula irremediablemente con cualquiera de las demás expresiones de la época, entrelazándolo inexcusablemente con las corrientes hegemónicas y las dinámicas globales neoliberales. Y en todo caso, dice Smith, la comprensión del “ser con el tiempo” en el arte podría abocarse a dar sentido a esta época como una autorrepresentación, ya sea desde una suerte de gozosa aceptación narcisista o desde una perspectiva crítica y mirando hacia un cambio cultural mundial, que a veces toma formas poscoloniales o antiglobalizadoras, entre muchas otras.

No obstante, desde una postura agonística del arte contemporáneo evidentemente lo primero que tendría que venirse abajo es también la misma noción de arte contemporáneo para abrirse hacia una visión del arte en general donde cabe cualquier otra cosa mucho más allá de lo que hoy conocemos con esos nombres. Mientras siga vivo el museo, las galerías o las escuelas de arte, entre otras cosas, sigue habiendo esa concepción del arte como objeto, mercancía, bajo términos de autenticidad u originalidad. El filósofo Francisco Pérez Cortés ha tratado de desentrañar las prácticas del arte contemporáneo precisamente comprendiéndolo dentro de un conjunto de prácticas creativas en las que se incluiría también el diseño contemporáneo. Así, dice este autor, el arte/diseño contemporáneo refleja un mundo en caos, ya tan imposible de definir que termina conminando al ensimismamiento a quien se atreva a acercarse, de tal modo que “(e)se arte-diseño contemporáneo resulta cada vez más monótono y falto de creatividad. Se encierra, a pesar de sus posibilidades inagotables, en un laberinto cada vez más unidireccional”.³⁹ Para enfrentar tal condición, propone ir más allá de la reclusión disciplinaria que separa los saberes occidentales y tejer un hilo entre la ciencia, la

³⁹ Francisco Pérez Cortés, *Ciencias y artes para el diseño*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998), 97.

tecnología, el diseño y el arte.⁴⁰ El peligro de permanecer en el confort de esa fantasía en la que misteriosamente toda nuestra realidad ya está ordenada –incluyendo sus supuestos espacios de creatividad como el arte y el diseño– es no hacerse cargo del proceso autopoiético que cada sujeto humano posee como condición de existencia. Por este motivo, dice Pérez Cortés, al ser humano no le queda más que volverse su propia obra, crearse a sí mismo y a la vez creando obras que en sí mismas inciten también a la creación.⁴¹

Insisto, para poder romper con todas aquellas instituciones que cargan con el peso social y simbólico de la palabra *arte*, habría que echar abajo toda una forma de concebir los saberes disciplinarios e institucionales en la sociedad actual, incluyendo por supuesto su complejo entramado donde el arte se encuentra colocado en un lugar excepcional por sus cualidades íntimas a la estructura de la subjetividad occidental. Como lo describió Kant, recordemos, el juicio de gusto representa para la cultura occidental un comportamiento que va más allá de nosotros. Kant lo identifica como un sentido común perdido pero compartido por todos los seres humanos. Nosotros podríamos simplemente decir que se trata de algo que escapa a la conciencia, quizá incluso roza lo inconsciente en el sentido freudiano. En todo caso, se trata de hacernos cargo de que todo el tiempo estamos creando, seamos o no conscientes de ello. Como lo ha descrito también Agamben, si no atendemos a pensar la intrincada relación entre lo que llamamos *arte* y la *obra*, no queda otro lugar como destino que “(e)l arte contemporáneo como retorno en formas patológicas de lo reprimido ‘obra’”.⁴² Pero para abordar esto se dará un salto, en el siguiente capítulo, hacia otro lugar que nos permite mirar las problemáticas del arte desde una

⁴⁰ Pérez 1998.

⁴¹ Francisco Pérez Cortés, *El acto creativo. Raíces de la acción creadora*. (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016).

⁴² Giorgio Agamben, *Creación y anarquía, La obra en la época de la religión capitalista*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019), 12.

perspectiva por ahora desapegada de aquellos debates que la colocaron en ese estatuto tan especial desde hace alrededor de dos siglos. El tema de la imagen y, en especial algunos pasajes al interior de su tratamiento en la historia cultura occidental, es posible que nos permita ver una suerte de contracara –una de ellas– del arte, o un rostro diferente por lo menos.

Como conclusión de este apartado, al menos podríamos decir que, contraria a la opción que pretendiera dejar que el arte contemporáneo continúe su trayectoria por mera inercia, hemos intentado mostrar que hace falta salir de los límites disciplina-rios del arte actual, pues dentro de ellos pareciera haber solo una serie de callejones sin salida. Aunque las ideas aquí expuestas y discutidas ya han sido trabajadas una innumerable cantidad innumerable de veces y no es nada nueva la exhibición de este *impasse* en que se encuentra la teoría del arte hoy, tenemos que aceptar que está lejos de haber sido superado el atolladero. Lo máximo que se ha llegado a elucubrar es que todo ello se trata únicamente de tópicos que le competen a un cierto campo profesional y del saber y que, por lo tanto, no se tiene motivo para poner en tela de juicio todo el edificio del arte contemporáneo, sino solo confiar en que sus especialistas ya se están encargando del asunto. Evidentemente, ante tal posición no nos queda más que ver a quienes defienden que las contrariedades del arte contemporáneo están resueltas, ya sea como resignados, si pensamos bien de ellos, o cínicos, si no les queremos conceder ni una pizca de buena fe.

De acuerdo con la ruta seguida hasta aquí, dividiendo analíticamente la etiqueta de arte contemporáneo, comenzando por el segundo de sus términos, se dio cuenta de que ya tan solo esa posición se vuelve problemática si se toma de forma política, pues hablar de un tiempo homogéneo y único, para empezar, no podría sino llevarnos hacia los temas de lo autoritario y lo colonial, por decir lo menos. Esta misma lógica la rastreamos en lo relacionado con el vocablo *arte*. No solamente tratar de

aplicar una misma comprensión del arte a todo el mundo, sino además tratar de ajustarla a una narración del tiempo lineal y universal, ha traído consigo el desarrollo de una Historia del Arte que simplemente no es posible de sostenerse ni de manera teórica ni en la práctica. En ambos casos al arte contemporáneo da cuenta de ello. Incluso, como se ha mostrado, desde la concepción del arte moderno ya se dejaban sentir esas contrariedades. El campo del arte se ha encargado de habitar la aporía en una suerte de permanente agonística que se extiende hasta el infinito. Esta, sin embargo, no reside únicamente en los ámbitos especializados del arte, sino que tiene que ver con la separación y jerarquización de los saberes desde la perspectiva occidental, en donde, si acaso, lo cierto es que el arte cumple un papel privilegiado, meramente discursivo. Para lidiar con ello, el arte contemporáneo ha implementado una enorme cantidad de tácticas y estrategias que pueden alcanzar, en ocasiones, lo inclasificable. Pero lo relevante aquí es que ha tenido que llegar a ciertos extremos precisamente para hacernos ver, o llevarnos tal cual, hacia franquear las fronteras del arte si lo que queremos es no solamente salir del estancamiento, sino liberarlo de sus ataduras actuales sobre todo a las lógicas del mercado.

El arte como imagen

Nuestro argumento se levanta sobre el entendido de que el arte contemporáneo se encuentra en una etapa de cuestionamiento desde una gran cantidad de lugares, principalmente como denuncias desde la falta de comprensión o desde una posición de clase. Ambas posiciones, tengo que decirlo, me parecen legítimas. No obstante, también me parece necesario admitir que fuera del paradigma del arte contemporáneo no hay actualmente ningún otro que parezca tener la fuerza y las bases suficientes como para desplazarlo si nos quedamos en campo del arte. Así, hace falta decir que al estar enfrascado en sus propios términos y condiciones, el arte contemporáneo queda atrapado en una estructura que lo rebasa y lo envuelve al mismo tiempo, en la cual no está solo el arte, sino la vida actual: la del capital. Por lo tanto, es necesaria una mirada externa que opere como espejo, es decir, que a la vez de reflejar y cargar con el mismo peso y sometimiento a la sociedad de consumo, nos deje ver también opciones desde una comprensión más amplia. Mostraré que sin

la necesidad de desapegarnos aún de los temas contemporáneos, es posible abrir nuestra perspectiva para desatorar una discusión en el arte que parece un poco estancada; si acaso dejada de lado, en el mejor de los casos, o sin sentido alguno, en el peor. De acuerdo con lo anterior, antes de plantear un debate directo con algunos de los argumentos de los opositores del arte contemporáneo –sobre lo cual volveré en el último capítulo–, llevaré la cuestión hacia el ámbito de la imagen. De esta manera, sin tener que menoscabar las motivaciones que llevan a denunciar al arte contemporáneo, lo que sí podemos hacer es advertir sus complejidades y sus roles dentro de la cultura, en el sentido más amplio de la palabra.

Hablando de la imagen, hay que señalar una cuestión en torno a un cambio de paradigma en el acercamiento teórico hacia ella en las últimas décadas. Me refiero a la modificación en la mirada desde una apreciación semiótica hacia una iconológica. Brevemente, la primera trataría de encontrar un significado en la imagen, de interpretarla o de descubrir su sentido; mientras que la segunda trata de elaborar una lógica de la imagen más allá del significado a partir de la imagen misma, la forma en que se une o se asocia con otras imágenes, lo que provoca, a lo que da lugar. En otras palabras, se preocupa más por qué otras imágenes se pueden formar a partir de una primera. A esta última manera se le ha llamado “nueva iconología”, para distinguirla de la Iconología desarrollada y conocida con Erwin Panofsky, quien, aunque retomó el término de su maestro Aby Warburg, no siguió el mismo impulso iconológico, sino que la llevó al ámbito del significado.

Si lo recordamos, Panofsky nos habla de tres niveles de significación, el último de los cuales concierne completamente al momento histórico. Se trata de lograr una significación intrínseca o de contenido, según los términos del propio autor. “Ésta se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una

época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”.¹ Por tanto, lo que cobra centralidad, a partir de la visión de Panofsky, son todas aquellas condiciones de posibilidad de la obra. Sobre todo, se colocan en el centro todas aquellas particularidades del contexto, pero también del autor de la obra en su justa medida. La obra de arte, desde este punto de vista, no es sino una especie de cristalización de todo aquello que lo rodea y, en última instancia, el estudio de todo ello adquiere tanta relevancia que demanda una erudición tan amplia, que entre tanto muy probablemente se pierda de vista la obra misma.

Existen ya además una serie de críticas que podrían hacerse a esta configuración del significado en la obra de arte de Panofsky. En primer lugar, aplica sobre todo a obras de arte del Renacimiento, o por lo menos, premodernas. No podría por ejemplo aplicarse el segundo de los niveles a ciertas escenas de naturaleza a-históricas o que no estén apegadas a alguna forma específica de retrato. Menos aún podría ser aplicado el método panofskiano, sin sufrir un forzamiento evidente, a obras de arte abstracto, objetual o que juegan con la situación, las circunstancias o el mero concepto. En ese sentido, podría decirse, se apega casi únicamente a una forma de concebir la obra de arte como pintura o imagen. Sin embargo, he aquí una anotación que se debe hacer para continuar con mi argumento, pues precisamente esta comprensión de la imagen como representación, abordada desde la Historia del Arte con fines de búsqueda de significado, no es la misma forma que aquí se propone para abordar la imagen; por lo tanto, tampoco la obra de arte como imagen. Más aún, como lo ha señalado explícitamente Thuillier, la iconología panofskiana parece nunca ocuparse del placer estético en realidad, sino que le interesa más la historia de la cultura, supeditando completamente a esta la interpretación de la obra.²

¹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*. (Madrid: Alianza, 2004), 49.

² Thuillier, *Teoría general de la Historia del Arte* 2006.

Por su parte, el término nueva iconología proviene de los estudios alemanes sobre la imagen actual encabezados por la figura de Gottfried Boehm, quien dirige un grupo de investigación centrado en los estudios de la imagen alrededor del trabajo que comenzó Warburg a principios del siglo XX. Sin embargo, aunque hay muchos autores emparentados, aunque sea lejanamente, con la *nueva iconología* ya no solo en Alemania, se seguirá la pista de solo uno de ellos: Georges Didi-Huberman. Este teórico francés ha desarrollado también un acercamiento a la forma de investigación de Warburg, sobre todo en su trabajo conocido como atlas *Mnemosyne*. Se trata de una colección de imágenes dispuestas en tableros y colocadas bajo asociaciones estéticas más que históricas. Warburg practicaba el desarrollo de un tipo de conocimiento que toma como su guía principal el sentido visual, más que la razón operando previamente. A raíz de sus estudios sobre el Warburg, Didi-Huberman ha configurado un marco conceptual bastante amplio que nos permite reflexionar acerca de la imagen en términos particulares. Especialmente, rescato la figura del “anacronismo de las imágenes” como una forma de mirar el tema de la imagen separado de su condición de símbolo epocal o reflejo de algo más, ya sea de una verdad detrás de la imagen o de una sociedad determinada que le dio cabida.

En su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman dice que Fra Angelico es un artista anacrónico, ¿qué quiere decir? Quizá que no piensa en el tiempo, no responde a las exigencias del tiempo. Didi-Huberman describe la obra como: “Muro de fresco rojo acribillado por manchas erráticas: un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fijas”.³ Pero ante la tentación de sopesar esta obra bajo la mirada de un especialista del Renacimiento o

³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 31-32.

bien del arte abstracto, cayendo con esta última opción en un anacronismo, visto como evidente error metodológico de historiador, Didi-Huberman emprende una arqueología de la episteme que tanto uno como el otro camino contienen. Se pregunta por el o los discursos que enmarcan a toda la Historia del Arte y sus métodos, aquellos que permiten ver o no ver una obra. Respecto a Fra Angelico, sabiendo que al mismo tiempo Leon Battista Alberti teorizaba sobre las reglas de la pintura, “Sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades”, dice Didi-Huberman.⁴

Si Fra Angelico es un artista anacrónico es porque juega con tiempos que no son suyos, a través de la memoria. Lo que muestran estas manchas en la pared no es una cosmovisión de una época, como lo interpretaría Panofsky, ni tampoco una suerte de genio adelantado a su tiempo como antecesor de Jackson Pollock, sino que muestra un síntoma en nuestra propia mirada. Señala nuestra incapacidad de ver el arte de manera abierta y plural, nuestra incapacidad de dejarnos tocar por él. La historia de las imágenes que Didi-Huberman propone no es la historia de las representaciones, sino la de este síntoma que emerge una y otra vez a contratiempo de la historia lineal y cronológica. Y es que la imagen, para Didi-Huberman, es atemporal por esencia. Al tratarse de una huella impresa que permanece en el tiempo, pareciera estar fuera de este. Y situándose ahí, en una esfera separada del tiempo, permite la construcción no solo de una sino de infinitas historias. Didi-Huberman lo identifica como la operación del “anacronismo”. Esta resulta siempre necesaria y fecunda, pues nos abre a la posibilidad de transportarnos a otro tiempo y otro lugar. Ante la imagen, este salto es inmediato. No pasa por una concepción contextual. Nos toca en otro sentido.

⁴ Didi-Huberman 2008, 38.

Para poner un ejemplo de cómo se puede trabajar sobre el anacronismo en las imágenes no solamente está el ya mencionado atlas de Warburg de hace casi 100 años. Recientemente pudimos observar la forma en que Didi-Huberman ha puesto en práctica aquello que durante tantos años ha estado elaborando teóricamente. La exposición “Sublevaciones”, curada con este propósito, fue montada y exhibida en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, aquí en Ciudad Universitaria, del 24 de febrero al 27 de julio de 2018. Estuvo basada principalmente en el seguimiento de un gesto material y político a la vez: el del levantamiento. De este modo, retomó elementos de diferente tipo, con distintos formatos como video, fotografía, grabado, caricatura, *performance*, etc., para dar cuenta de las diversas maneras en que se puede manifestar un movimiento ascendente. Así, por ejemplo, podía mostrar la elevación en el aire de hojas impulsadas por el viento o el alzamiento de un pueblo a través de documentos o registros de la rebelión; pasando, por supuesto, por una gran cantidad de expresiones corporales humanas de subversión, conscientes o inconscientes, como lanzar una piedra contra los representantes de la autoridad en el primer caso, o levantar una pierna a causa de un ataque histérico en el momento en que se toma una fotografía con afanes científicos, en el segundo.

La exposición da saltos entre formatos, artistas, manifestaciones culturales, épocas y lugares geográficos. Aunque sigue operando bajo la lógica del museo, se podría decir que hay una búsqueda que va más allá del significado de la palabra *arte* que conocemos ahora. En ese sentido es un atrevimiento, un golpe. John Berger, en el libro *Modos de ver*, decía que los tableros de imágenes que algunas familias o individuos, regularmente niños, pueden tener en sus habitaciones o espacios comunes donde colocan imágenes significativas para ellos, pronto deberían reemplazar a los museos.⁵ Esta exposición seguiría un razona-

⁵ John Berger, *Modos de ver*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 38.

miento parecido. Se trata de una lectura curatorial que realiza de alguna manera la operación contraria a la de Duchamp cuando introdujo el urinario, como objeto industrial dentro del museo. Si tomamos en cuenta que este gesto es leído generalmente como el momento en que la inserción de un objeto cualquiera en el museo lo convierte en obra de arte a partir de la elección del artista, en este caso hablaríamos de objetos o productos culturales que se introducen en una exposición no por la selección privilegiada de un sujeto poseedor de una especie de don particular, sino por la fuerza misma de los objetos que irrumpen ahí, generando su propia organización dinámica y abarcando la muestra entera. En otras palabras, no es que un solo objeto azarosamente sea insertado en una lógica estipulada para la exhibición de lo que ya se comprende por arte, sino que es todo el entendimiento de la palabra *arte* lo que se pone en cuestión.

La Historia del Arte cobra un giro singular también. Didi-Huberman nos hace preguntarnos si cuando hablamos de arte en el sentido de huella anacrónica puede haber *historia* en el sentido de una secuencia o avance, un antes y un después. Para este autor, la Historia del Arte siempre es anacrónica, es un montaje, una narración construida con base en fragmentos y ha de ser considerada más como síntoma del lugar desde donde se cuenta, que como relato exacto de un pasado. El pasado no es fijo. La Historia del Arte se compone a la manera de un rompecabezas o de una constelación que adquiere forma solo cuando es mirada y cuando se hace de una forma particular. Si se comprende de esta forma, entonces no existiría jamás una sola Historia del Arte y no tendría por qué ser tampoco lineal. Ante el concepto de *arte contemporáneo* que, como su nombre lo indica, está siempre sujeto a estar *con el tiempo*, podríamos hablar ya de un arte anacrónico o *más allá del tiempo*. El arte contemporáneo, si lo vemos bien, está apegado a un modo panofskiano de comprender no solo el arte, sino la imagen. Si se quiere que una obra de arte sea considerada como *contemporánea* es necesario

que responda a un imperativo de la época. Lo importante puede incluso no ser en absoluto la obra misma como materialidad o producto, sino toda la conceptualización de la misma y cómo este, y su proceso reflejan de algún modo a la sociedad actual, sus modos de operar, sus lógicas, sus políticas, etc. Por lo tanto, el complemento perfecto de las obras de arte contemporáneo son los críticos o curadores que logran descifrar o explicar las obras en toda su extensión, incluyendo ahí no solo las estructuras sistémicas que pudieron dar cabida a su producción, sino la historia de vida y la personalidad del artista, enmarcada en su contexto, por supuesto. Es verdad que Panofsky ya veía la obra como síntoma o símbolo pero, desde su postura, la iconología se trataba de la capacidad de brindar un diagnóstico de la obra sin que el observador de esta estuviera implicado en su propia lectura, como si la Historia del Arte estuviera separada del historiador. En cambio, la propuesta didi-hubermaniana se emparentaría más con la genealogía nietzscheana, solo que esta vez se trata de un ejercicio basado en la imagen y no solamente en el análisis lingüístico.⁶

La exposición de Georges Didi-Huberman es quizá una de las primeras en mostrarnos otra forma de concebir el arte. La juxtaposición de obras contemporáneas junto a otras antiguas no es en absoluto todo nueva, es cierto. También es verdad que “Sublevaciones” podría ser vista como simplemente un ejercicio curatorial más, entre tantos otros. Pero lo que quiero decir aquí es otra cosa, algo que puede ayudarnos a ver más allá. La etiqueta de “arte contemporáneo” va a morir algún día, lejano o cercano. Lo que nos queda no es solamente lamentarnos por ello sino, sobre todo, aprender a vivir después de ello, saber que a ella le sucederán muchas más etiquetas, nombres, ficciones. No sabemos todavía cómo podría ser este. Lo que sabemos es que está

⁶ Este giro de la genealogía hacia la imagen lo he desarrollado extensamente en Morales, Mario Alberto, *El culture jamming como táctica genealógica*. Tesis de Licenciatura en Filosofía, UNAM, FFyL, 2016.

más allá de los llamados *artistas*. El arte fue echado a andar desde hace tanto tiempo que quienes estudian arte ya no saben exactamente por qué lo hacen. Tampoco sabemos, nadie de nosotros, para qué existen exactamente las escuelas de arte, la crítica, los museos, etc. (a excepción quizá de las galerías, las cuales existen simplemente para ganar dinero). No es difícil saberlo o recordarlo en realidad, pero la verdad duele mucho. Todas esas creaciones vinculadas con el arte fueron hechas antes que nada para transformar la realidad. Sin embargo, aunque esta idea fue la que les dio nacimiento, ahora es tal vez imposible que continúe con esta gran responsabilidad. No quiere decir eso que ya no sirvan para nada. Funcionan ahora para mantener viva la idea de que algún día sea posible transformar la realidad.

La exposición de “Sublevaciones” va en sentido inverso. Primero se fija en lo que ha transformado la realidad y luego lo mete a un museo sin importar si esto es obra de un artista o de cualquier otra persona. Quizá este mecanismo todavía no está perfectamente desarrollado. Aún podemos encontrar en la exposición muchas obras del arte oficial e institucional. Pero al menos en su intención básica podemos detectar esta lógica. Eso es lo importante de exposiciones como esta. El público de “Sublevaciones” quizá está aún por venir. Puede ser un artista que no quiere hacer arte sino contemplarlo, o teóricos que quieren dejar de pensar solamente para poder mostrar. Desde Duchamp, lo único que quería mostrar el arte conceptual (ahora llamado *contemporáneo*), era que el arte no estaba en el museo. El museo era solo un medio para decir esto. Sin embargo, esta intención pronto se olvidó. Es necesario recordarlo y eso es lo que hace una vez más Didi-Huberman.

Ya en un libro introductorio a las discusiones del arte contemporáneo no puede perderse de vista que el último capítulo está dedicado a los estudios visuales y la forma en que estos han motivado una serie de debates al interior de la disciplina de la Historia del Arte y el modo en que se asumía tradicionalmente.

De hecho, se podría decir que a partir de esta perspectiva no solo se nos aparece aquel acercamiento como algo ya muy desgastado y reservado para especialistas exquisitos, sino que se pone a tambalear la disciplina entera. Como Yayo Aznar lo ha descrito muy bien: “Los géneros artísticos tradicionales, los únicos que hasta hace pocos años eran dignos de ser considerados por la Historia del Arte, empezaron a entenderse sólo como un sector parcial de lo visual y, por si ello no bastara, era evidente que estaban siendo desbordados por un predominio cuantitativo de los diferentes medios visuales en las sociedades urbanas de masas”.⁷ Pero, como lo aclara Aznar, no se trata únicamente de una cuestión de cantidad, sino también de calidad. Y es que las imágenes, aunque puedan no ser consideradas arte, tienen la capacidad de tocarnos de una manera muchas veces íntima y otras veces tan compleja que hacen falta amplias aproximaciones que, de nuevo, desbordan cualquier tipo de análisis o catalogación simple, llamando no solo a todas las herramientas de la teoría, crítica e Historia del Arte, sino a los estudios culturales, la antropología, la semiótica, el psicoanálisis, el feminismo, por nombrar solo algunas. Así, si las imágenes del arte de pronto se convierten meramente una parte de las tantas experiencias de lo visual, la pregunta acerca de la autonomía, o aquello que hacía especial al arte, vuelve a colocarse frente a nosotros.

Como lo ha destacado Rafael Choreño, finalmente la discusión de la reproducción de la obra de arte en Walter Benjamin se centra en la reproducción de la imagen.⁸ Un autor como Walter Benjamin, que vio muy bien las potencialidades de los medios

⁷ Yayo Aznar, *et. al.*, *Los discursos del arte contemporáneo*. (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011), 3423.

⁸ Aunque el artículo de Rafael Choreño tiende a confundir la definición de *arte* como creación humana y como sistema del arte, vale la pena retomar en este punto la discusión que plantea. Ver: Choreño, Rafael, “El arte entre los espacios virtuales y las comunidades imaginarias”. *Filosofía, arte y subjetividad. Reflexiones en la nube*. (México: Estudio Paraíso, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 101-120.

de reproducción de su tiempo, como el cine y la fotografía, entre otros, abogaba por una caída del valor de culto en favor del valor de exhibición. De acuerdo con su postura, la posibilidad de reproductibilidad técnica de las imágenes traía consigo, *de facto*, el declive del aura que tiende a envolver a las obras de arte que se conservan en los museos e institutos de todo tipo. Para Benjamin, de hecho, las obras de los dadaístas ya jugaban con este tipo de arte no aurático, mostrando dentro del museo lo absurdo que es la institución misma a partir de colocar en su interior objetos cotidianos sin ninguna diferencia con los que se podrían encontrar fuera del museo. Pero no hay que olvidar que Benjamin también hablaba de un vaivén entre el valor de culto y el valor de exhibición.⁹ Así, es verdad que el arte contemporáneo, que tomó como premisa el desafío a la institución del arte, pronto se cayó también dentro del valor de culto y eso es lo que conocemos actualmente como arte contemporáneo: un culto que ya sin cuestionamiento alguno simplemente acepta que todo lo que está dentro del museo inmediatamente adquiere un estatuto elevado y separado de cualquier otro objeto. Hace falta una vuelta de tuerca más para derribar de nuevo este valor de culto que ahora se erige frente a nosotros, dando cuenta además de que aquellas potencialidades de la imagen que Benjamin señalaba aún están en espera de nosotros.

El arte contemporáneo, repito, era solo un puente, un recurso para destruir la noción del arte único, aurático, mercancía. Evidentemente no lo logró o solo lo hizo en parte. Por otro lado, estaba desarrollándose un arte alejado de estas discusiones, pero apegado a las prácticas populares, aquellas que no pertenecen a nadie. Esto es a lo que Nicholas Mirzoeff se refirió en algún momento como *cultura visual*.¹⁰ Esta otra noción de arte es acerca de

⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (México: Itaca, 2003).

¹⁰ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*. (Barcelona: Paidós, 2003).

una que emerge desde abajo, contrario a otro que es autorizado desde la institución. Es necesaria una anotación más: evidentemente era una industria, era mercancía; pero una vez lanzado el producto hacia la demanda popular, se pierde el valor de cambio. ¿A quién pertenecen ahora las imágenes del siglo XX? El valor de signo que tanto criticó Baudrillard en el siglo XX, o la imagen, en el caso de Debord, de pronto tienen la posibilidad de liberar al arte. Bajo la noción de cultura visual se borran las distinciones entre *alta* y *baja* cultura, para dar cuenta de que la cultura está en todos lados y no solamente le pertenece a las clases privilegiadas. La cultura visual se vuelve un territorio mucho más amplio y abierto siempre a la intervención, así como el análisis que tampoco se cierra a especialistas, sino que le pertenece como capacidad a todo el mundo. Algunos teóricos del arte que podríamos calificar de conservadores, como Donald Kuspit, lamentan la pérdida de este estatuto privilegiado del arte: “El arte elevado se ha convertido simplemente en otra muestra de la cultura visual y material, con lo que pierde su privilegiada posición como fuente de la experiencia estética”.¹¹ Pero, al mismo tiempo, otros como Terry Smith en su recuento sobre las corrientes del arte contemporáneo, han dado cuenta ya de un desplazamiento en el interior del arte hacia el anacronismo a través de una economía de imágenes, o bien una *iconomía*. “Necesitamos una imaginaria distinta. Y está comenzando a tomar forma ante nuestros ojos”, dice Smith.¹² Lo que queda claro es que sería difícil ignorar esta transformación.

Como lo ha descrito Hans Belting, en *Antropología de la imagen*, habría que situar en primer lugar la diferencia entre la imagen y el medio a través del cual se nos aparece. La imagen tiene una dimensión simbólica colectiva, no es solo el producto de la percepción, implica una cualidad mental en toda su amplitud. Además, el medio conlleva una cualidad material. Ahora bien,

¹¹ Donald Kuspit, *El fin del arte*. (Madrid: Akal, 2006), 18.

¹² Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* 2012, 336.

aunque la historia de las imágenes implica la de sus medios, “[s]ólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador”,¹³ dice Belting. De esta manera, podríamos hablar de una migración permanente de las imágenes entre los diversos medios y tecnologías. En ese sentido, la imagen tiene algo de intemporal e incluso puede experimentar bilocaciones al estar presente en dos o más medios al mismo tiempo. Y son precisamente todas estas posibilidades las que el arte contemporáneo pone en juego, puesto que el medio puede referirse a sí mismo como imagen; ya en Greenberg, por ejemplo, podemos ver un llamado a que la pintura abandone las imágenes del mundo y exponga únicamente el medio, es decir, el lienzo y el color. Aun con ello, habría que aceptar que cada imagen, incluyendo aquella que se confunde, intencionalmente o no, con su medio, conduce a la generación de otras imágenes. Para tomarle el pulso a esta dinámica hace falta echar mano de muchas disciplinas conjuntamente. Hablando precisamente de las nuevas visualidades, es decir, los nuevos medios en que cada vez la imagen configura y se nos presenta, Luis Daniel Gutiérrez menciona: “*Si el arte contemporáneo confunde y decepciona es precisamente porque éste se ha movido de lugar y le seguimos observando desde una perspectiva cómoda que ya no corresponde a las nuevas lecturas del acontecimiento estético*”.¹⁴

Ahora bien, es verdad que, como ha señalado Elsie Mc Phail, “a pesar de que hay una gran cantidad de reuniones, conferencias, publicaciones, seminarios, especialidad y centros de gravedad en la investigación que la estudia y construye, todavía no logra estatuto de ciencia en institutos de investigación que aseguren su anclaje duradero”.¹⁵ Se ha dado por llamar *estudios visuales* a este campo académico que ha seguido las transformaciones tec-

¹³ Hans Belting, *Antropología de la imagen*. (Madrid: Katz, 2007), 39.

¹⁴ Luis Daniel Gutiérrez. *Apuntes Artificiales. Sobre la visualidad en el arte, el diseño y la comunicación*. (León, Guanajuato: Universidad Iberoamericana León, 2012), 33. (las cursivas son del original).

¹⁵ Elsie Mc Phail, *Desplazamientos de la imagen*. (México: Siglo XXI, 2013), 96.

nológicas del último siglo, las cuales evidentemente cambian los medios de presentación de la imagen. Así, se puede analizar toda la historia de la humanidad desde sus *edades de la mirada*, siguiendo a Régis Debray,¹⁶ de uno o varios *regímenes escópicos*, con Martin Jay –quien a su vez retoma esta expresión que Christian Metz propuso específicamente en torno a sus reflexiones sobre el cine–, que definen los terrenos en disputa dentro del dominio de lo visual en la modernidad;¹⁷ o una serie de eras de la imagen, como lo haría José Luis Brea, aunque conviven hoy en día unas con otras y son resultado del desarrollo, en momentos específicos de la historia, de ciertas tecnologías de lo visual, como el lienzo, el film o la imagen electrónica.¹⁸ Pese a todo, podríamos coincidir con Raúl García cuando dice que: “Todas ellas ligan factores normativos y naturales en el momento específico de la misma acción: ver”.¹⁹

Sin embargo, habría que recordar que el mismo Warburg se enfrentó con la problemática de abrir paso a esta *ciencia sin nombre*, pues, al parecer, no se trata de un proyecto que incluso quepa en los campos de estudio tal y como los conocemos. “Warburg trataba de superar la parcialidad de la consideración artística formal, que se admitía como algo absolutamente necesario, e incluir nuevos campos, para, así, aproximarse mucho más a la realidad. Su ideal era una ciencia de la cultura amplia, dentro de la que no debía haber ninguna frontera entre las distintas disciplinas”,²⁰ nos dice Kultermann. Como lo ha señalado Agamben, la noción de *pathosformel*, rescatada por Warburg, mete en problemas por lo menos la oposición entre forma y contenido, tan necesaria para la ciencia formal occidental. Al

¹⁶ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*. (Barcelona: Paidós, 1994).

¹⁷ Martin Jay, *Campos de fuerza*. (Buenos Aires: Paidós, 2003).

¹⁸ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*. (Madrid: Akal, 2010).

¹⁹ Raúl García, “La cultura visual como sistema de significación”, en: Jesús Elizondo ed., *Cultura visual y sistemas de significación*. (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015), 60.

²⁰ Kultermann, *Historia de la Historia del arte* 1996, 288.

entregarse a esta pesquisa de momentos de expresión de la emoción humana, se cuestiona también cualquier idea de progreso en la ciencia. No se trata ya de un esfuerzo por acumular o construir poco a poco un edificio cada vez más sólido de nuestros saberes, sino de recordar que frente a toda esa construcción hay otro tipo de saber que sobrevive pese a todo. El estudio de la imagen cobra un papel singular ahí, pues esta queda como marca o registro de un continuo pendular entre lo arcaico y lo actual. Así, como una suerte de “iconología del intervalo”, se sitúa incluso entre lo consciente y lo inconsciente, es decir, entre aquello que queda registrado a pesar de nosotros, por condiciones que nos rebasan, y aquello por lo cual podemos hacer esfuerzos casi sobrehumanos para producirlo o mantenerlo. Pero lo más importante es que por supuesto estas dos esferas no se encuentran jamás separadas o delimitadas por alguna división fija. Siempre están en movimiento. “Sólo esta ciencia podría en efecto permitirle al hombre occidental, que ha salido de los límites de su propio etnocentrismo, dirigir sobre sí el conocimiento liberador de un ‘diagnóstico de lo humano’ que podría curarlo de su trágica esquizofrenia”, concluye Agamben.²¹

Evidentemente cuando hablamos aquí de imagen no se refiere únicamente a las expresiones pictóricas, gráficas o visuales, sino a todo aquello que queda grabado para la posteridad en cualquier tipo de sustrato. Una grabación de audio, por ejemplo, es también una imagen en el sentido de que queda un registro sonoro que puede ser reproducido en cualquier momento a través de los aparatos adecuados para hacerlo. A su vez, cualquier tipo de sensación que queda grabada en nuestra memoria, no importa si es auditiva, táctil, olfativa, gustativa o visual, cualquiera de ellas es también una imagen. Incluso, como lo habría identificado Rudolf Arnheim, defendiendo la importancia de un pensamiento visual para nuestra construcción del conocimien-

²¹ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007), 182.

to, bien podríamos hablar de “imágenes del pensamiento”.²² Más aún el término sería rescatado por Gilles Deleuze para describir el momento en que un concepto se impregna en la cultura, o en un sujeto particular, de tal manera que puede hacer cambiar la forma de ver la realidad.²³ Habría evidentemente una relación entre la noción de *imagen* que aquí se describe y la de *huella* de Jacques Derrida. Aunque este tema ya lo traté en otra ocasión,²⁴ es importante señalar que, al igual que como la gramatología derridiana, la noción de *arte anacrónico* se propone como un proyecto que no puede completarse jamás. No se trata de una cosa que puede realizarse conscientemente y ya. Conllevaría la destitución de prácticamente todos los saberes actuales sobre los que se sostiene la cultura occidental.

En este contexto, el filósofo Jacques Rancière menciona: “Si ya sólo hay imágenes, no hay un otro de la imagen. Y si ya no hay un otro de la imagen, el propio concepto de ‘imagen’ pierde su contenido. Ya no hay imagen”.²⁵ Entonces, de acuerdo con este autor, la tarea del arte siempre está en relación con un ajuste de las funciones de la imagen. Del mismo modo, Chávez Mac Gregor, desde una lectura de la obra de Rancière en torno a las políticas estéticas, apunta precisamente que

el arte puede ser una herramienta en el complejo trabajo de hacer aparecer la paradoja de des-identificación que no sólo es lingüística sino también visual. (...) En un tiempo del despojo como el que vivimos, estos procesos son importantes justamente para abrir nuevas escenas, para generar representaciones donde justamente lo que se cancela es la imagen de otro reparto.²⁶

²² Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*. (Barcelona: Paidós, 1986).

²³ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*. (Buenos Aires: Amorrortu, 2017).

²⁴ Mario Alberto Morales, “Una lectura derridiana de *La invención de la historia*”. *Revista de Filosofía* 151, Universidad Iberoamericana (2021): 188-127.

²⁵ Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*. (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 23.

²⁶ Chávez Mac Gregor, *Insistir en la política, Rancière y le revuelta de la estética* 2018, 196-198.

De acuerdo con esta misma autora, este reparto de lo sensible no solamente tiene que ver con las posibilidades políticas, sino con el propio régimen del arte, es decir, qué es lo que seguimos considerando arte y qué es lo que queda fuera y por qué. Así, si lo que queremos es permitir que el arte no solamente sea un mero espacio de recreación o de experimentación, sin efectos o consecuencias fuera de las esferas especializadas del arte contemporáneo, tendríamos que franquear los límites de esta última.

La paradoja emerge cuando caemos en cuenta de que el mundo del arte genera a su vez una imagen de lo que es o significa. En este sentido, la imagen del arte quedó ligada a la etiqueta de arte contemporáneo y toda aquella instancia social, o institución que la incluyera en su denominación oficial. Pero recordemos que este membrete solamente cumplía con la función de recordarnos que el devenir continúa. Ahora bien, ¿podemos pensar el arte prescindiendo de alguna institución que nos ayuda a pensarlo? Quizá por ahora no. Pero lo que sí podemos hacer, y de hecho ya se está haciendo, es utilizar esas instituciones para romper con las nociones parasitarias que han venido con el arte contemporáneo desde hace mucho. Entre ellas, ya se dijo, están las de *artista, obra y mercancía*. Más adelante quizá se podría prescindir del museo, de las escuelas y evidentemente de las galerías. Se podría pensar, por ejemplo, en un arte totalmente teórico, es decir, sin necesidad de artistas. La simple enunciación de lo que es arte sería suficiente. Ahora bien, esto podría ser peligroso. Tendría que ir acompañado de su proceso contrario: la teoría vuelta práctica. Pongámoslo por ahora como utopía, quizá es más fácil que la humanidad se extinga antes que llegar a ello. Sin embargo, eso no significa que no podamos tenerlo como horizonte. Lleguemos o no a ese desarrollo, hoy mismo solo una visión de este tipo puede orientarnos en el pensamiento y en la práctica. Efectivamente, si bien la cuestión del horizonte conlleva sus riesgos, perder totalmente una visión orientadora también los tiene y lo sabemos. En

todo caso, tendríamos que advertir, lo único que nos queda es la comprensión de un horizonte trágico: hacernos cargo de que nunca llegaremos a lograr nuestros objetivos últimos o que llegar a realizarlos constituiría el peor de los escenarios.

Frente a la aporía anterior, Didi-Huberman ha llegado a oponer la noción de imagen a la de horizonte. Así, el horizonte representa algo inamovible, estático o puro, tan inalcanzable como absoluto; mientras que la imagen se mueve en el terreno de la inmanencia, siempre es única y, en ese sentido, tiene la posibilidad de desmontar cualquier horizonte como construcción totalitaria. Sin embargo, recordémoslo, también es cierto que hay una forma de comprender la imagen como representación. Y es esta concepción la que se vuelve problemática cuando no podemos distinguir entre lo falso y lo verdadero. La imagen se convierte en la enemiga. Así, efectivamente, el arte como imagen también puede ser tomado de dos formas distintas: una como mera farsa, como apariencia e incluso engaño, como una cosa que se hace únicamente para sostener un sistema pleno de hipocresía y que debajo de esos supuestos juegos intelectuales esconde explotación, exclusión y degradación de la vida; la otra como *supervivencia*, es decir, como modo de aparecer pese a todo lo otro. Tal es la forma en que Didi-Huberman toma a la imagen. Así como Warburg fue capaz de encontrar comparaciones entre distintas culturas, valdría la pena rescatar alguna noción que vaya más allá de la forma en que comprendemos la imagen en las sociedades occidentalizadas para dar cuenta de las potencialidades de la supervivencia de la misma.

Recordemos que más allá de la noción occidental actual del arte, la cual ha tenido un cierto desenvolvimiento que podríamos rastrear por lo menos desde el Renacimiento, se ha dejado de lado una concepción más amplia del imaginario. El arte se ha limitado a una cierta zona restringida de representación de lo real. Se ha puesto bajo su cargo una especie de batuta espiritual que tendría que ver con las disputas de la Reforma

y Contrarreforma, momento en que se configuró la sensibilidad moderna en la que aún estamos envueltos. Se podría decir incluso que se externalizó un tipo de fe en la imagen. Como lo ha descrito el historiador Serge Gruzinski, la guerra de las imágenes que se dio en el continente americano en los primeros siglos después del Descubrimiento, refleja perfectamente el modo en que bajo la denominación de *ídolo*, las sociedades occidentales trataron de expiar su propia tendencia a la adoración de la imagen, proyectándola en aquellas civilizaciones que ellos percibirían como salvajes. La mirada europea sobre los objetos provenientes del nuevo continente se vio escindida en por lo menos dos dimensiones, una que ve demonios y otra que solo ve objetos preciosos. Esta contradicción, dice Gruzinski, ha quedado como huella y síntoma en las sociedades civilizadas de hoy. Pero nadie salió ileso de ahí, la circulación de objetos por medio de trueques, regateos, infiltraciones, intercambios, sustituciones, etc., jugó con las identidades, los valores y los sentidos en los dos extremos.²⁷

“La América hispánica se volvió, así, la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado”.²⁸ Se trata de una especie de sombra de la secularización, usado como instrumento de combate político e ideológico. La diferencia es que en el ídolo forma y contenido, signo y significado, se encuentran fusionados, mientras que en la imagen, no es así. El ídolo se coloca como algo mundano, mientras que de la imagen se espera algo más, que nos hable de un más allá. Pero para comprender de una forma mucho más profunda aquello que se forcluyó de la cultura occidental, Gruzinski recurre a la noción de *ixiptla*, de la tradición nahua, para describir este tipo de confianza plena y entrega total hacia la imagen: “El *ixiptla* era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifanía,

²⁷ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

²⁸ Gruzinski 1994, 15.

la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un ‘ser-ahí’ sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir le esencia divina y el apoyo material”.²⁹ Fernando Zamora, en *Filosofía de la imagen*, recurre al mismo término prehispánico precisamente para hablar de los límites de toda representación, dando cuenta de que a pesar de la pretensión de separación, la línea divisoria entre imagen e ídolo sería imposible de definir. Principalmente, y siguiendo a David Freedberg, Zamora pone sobre la mesa que ante ambos tendemos a responder de la misma manera, tendemos a otorgarles el valor de seres vivos: “La historia de la imagen nos dice que es muy difícil prescindir de las presencias, y que *todos somos en mayor o menor medida idólatras*; que el *ixiptla* nos rodea por todos lados y convivimos con él”.³⁰ La historiadora del arte Mariana Botey, por su parte, argumentado que a pesar de que el ámbito del arte desde la modernidad no es sino un agente debilitado que evita sistemáticamente cualquier emergencia de radicalidad en su interior, *ixiptla* siempre insiste. Para ella, se trata de una manifestación, a modo de una catexis imaginaria, que regresa en fluctuaciones permanentes que invisten ciertas prácticas artísticas y culturales, excediendo y desbordando los valores modernos y sus dicotomías insalvables.³¹

Del otro lado, la configuración de la imagen en Europa la podríamos encontrar bien descrita en la obra de Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”. En este ensayo, el filósofo alemán realiza una crítica a la forma de concebir la realidad de la ciencia moderna y, por supuesto, esto incluye a toda la cultura que ello conlleva. De acuerdo con su perspectiva, solo podríamos pensar en progreso a partir de una concep-

²⁹ Gruzinski 1994, 61.

³⁰ Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*. (México: UNAM, 2007), 333.

³¹ Específicamente, Mariana Botey ha trabajado los casos de Antonin Artaud, Alejandro Jodorowsky, Juan José Gurrola, Teresa Margolles y Vicente Rizo, entre otros. Ver: Mariana Botey, *Zonas de disturbio*. (México: Siglo XXI, 2014), *circa* 127.

ción predefinida de lo ente que nos permita establecer medidas para ello. Así, el conocimiento como acumulación pone por encima la posibilidad del ser humano de apropiarse del mundo y el método para lograrlo, colocándolo frente a sí como una imagen.³² Panofsky, en *La perspectiva como forma simbólica*, equiparaba la operación de Descartes con la de la pintura desarrollada a lo largo de todo el Renacimiento. Se trata de una configuración en la que una abstracción bastante artificial de la impresión visual subjetiva sirvió como fundamento al mundo empírico, objetivizándolo.³³ Valdría la pena, sin embargo, preguntarnos por qué un filósofo como Heidegger que recurre a la famosa frase del poeta y filósofo romántico Friedrich Hölderlin “donde crece el peligro crece también lo que salva”, lo hace ante el lenguaje³⁴ y ante la técnica,³⁵ pero jamás frente a la imagen. Y esto es –me atrevería a hipotetizar– debido a la configuración específica de la imagen en Occidente, la cual trajo consigo no solamente un olvido, sino que este se corresponde con una suerte de deportación hacia los territorios que se consideraron no civilizados y así eximir su propia tendencia a la idolatría.

En otras palabras, podríamos decir que por lo menos desde Descartes y su manera de concebir el conocimiento como una aproximación del sujeto moderno hacia el objeto como naturaleza externa, y con la observación como uno de los pilares de esta agenda científica, el arte también adquiere su propio estatuto representacionista del mundo. Así, el arte como imagen en este sentido de representación efectivamente solo puede ser reflejo de los cambios sociales, de la evolución y progreso, tan

³² Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, *Caminos de bosque*. (Madrid: Alianza, 2012), 63-90.

³³ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. (México: Tusquets, 2003).

³⁴ Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?”, *Caminos de bosque*. (Madrid: Alianza, 2012), 199-238.

³⁵ Martin Heidegger, “La pregunta por la técnica”, *Filosofía, ciencia y técnica*. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997), 111-148.

buscados por la ciencia moderna. Pero, por otro lado, el arte como imagen, a la manera de *ixiptla*, nos abre la mirada a una concepción totalmente anacrónica. Esta forma de concebir la imagen no se ha ido, si acaso, como ya se dijo, se ha delegado y expulsado de ciertos territorios. No obstante, esta forma de ver el arte insiste y resiste. Se infiltra incluso en el arte contemporáneo, en las teorías y críticas actuales. Nunca se fue. Sobrevive. Sobreviene. Retorna. Y lo hace más aún en las manifestaciones culturales todo el tiempo. Pone en jaque a aquello que se hace llamar *arte contemporáneo*, exigiéndole que rompa sus estándares, rasgándole desde dentro, poniendo el dedo en la herida y abriéndola para que veamos que debajo de esa piel pretendidamente pulcra, homogénea y blanca como las paredes de los museos, no hay ni habrá jamás uniformidad.

Si el arte puede llegar a ser contemporáneo es porque acompaña, refleja, convoca o provoca al tiempo de lo humano. Pero los tiempos de la imagen son otros tiempos, distintos a los de lo humano. Viendo así al arte como imagen, en todo caso habría que preguntarnos con qué tiempo está el arte contemporáneo, cuál de todos los tiempos de la obra. Si equiparamos el tiempo de lo humano con el tiempo de la cultura, finalmente quizá sí hay una diferencia entre cultura y arte, al estilo en que lo habría argumentado Greenberg pero no de la misma manera; no bajo sus términos elitistas. Es más bien que el arte puede hacerse de manera involuntaria o inconsciente. El arte, visto de esta forma, son las huellas que deja el ser humano en su paso sobre el mundo. No importa si lo hace de manera voluntaria o no. No importa su querer. El arte muchas veces se ha visto como la expresión máxima del hacer humano. Pero desde esta perspectiva se vería ya no como la expresión máxima, sino como la expresión mínima necesaria para que sobreviva con el paso del tiempo. El devenir del ser humano es inconmensurable. Eso es lo que nos quiere decir el arte. La cultura es, por lo contrario, todo aquel desarrollo que nace a partir del arte; es agregado; es, si no superficial, sí un

desenvolvimiento ontológicamente posterior del cual podemos prescindir, no porque valga menos, sino porque es susceptible de volver a alcanzarse. El arte, en cambio, puede ser realizado involuntariamente, como una huella. Puede llegar a ser simplemente un gesto que se queda grabado en la memoria de alguien, sea parte de una danza, de una conversación o de un encuentro fortuito y efímero en la calle. Es imposible de medir y, por supuesto, no me toca decidir lo que es o no arte.

“Mucho antes de que el arte tuviera una historia –que comenzó, o recomenzó, se dice, con Vasari– las imágenes han tenido, han llevado, han producido una memoria”.³⁶ Así se cuenta la Historia del Arte como en una línea cronológica y ahí entonces se ubica el arte contemporáneo a partir de un momento aunque sea incierto o haya discusión acerca del punto exacto de inicio–, y por lo tanto también se nos permite colocar el fin en algún sitio y entonces decirle adiós. En cambio, si el arte es anacrónico, no seremos nosotros quienes digamos cuándo aparece y cuándo termina, sino que es el arte mismo el que nos encuentra a nosotros, nos busca, nos toca y nos transforma. “El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes”.³⁷ El arte como imagen en el sentido representacionista es igualmente un arte al que podemos decirle adiós en cualquier oportunidad, pero no podemos hacer lo mismo con el arte como imagen en el sentido de *ixiptla*. Quizá ciertas nociones de la llamada *nueva iconología* podrían ayudarnos en la comprensión de esto, tales como la “imagen soberana” de Boehm, que describe el momento en que nace una imagen ante nuestros ojos, separada de su entorno;³⁸ o las “meta-imágenes” de W.J.T. Mitchell, que

³⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 2008, 42.

³⁷ Didi-Huberman 2008, 39.

³⁸ Gottfried Boehm, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”. Linda Báez y Carreón, Emilie (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 16-40.

darían cuenta de imágenes que nos ilustran la forma de operar de la misma.³⁹ Pero lo que se intenta decir aquí es algo que va más allá de estos cuestionamientos que podríamos calificar de tipo psicológico, pues se preguntan acerca del momento exacto del paso entre la inconsciencia y la consciencia –en el primer caso su aparición y en el segundo su teorización–. Si acaso hablamos de otro tipo de psicología, más cercana al psicoanálisis pero que se extiende más allá de lo individual, una que ve a la imagen –y por lo tanto al arte– como órgano de la memoria social.⁴⁰ Es decir, sería una especie de inconsciente del inconsciente, así como el permanente movimiento pendular entre este inconsciente cultural social –sin seguir aquí a Carl Jung y sus determinaciones sobre el inconsciente colectivo–.⁴¹

Si recordamos el argumento clásico del historiador Eric Hobsbawm,⁴² las Vanguardias en realidad no lograron su objetivo de transformación social, sino que esa transformación la podemos rastrear en otro tipo de artes, como las artes populares, aquellas que se encargan de dar forma al imaginario colectivo a través de los medios masivos de comunicación como la radio, la televisión, el cine, las revistas, etc. El problema del mundo del arte es que está ligado a personas todavía, se sostiene bajo una confianza en el sujeto artista, como si fuera una especie de genio creador; como si el hecho de que alguien estudie arte, o esté de cualquier forma identificado como artista por ciertas esferas que lo avalen como tal, y le diera la posibilidad de transformar la realidad. Pero el arte es algo más amplio. Efectivamente el arte transforma la vida todo el tiempo, pero no es ese

³⁹ W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*. (Madrid: Akal, 2009).

⁴⁰ Agamben, *La potencia del pensamiento*.

⁴¹ Didi-Huberman en la entrevista “Images et gestes du soulèvement” dijo que su proyecto se separa del de Jung, puesto que entre otras cosas sus arquetipos no son susceptibles de variar con el contexto. *Décryptage*, entrevista con Joseph Confavreux, 30 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34&t=2040s>

⁴² Eric Hobsbawm, *A la zaga: Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. (Barcelona: Crítica, 2009).

arte que se encuentra en los museos únicamente el que lo hace, sino todo aquel que pertenece a nuestra cultura. Y de este no solamente nos hemos nutrido en todo momento para desarrollarnos como subjetividades y comunidades, sino que también participamos consciente o inconscientemente de su configuración en cualquiera de los ámbitos en los que llevamos a cabo nuestras actividades cotidianas, ya sea como consumidores o como profesionales trabajando para cualquier tipo de actividad que de alguna manera, cercana o lejana, participe de las industrias del imaginario.

Aun desde una visión un tanto simplificada como la de Bruno Munari, quien en su libro *Artista y diseñador* divide entre lo que él llama *arte puro* y *diseño*, se da cuenta de que, en todo caso, si quisiéramos continuar con una escisión como tal, tendríamos que admitir que los diseñadores son una suerte de nuevo tipo de operadores estéticos u operadores visuales, que trabajan con los materiales y las técnicas del mundo industrial y que experimentan con nuevos medios de conocimiento y de comunicación. Incluso, dice este autor, es posible que esta clase de operador cultural esté más cercano a las labores de la ingeniería que a las formas tradicionales de concebir al arte, tanto en sus medios de producción como en su caracterización más bien caricaturizada de expresión subjetiva. Esta forma de comprender al arte le puede llevar a concebirse únicamente como un instrumento de una élite corrupta que goza en su propia autocomplacencia.⁴³ Frente a eso, el mismo Munari ha propuesto que quizá valdría la pena “demoler el mito del artista ‘estrella’ que únicamente produce piezas maestras para un pequeño grupo de gente ultra-inteligente”,⁴⁴ regresarle un poco de modestia al arte y comenzar a verlo más cercano a las labores del diseño, ámbito en que el público o usuario siempre está más cercano y todos los productos son pensados hacia sus destinatarios, tomando en cuenta sus nece-

⁴³ Bruno Munari, *Artista y diseñador*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2019).

⁴⁴ Bruno Munari, *Design as Art*. (Londres: Penguin Books, 2008).

sidades más comunes, sus utensilios diarios, así como los problemas estéticos de la vida cotidiana.⁴⁵

Por su parte, desde una división de carácter meramente analítica, Marta Zátónyi distingue entre dos vertientes dialécticamente contrapuestas, pero presentes en cualquier obra. La primera ape-la a lo universal y abstracto, pero también a lo social y lo racional; mientras que la segunda va hacia lo particular, lo concreto, lo individual y lo irracional. Si bien, de manera muy esquemática, podemos ubicar algunas corrientes artísticas dentro de la segunda categoría, tales como el romanticismo, el expresionismo, el dadaísmo o el surrealismo, dentro de la primera tendríamos que situar el arte clásico de Grecia, el Renacimiento o el Neoclásico, junto con la arquitectura racionalista, el constructivismo o la Bauhaus. Curiosamente, para esta autora, en una disciplina como el diseño gráfico esta dialéctica, que jamás se encuentra de manera pura o unívoca en ninguna obra, se puede observar claramente. “El caso del diseño gráfico tiene su particularidad en cuanto a su relación con la dialéctica de las dos Vertientes”.⁴⁶ Si bien es cierto que, por su afán característico de llegar a grandes cantidades de receptores con eficacia para transmitir mensajes, estaría siempre más cerca del interés socialmente generalizado, también se tendría que admitir que mientras eso queda evidenciado en una señalética, no lo es tanto cuando nos acercamos a la historia de los carteles u otros medios en los que la imagen se acerca a expresiones vinculadas a la segunda vertiente. Pero más allá de las implicaciones pragmáticas del diseño, que puede quedar en ocasiones íntimamente ligado a la publicidad y los medios de comunicación, o hacia el convencimiento masivo sobre ideas o comportamientos específicos como la compra o la elección de determinada orientación partidista, lo que hace falta es hacernos cargo de esta producción global de imaginario en la que todos participamos.

⁴⁵ Munari 2008.

⁴⁶ Marta Zátónyi, *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. (Buenos Aires: Kliczkowki, 2002), 119.

En realidad, siguiendo a Zátonyi, los límites del arte son indefinibles. No se puede mirar el arte desde un solo ángulo. “La obra de arte tiene muchas valencias con la existencia humana, individual y social; por ello su definición debe ser múltiple y compleja también”.⁴⁷ El ser humano “con todos sus gestos, con todas sus actitudes, elecciones de tomar o de rechazar, es parte constructora o destructora, generadora o regeneradora de este mundo”.⁴⁸ En ese proceso hay una parte consciente pero también una inconsciente. Quizá desde una cierta lectura podemos llegar a comprender el compromiso consciente del artista con su mundo, pero hace falta otra lectura que nos deje ver no solamente los resortes psíquicos que participaron en la constitución de la obra, sino también las relaciones de poder en que está envuelta desde su creación hasta el momento en que llega a nuestros ojos. “No se puede separar la obra de quien la percibe, porque en esta percepción (aceptación y rechazo, dolor y placer) está lo que detonó y está lo que permitió ser detonado”.⁴⁹ De esta manera, la obra no depende únicamente de quien la crea, “no es la imposición de la existencia interna del creador sobre el receptor”,⁵⁰ sino que su valor y existencia misma descansa también sobre el momento en que es percibida y, más aún, el momento en que se hace inteligible o participa activamente en los procesos cognitivos de cualquier espectador, una vez más, ya sea consciente o inconscientemente.

Mientras tanto, tenemos por ejemplo la noción de *meme*, como un intermedio entre arte y pensamiento, pero también como una expresión social. El meme funciona como un operador intersticial entre la cultura popular y el presente local, particular, específico. Alguien lo hace, pero este personaje no es su dueño, aunque pueda ser su autor. En el momento que sale a la luz, le pertenece

⁴⁷ Zátonyi 2002, 24.

⁴⁸ Zátonyi 2002, 25.

⁴⁹ Zátonyi 2002, 39.

⁵⁰ Zátonyi 2002, 39.

a todo aquél que lo comparte, pues lo hace porque lo entiende, le toca una parte de su presente y de su historia a la vez. Este arte que está emergiendo nos habla de algo que va más allá de cualquier autorización institucional y, por supuesto, es mucho más radicalmente transgresión que el llamado criptoarte o arte NFT, pues este aún resguarda en su constitución la idea de autenticidad y la del arte como mercancía, es decir, todo aquello que tanto se ha tratado de destronar aquí. El meme, por otra parte, es contemporáneo, pero porque sin importar su tiempo de elaboración nos toca en la actualidad, nos dice algo de nosotros que es compartido con alguien más, sin importar su época o lugar de origen. Es contemporáneo en el sentido de que es sorpresivo e intempestivo, digámoslo así. Nos coloca en el presente a la vez que nos separa de este. Nos une en ese otro lugar que es el del arte, fuera de este mundo y a la vez localizado estrictamente en él. Y aún con eso el meme dice ya de alguna manera adiós al arte contemporáneo, pues no se envista entre sus filas. Es un arte no institucional ya. Es decir, puede ser contemporáneo, puede efectivamente hablarnos de nuestro tiempo y, sin duda, se trata de una producción cultural, pero aunque pueda haber algún avispaado artista –seguro que los hay por montones– que use los memes en su arte, no habría museo alguno que pudiera meter en sus paredes la infinidad de memes existentes. Este arte ya se rebela por su modo de existencia misma a la museificación.

Por supuesto, hace falta una crítica del meme y su utilización en las redes sociales privativas. Recordemos que desde el año 2012 Christopher Poole, fundador de 4chan, uno de los sitios que sirvieron para la diseminación de los memes en la forma en que les conocemos ahora, ya había declarado la muerte de la “cultura de internet”.⁵¹ Sobre todo, con la popularización de

⁵¹ Parmy Olson, “4Chan’s ‘Moot’ Laments The Death Of Internet Culture”, *Forbes*. 18 de diciembre de 2012. <https://www.forbes.com/sites/parmyolson/2012/12/18/4chans-moot-laments-the-death-of-internet-culture/?sh=621e9a7b214f>

Facebook y muchos otros sitios que exigen un registro, la cultura del meme que se basaba en la posibilidad de lanzar contenido de forma anónima sin consecuencias se perdió. Probablemente esto es cierto en el sentido de que han dejado de ser transgresivos, pero eso no significa que no puedan constituirse como un fenómeno político.⁵² La importancia de los memes, a pesar de que puedan ser rastreados fácilmente, es que eso pierde relevancia rápidamente. Y aunque, como en todo, también hayan sido ya desarrolladas estrategias de marketing para utilizar los memes a su favor, cuando un meme se propaga, ya es demasiado tarde para detenerlo. Ahora bien, sin caer en una idealización que equipararía directamente este argumento con la actualización de una posible lectura de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, lo que se pretende hacer aquí no es depositar en el meme la ilusión de una caída general del aura ni mucho menos del capitalismo. Justo al contrario, se quiere demostrar que sin importar que efectivamente el capitalismo pueda continuar indefinidamente y sus mecanismos sean cada vez más afinados para la explotación, eso no significa que la cultura no nos pertenezca ya de hecho. La caída del aura no es parte de una narración teleológica. No nos espera en un futuro prometido. Incluso en Benjamin, desde una lectura no teleológica sino mesiánica, esta posibilidad se encuentra siempre aquí y ahora. En otras palabras, la operación del anacronismo de las imágenes, si regresamos a Fra Angelico, no tuvo que esperar tampoco la llegada de los medios de reproducibilidad. La imagen siempre ha pertenecido a quien la mira y se deja tocar por ella.

Si lo recordamos, Fisher comienza el libro *Realismo capitalista* rememorando una escena de la película *Children of Men*, donde el arte tiene un papel protagónico por un minuto. “Simplemente trato de no pensar en eso”, dice uno de los personajes cuando se le pregunta qué pasará cuando se acabe el mundo

⁵² Mario Alberto Morales, “Memética y política”. *Palabrijes* 15-16, UACM (2016): 68-71.

con ese arte. Para Fisher, esta escena refleja perfectamente el realismo capitalista, en el cual simplemente seguimos actuando por inercia sin preguntarnos qué pasará con este sistema.⁵³ Pero vale la pena otro giro en esta interpretación, pues el arte es justo aquello que se ocupa de pensar qué pasará si el mundo se acaba. La apuesta del arte, contrario a lo que podría pensar un emprendedor/coleccionista cualquiera, no es asegurar las ganancias en un número determinado de años (o siglos), eso es lo de menos. Se trata de lo contrario. Es mantener abierta la posibilidad de que el arte tenga un valor que rebase toda ganancia posible, de tal modo que ese valor pueda prevalecer incluso si el mundo, tal y como lo conocemos, se acaba. Contrario a lo que dice el personaje del *film* de Alfonso Cuarón, eso es en lo único que vale la pena pensar. Es por lo único que vale el arte y no por su valor comercial. Vale por esa especie de fe que curiosamente no tiene que ver con el futuro, sino con el aquí y ahora; una fe que nos liga no con lo que pueda o no pasar en el futuro, sino con el hecho de que hoy mismo estamos más allá de toda búsqueda de beneficio. Ahí reside el valor del arte. Así, incluso si la humanidad entera desaparece, esa apuesta por el arte habría tenido un sentido.

Finalmente, si el arte es lo que sobrevive a pesar de todas las condiciones de regularización de la vida que tienden a igualarlo todo, ¿no es raro que alguien estudie arte? ¿En verdad alguien puede enseñarle a otra persona a hacer arte, es decir, a trasgredir todos los estándares de una época para buscar la trascendencia? ¿No debería el arte emerger por sí mismo, por su propia potencia en el tiempo en que le es pertinente y no forzarse por medio de escuelas, corrientes, direcciones o fórmulas ya bien conocidas para llamar la atención? Si bien todos estos cuestionamientos tienen un sentido, lo cierto es que en las sociedades actuales acercarse al mundo del arte implica también el riesgo

⁵³ Fisher, *Realismo capitalista* 2018.

de nunca alcanzar a ser artista, es decir, nunca ser reconocido como tal y quedarse perdido entre quienes apenas lo intentaron sin lograrlo. Así, probablemente sí tiene un sentido dedicarse a aquello a lo que nadie se atreve. Si, por un lado, todo el mundo quisiera alcanzar el estatuto del arte y demás ocupaciones de la opulencia que pareciera se tratan únicamente de contemplar y gozar del mundo, son muy pocas personas quienes realmente se toman en serio esta apuesta. Y quebrar este esquema tal vez tiene un valor en sí mismo. Ahora bien, eso no quiere decir que sea suficiente. En el arte contemporáneo podríamos colocar a todos aquellos que lo intentan; en el anacrónico a aquellos que lo logra –sin importar si se trata del resultado de un esfuerzo de alguien que lo intentó o no–.

A lo largo de este capítulo se ha tratado el tema de lo contemporáneo de una manera que va más allá del campo del arte. Hemos visto así que, en todo caso, cuando hablamos de nuestro tiempo, probablemente los asuntos sobre la imagen terminan siendo más relevantes culturalmente que todo aquel embrollo sobre el arte del cual solo se encargan ya especialistas. Las cuestiones de la imagen nos competen y nos atraviesan a todos. Si en el capítulo anterior llegamos a un punto muerto y sin retorno, en este se nos abren los caminos hacia la historia de la cultura de otros modos y hacia infinidad de manifestaciones, así como incontables aproximaciones a las mismas. El arte, visto como imagen, tiene la potencia de hacer salir de sus cánones y espacios lo que hoy consideramos bajo esa etiqueta. Al mismo tiempo, nos abre a la posibilidad de despejarle del aura que le envuelve y les pesa tanto, puesto que no es lo mismo pensar en términos de arte que de imagen. Cuando nos remitimos al primero se vuelve, de pronto, inevitable traer sobre la espalda aquel relato lineal y un tanto triunfalista sobre la que aún se sostiene la cultura occidental. En cambio, si hablamos de imagen estamos tratando con una pluralidad inconmensurable de entrada; estamos dando entrada a las miradas diferenciales y a las

narraciones y conexiones ilimitadas. No es solo que el arte ha sido rebasado en un sentido progresivo con la proliferación de imágenes en nuestro tiempo sino que, a partir de esta facilidad para su reproducción, lo que viene es un desnudamiento, un desarme, un desmontaje. Pero tampoco se trata de delatar que todo es simplemente falso, sino que la imagen nos convoca a responsabilizarnos sobre todo aquello que proyectamos en ella. El arte como imagen es aquello que sobrevive, a pesar de todos los intereses humanos que pueda o no haber en ello. Por eso mismo vale la pena preguntarnos sobre nuestro papel en esa supervivencia, como una forma de posicionarse en el tiempo, eso es cierto, pero no con un afán de conocimiento o dominio absoluto, sino lanzándonos a una apuesta por encontrar quizá aún un tiempo desconocido, tal vez crearlo, invocarlo u orquestarlo en un porvenir posible. Seguiremos con esto en la segunda parte.

SEGUNDA PARTE
¡VIVA EL ARTE ANACRÓNICO!

¿Qué es el arte anacrónico?

La obra mantiene abierto lo abierto del mundo.
Martin Heidegger

Como ya se esbozó desde el capítulo anterior, en torno al acercamiento de Didi-Huberman a la obra de Fra Angelico, así como la configuración de la exposición “Sublevaciones”, el arte anacrónico se definiría no solamente por una posición separada frente al arte contemporáneo, es decir, no tomando en cuenta o no dejándose guiar únicamente por los criterios de las instituciones actuales para realizarse, sino que en esta operación pone en juego una multitud de tiempos heterogéneos. No se trata de adelantarse a los tiempos ni tampoco de negarlos, sino de una toma de posición existencial respecto del tiempo presente. Es verdad que se ponen en juego los fenómenos contemporáneos de nuestra cultura, desde las situaciones relacionadas con los contextos sociales hasta las técnicas o medios más recurrentes de la actualidad, pero no se queda ahí, y tampoco se trata de una especie de ensimismamiento. Menos aun es un retroceso o afán negacionista. Al contrario de esto último, se trata de hacerse cargo de los tiempos, tanto de los más individuales,

tales como los más inmediatos como la propia conservación y las cuestiones íntimas de cada sujeto, así como de los tiempos sociales vinculados con los regímenes políticos, económicos o epistémicos. Con la noción de arte anacrónico se trata de abrir el tiempo en sus infinitas dimensiones. Desde aquí no hay ya la necesidad de insistir en un solo y único tiempo con el que pretendidamente tendría que *estar* el arte.

El arte anacrónico, es cierto, es algo que se pretende colocar aquí como un más allá del arte contemporáneo. No obstante, ya existe un texto llamado “Arte crítico: Más allá del arte contemporáneo”, escrito por Eugenio Garbuno Aviña en la revista de filosofía *Reflexiones Marginales*. Este texto, igual que muchos otros, descalifica al arte contemporáneo por prestarse a una serie de estafas de todo tipo y propone en su lugar la noción de *arte crítico*.¹ Y, sin embargo, por desgracia no es tan fácil deshacerse del arte contemporáneo de esta manera, denunciándolo, por exclusivo, justamente porque el arte contemporáneo todo lo abarca, al menos potencialmente todo puede ser parte de una exposición de arte contemporáneo. Así, el arte crítico forma parte también del amplio abanico de arte contemporáneo como una de sus tantas ramas. El arte crítico, empero, marca una línea de separación entre un arte complaciente y cínico frente a otro que se compromete más con el contexto social y político. En el arte contemporáneo entran ambos y muchas combinaciones y abstracciones infinitas de su intermedio o cualquiera de los dos extremos. Y aún con eso hay una prueba que ninguno de los dos ha pasado todavía: la prueba del tiempo. Al cabo de decenios, siglos o quizá milenios, no podemos saber cuál de estos tipos de arte va a sobrevivir. Esta es la afrenta que nos plantea al arte anacrónico. Quizá podríamos pensar que ninguno de ellos sobrevivirá. Quizá haya una catástrofe planetaria o dominen el mundo fuerzas que todavía no sospechamos, de tal forma que acaben

¹ Eugenio Garbuno, “Arte crítico: Más allá del arte contemporáneo”, *Reflexiones marginales* 21 (2014).

con todo lo que hoy consideramos arte. Pero justamente ahí está el meollo de la Historia del Arte, que no sabemos lo que pueda pasar en el futuro. Las disputas entre una y otra cara de la moneda no son sino apuestas por algo de lo que no estamos seguros, son mera especulación, ambas. La noción de arte anacrónico se sale de esta lógica. De pronto ya no importa cuál arte sobrevivirá en un futuro imaginario, sino cuál arte nos toca ahora, cuál nos hace sentir algo en este momento, sin importar si es la última pieza realizada por algún artista de moda o si fue hecha hace siglos. Nos lleva a pensar el arte de otra manera, como algo que depende de infinidad de situaciones pero no por ello tiene por qué dejar de ser apreciado. Nos lleva también a concebir la creación artística de otro modo, como algo que se hace para ser contemplado en un espacio sin tiempo; que puede o no sobrevivir, pero que va más allá de eso, logra conectarnos con otros lugares, otras épocas, otras situaciones, sean reales o imaginarias.

Hablar, así, de arte anacrónico, sería hablar de gestos de sublevación en todo caso, sean de la índole que sean, que queden grabados como sea. Se trata de una sublevación porque, pese a todo, el arte, en el sentido que se ha descrito aquí, encuentra la forma de levantarse, sostenerse en pie o incluso elevarse. La frontera entre productor y espectador se quiebra, se difumina por lo menos. Más aún, no encontraríamos tampoco la línea divisoria para ubicar los territorios exactos de todas aquellas fuerzas que operan en la supervivencia de una obra. Y bien podríamos hablar quizá en la misma medida de una suerte de *po-sarte* si quisiéramos enfatizar que estas prácticas no tienen por qué depender de las lógicas institucionales del arte actual. Tal es lo que han propuesto, por lo menos, Manuel Ruiz Zamora y el colectivo Homo Velamine², cada uno de estos por su lado y bajo sus propios términos y buenos desarrollos. De hecho, de esta opción se deriva una tentativa interesante: dejar que el arte con-

² Homo Velamine, *Post-Arte*. (Madrid: Homo Velamine, 2019).

temporáneo se quede con el apelativo de *arte*, apropiándose y usufructuando con ello, mientras por otro lado se levanta otro campo de prácticas rescatando una especie de *esencia* del arte. O también se podría proponer la etiqueta de *free art*, haciendo una referencia evidente a la música de improvisación, por ejemplo, si lo que deseáramos fuera hacer hincapié en la posibilidad de prácticas marginales que retan las formas y estatutos del arte contemporáneo. Incluso, se podría lanzar la propuesta de un arte liberado de los artistas si mi objetivo fuera dejar claro que el arte no depende de la figura de autor para existir; una especie de arte automático o arte involuntario, como máquina del arte o pulsión artística. De hecho, Stallabrass ya ha usado el mote de *free art* para referirse al arte contemporáneo en un sentido despectivo, como aquél que promete una zona de libertad, siempre y cuando permanezca dentro del modelo del libre mercado.³ Pero antes que tomar cualquiera de estas opciones y desglosarla a fondo, valdría la pena preguntar por qué hace falta el agregado de *contemporáneo* en primer lugar. Y entonces sale a la luz el absurdo sobre el que se sostiene, un absurdo que de hecho ha servido bastante bien para abarcarlo todo sin hacerse cargo de ello. Así, si realmente abarcara todo tipo de arte, no obstante ¿por qué no simplemente llamarle así, *arte*, sin necesidad de apellido? La condena del arte contemporáneo es que es tan fácil darle la vuelta que con una simple operación semántica se le puede desobedecer desde el arte anacrónico y en ese momento le llega su hora del adiós como a toda etiqueta que se universaliza.

Lo anterior, por supuesto, no quiere decir que el arte contemporáneo no haya servido de nada una vez que se aparece el arte anacrónico. Al contrario, sería necesario aceptar que se aprende mucho de él. Pero esta noción de arte anacrónico ni siquiera excluye la posibilidad de existencia del arte contemporáneo. Evidentemente seguirá habiendo arte contemporáneo durante

³ Stallabrass, *Contemporary Art. A Very Short Introduction* 2004.

mucho tiempo pues las instituciones siguen, el mercado sigue, y las narraciones históricas también continúan. Pero el arte visto desde una perspectiva anacrónica va más allá del arte contemporáneo no en un sentido cronológico, es decir, no en un sentido de superación o progreso. Le desafía en un sentido que se podría entender como arte metacontemporáneo, es decir, separado del tiempo presente y al mismo tiempo solo concebible dentro de él. Da la oportunidad, por ejemplo, a que alguien pueda sentirse contemporáneo de una obra que fue hecha hace mil o dos mil años. Da la oportunidad a concebirse como contemporáneo de Goya, el situacionismo y una pirámide antigua al mismo tiempo. Abre paso a toda clase de heterocronías, pero también heterotopías.

El arte contemporáneo puede seguir hablando de su tiempo. Y puede seguir habiendo instituciones que se apropien del derecho a proclamar cuál obra vale más que otra, tanto económica como conceptualmente. Pero eso no excluye que haya quienes no se sientan identificados con ese arte y prefieran algún otro. No excluye tampoco que alguien ajeno al campo del arte contemporáneo de pronto se sienta tocado por una de estas piezas. No están más peleadas las dos esferas. Si Baudelaire hacía la diferencia entre estos dos tiempos de la obra de arte, uno eterno y otro circunstancial,⁴ habría que decir que el arte contemporáneo se encarga de este segundo, mientras que el arte anacrónico se encargará del primero. El arte contemporáneo, en otras palabras, se ocupa de las modas actuales en el arte, trata de dar cuenta de los últimos grandes lanzamientos, los artistas, curadores y críticos reconocidos del momento, las recientes tendencias. Y eso está muy bien, pero hace falta recordar de vez en cuando que eso no es el arte en su totalidad. Obviamente no abarca todas las manifestaciones artísticas que existen y, por supuesto, todo de lo que habla el arte contemporáneo es pasajero y cerrado

⁴ Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* 2021.

a ciertas localidades, a ciertas discusiones y a ciertos círculos sociales. El arte anacrónico nombra todo lo que está más allá de eso. Se trata de aquello que cambia la vida de las personas, aquello que se nos aparece en nuestra existencia finita para recordarnos que hay algo más que responder a la avidez de novedades. Y esto puede estar dentro de lo que se hace llamar arte contemporáneo o en cualquier otro lugar. No es una entidad metafísica o divina, al contrario, es algo que nos toca, nos pincha, nos devuelve a nuestro ser más vulnerable y efímero.

El arte anacrónico nos regresa sobre una cuestión fundamental, una provocación todavía más básica que aquella que pretendía llevar el arte del museo a la vida. Con la noción de arte anacrónico se abre la posibilidad para borrar esas fronteras y dar cuenta de que el arte puede estar adentro del museo o afuera. No tendría por qué haber una exclusividad en tales lugares. El arte anacrónico, en ese sentido, no es solo más allá del tiempo, sino más allá de los espacios clausurados para el arte. Así, esta noción nos podría regresar sobre algunas cuestiones obvias, pero que quizá lo son tanto que han sido olvidadas, tales como la idea de que el arte puede estar dentro y fuera del museo. Es decir, ninguna institución puede secuestrar la posibilidad de enunciar lo que es o no arte. Puede haber muchos puntos de vista, puede haber muchas instituciones diferentes que consideren arte lo que en cada caso convenga o deseen. Puede haber artistas que jamás hayan expuesto en un museo ni pasado por siquiera un curso mínimo de técnicas artísticas o teoría estética. También puede haber, por supuesto, artistas que sean renombrados como tales por todo el mundo y ganen mucho dinero por sus obras. Pero lo importante es que una de estas opciones no excluye a la otra. Repito: arte anacrónico y arte contemporáneo, aunque se opongan semánticamente, no son mutuamente excluyentes.

De hecho, como lo hemos visto antes, los juegos con lo anacrónico están ya incluidos dentro de lo que hoy se considera arte contemporáneo. Es decir, incluso al interior de las discusiones y

temáticas del arte contemporáneo ya se encuentra una permanente tensión de la forma en que se comprende el tiempo y la historia. Como lo ha señalado Terry Smith, si en la década de los años noventa y el 2000 se llegó a creer que el arte contemporáneo es aquel que se realiza “después de la historia”, en realidad lo que hoy se entiende como contemporáneo es algo así como un *sin periodo o fuera del tiempo*; sobre todo una vez que después del arte minimalista y el conceptual ya no es posible rastrear ningún estilo en particular. “*La contemporaneidad presenta muchas historias, e incluso muchas historias dentro de las distintas historias del arte*”⁵ lo cual, dice Smith, “significa que todos los estilos que persistan lo harán como anacronismos”.⁶ Ahora bien, pensemos la opción contraria, porque el hecho de que todo lo que se encuentra en un museo actual tenga algo de anacrónico no quiere decir ni que toda manifestación anacrónica en la cultura adquiere el privilegio de entrar en un museo ni que tampoco fuera del museo no se puedan encontrar cosas efectivamente sí están a la altura de los tiempos. Probablemente esto último lo encontraríamos más en el ámbito de la moda o la tecnología. ¿No serían estos mejores ejemplares de arte contemporáneo dignos de mostrarse en un museo que lleve tal denominación? Si no es así, es porque lo que busca el arte contemporáneo paradójicamente no lo puede encontrar en las manifestaciones culturales más logradas de nuestro tiempo, es decir, en aquellas que efectivamente han seguido una trayectoria lineal de progreso. Lo que busca, de hecho, es más parecido a lo que aquí se ha identificado como anacrónico, pero se ha olvidado de ello.

Lo que entendemos aquí como arte anacrónico no es un arte universal o algo parecido. No es un arte que cualquiera que vea puede asimilarlo como tal. No es un arte trascendental. No es un arte que refleje las potencialidades más altas o más profundas de lo humano. No es la máxima expresión de la técnica ni del

⁵ Smith, *¿Qué es al arte contemporáneo?* 2012, 318. (las cursivas son del original).

⁶ Smith 2012, 319.

concepto. Incluso se podría decir que es lo contrario: expresiones mínimas. Se reduce a gestos, huellas, marcas, supervivencias. Se sitúa en un lugar distinto del arte contemporáneo porque no tiene nada que ver con aquellos que compartimos un tiempo específico dentro de una cultura determinada. Por lo tanto, se separa también de la noción de progreso en el arte, y de lo que Hegel llamaba el “espíritu de la época”.⁷ Con la noción de arte anacrónico la idea de una narración lineal o única del arte ya no tiene sentido; por lo tanto, el arte anacrónico no es tampoco arte clásico ni tradicional, mucho menos reaccionario o conservador. Con la noción de arte anacrónico se cae tanto la idea de que con el avance de las generaciones se ha corrompido el arte o se ha perdido su esencia, como la idea de que el coleccionista se adelanta al tiempo, captando antes que nadie más aquello que va a adquirir valor en el futuro. No es un arte platónico ni romántico tampoco. El anacronismo, en todo caso, es *intempestivo* en el sentido nietzscheano del término, es decir, una especie de confrontación belicosa, según lo dirá en *Ecce homo*, hacia cierto orgullo por la cultura tal y como se ha configurado en un determinado momento histórico o una determinada nación o espacio social.⁸ Lo intempestivo es, podríamos decir, un ataque a aquel “último hombre” que describe en *Así habló Zaratustra*,⁹ aquel que toma a la cultura como algo ya establecido y bien edificado, imposible de echar para atrás o de desviarlo, y no como una lucha de fuerzas en permanente transformación y en la cual participamos todos.

El arte anacrónico, ya se ha dicho, tiene que ver con quien lo mira y también con quien lo crea, pero sobre todo con quien lo sostiene en vida. Es decir, vincula al espectador, el artista y el curador o cualquier institución que se encargue de ello. Pero tiene que ver con ellos en un sentido distinto al que ahora lo

⁷ Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

⁸ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*. (Madrid: Alianza, 2010).

⁹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*. (Madrid: Alianza, 2010).

hace el arte contemporáneo, porque ya ninguno de ellos es dueño de la pieza. La conexión que un espectador cree con una pieza puede ser de tan solo un instante. Las apuestas que los coleccionistas hacen al adquirir una obra de arte se pueden perder en un segundo. Y el artista, en todo caso, solamente es un medio para que el arte anacrónico emerja, pero no es él quien tiene poder sobre la obra, pues el arte anacrónico depende de todos los involucrados en la obra. Ningún artista puede saber cómo va a ser recibida su obra ni cuánto tiempo va a perdurar en la memoria de la gente o en los anaqueles de alguna institución. Son una gran cantidad de fuerzas las que intervienen en la vida de la obra de arte, pero no quiere decir que la obra sea algo separado de los sujetos que la hacen vivir. La obra de arte se compone por sus relaciones, ya sea con otras obras o con sujetos particulares que pueden ser autores, espectadores o curadores, pero estas relaciones están siempre cambiando también. De hecho, la frontera que divide autor-espectador-curador se vuelve delgada y móvil con la noción de arte anacrónico, pues la obra no tiene una forma definitiva jamás. Con la noción de arte anacrónico podemos por fin dar cuenta y comprender que la obra misma está en modificación constante, no solamente por el desgaste que implica toda existencia material de la pieza –o, en el caso de obras de arte conceptual, los archivos que dan cuenta de ella o el lenguaje que se usa para referir a ella–, sino también porque su recepción es siempre diferente. Así, sostener la idea de un arte anacrónico no es tampoco un enaltecimiento del aura de las obras. Al contrario, es hacer visible que esa distancia que se impone a ciertas obras es construida y, por lo tanto, puede ser cuestionada, modificada, apropiada.

Aunque ya existan algunas propuestas programáticas en el arte contemporáneo que intenten lo descrito en el párrafo anterior, tal como la “estética relacional” de Nicolas Bourriaud,¹⁰

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008).

reitero que lo que aquí se busca no es eso. Con el arte anacrónico no se está dando cuenta de un nuevo cambio de paradigma en arte sino, si acaso, en la mirada. No habría cualidades o rasgos estéticos que la definan y a partir de los cuales se vuelva fácil tanto producirlo como identificarlo. No es una fórmula, y a la discusión sobre ello está dedicado el siguiente capítulo. Por ahora, por lo menos, es necesario reiterar: lo que aquí se propone no quiere decir que las obras enmarcadas dentro de la conocida Historia del Arte, incluyendo al arte contemporáneo, no puedan ser tomadas en cuenta como arte anacrónico. Al contrario, es probable que muchas de ellas cumplan o hayan cumplido la característica de ser anacrónicas en el sentido que aquí se define, no por sus materiales, técnicas o estilos, sino porque puede ser que en su momento produjeron una experiencia más allá de lo contemporáneo; puede ser que no en su momento, sino años después; puede ser que todavía no lo hagan y quede reservado ese momento para el futuro. Pero, una vez más, el tiempo en que eso suceda ya no es lo importante. La filósofa María Antonia González Valerio, en una lectura de la obra de arte desde la hermenéutica de Gadamer, ha identificado la estructura temporal de la obra de arte como presente-pasado-futuro. Esta estructura es análoga además al ser-ahí heideggeriano. La obra es capaz de abrir este “tiempo propio” en el que el artista ya no es importante, pero curiosamente tampoco el espectador lo es. “Entregarse a la experiencia del arte significa una acción de participación en donde se padece la obra, y se padece en el sentido de que el espectador no determina el modo de ser de la obra, ésta le envuelve en la totalidad de sentido que se revela con la participación del espectador y le interpela”.¹¹ Esto es a lo que estamos apelando con la noción de arte anacrónico.

Si nos remitimos directamente a Heidegger, tendríamos que decir que “alzándose a sí misma, la obra abre un mundo y lo

¹¹ María Antonia González Valerio, *El arte develado*. (México: Herder, 2005), 89.

mantiene en una reinante permanencia”.¹² Lo anacrónico de la obra de arte consiste en que su tiempo no puede ser medido respecto de ningún otro tiempo, puesto que hacer esto sería siempre una reducción. Se podría decir que la obra de arte tiene un tiempo en el que es producida, otro en el que es exhibida y otro en el que es mirada, por lo menos. Pero además de esto tendríamos que contar con el tiempo en el que es planificada y el tiempo en que perdura en cualquier tipo de anaquel sin ser mirada forzosamente, hasta que su desgaste material, voluntario o involuntario, se lo permita, o incluso hasta que deje de ser considerada obra de arte simplemente. Evidentemente, tratar de llevar un registro completo de todos estos tiempos se vuelve una tarea imposible sobre todo cuando hablamos de arte contemporáneo donde muchas veces ni siquiera hay una materialidad fija, qué pasaría entonces con el *happening* o muchas obras de arte conceptual. Ahora bien, contra aquel tipo de historiador del arte que creería que su tarea consiste en capturar todos estos detalles para colocarlos en los anales de la historia y depositarlos ahí para una posteridad imaginaria, habría que ver la obra de arte de otra manera, desde la confluencia de fuerzas que le posibilita y donde no sería posible siquiera medir el primer tiempo, el de la producción. Si lo pensamos tan solo un poco, para que uno o varios artistas conciben una obra hace falta toda una preparación previa que conlleva no solamente toda su vida, sino muy probablemente toda una genealogía que va desde historia familiar hasta otras variables relacionadas con las políticas administrativas del país o territorio en que se desarrolla esta historia, por lo menos.

Entonces, frente a aquella aproximación que pretendería cerrar los tiempos de la obra de cualquier modo, tendríamos que admitir que en otro sentido “el arte es historia en el esencial sentido de que funda historia”.¹³ Desde la perspectiva de Didi-Hu-

¹² Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *Caminos de bosque*. (Madrid: Alianza, 2012), 31.

¹³ Heidegger 2012, 56.

berman, habría que dar cuenta de que cualquier acercamiento histórico exige un recomienzo siempre, puesto que requiere de una comprensión filosófica de la historia forzosamente. Y más aún, cualquier Historia del Arte no solo conllevaría esta exigencia, sino también una más relacionada con una filosofía del arte. Es decir, sería necesario tener claro qué entendemos por arte y qué entendemos por historia cada vez que pretendemos hacer Historia del Arte. Así, preguntaría Didi-Huberman: “¿qué concepción del arte admite que se haga historia de él? ¿Y qué concepción de historia admite ser aplicada las obras de arte?”.¹⁴ Vayamos más lento aún: ¿No se supone que el arte tiene una serie de características que le hace trascender el tiempo, si no, entonces cuál es la diferencia de las obras de arte con cualquier otro objeto? Y, por su parte, ¿no se supone que la historia da cuenta de aquello que ya es pasado y no aquí presente? Dadas estas coordenadas, ¿no resulta extraño que exista un arte que se haga llamar a sí mismo *arte contemporáneo*? En todo caso, o bien todo arte es contemporáneo respecto a su propia época, si es que abrimos la categoría de arte lo suficiente para que quepa cualquier objeto generado por el ser humano; o bien, si no estamos dispuestos a ello, no podría haber arte que se adjudique a sí mismo la contemporaneidad como identidad propia, pues sería la historia, siempre en pasado, la que tendría que dar cuenta de ello.

Ahora vayamos más lejos, si existe un arte que, por uno otro motivo, logra trascender el tiempo, ¿no tendría que ser más bien catalogado siempre como arte anacrónico? Si nos remitimos a la forma en que emerge la categoría de arte contemporáneo, veremos que no hubo en ningún momento una reflexión detenida acerca de sus consecuencias. Se trata más bien de una cuestión práctica como ha sucedido muchas otras veces antes frente a eso que llamamos Historia del Arte. Pasa con el Renacimiento en un sentido, tratando de separarse de una época anterior, pero

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*. (Madrid: Abada, 2018), 13.

pasa también así con etiquetas que en un momento fueron usadas despectivamente como *gótico* o *barroco* y que no es sino posteriormente que adquieren su sentido de épocas históricas. Pasa así también hoy en día con aquella famosa etiqueta de *posmodernidad*, la cual aún hoy es ambigua y no sabemos exactamente qué hacer con ella, pero que nos ofrece ciertas pautas para distinguir un corte de una época que al parecer ha terminado, sin saber hasta qué punto es cierto. Si lo recordamos, el mismo Danto afirmó en su momento que las etiquetas de arte *contemporáneo*, *posmoderno* o *posthistórico* —dando preferencia a esta última— bien podrían ser intercambiables. El argumento que aquí se esboza no es una crítica a la poca reflexión dedicada a la selección de este tipo de etiquetas, sino al contrario, una defensa de que efectivamente es necesario dar cuenta de los cambios de los cuales nos toca ser testigos, pero eso no quiere decir que tengamos las herramientas suficientes para sopesar o valorar todas sus consecuencias. Lo único que en todo caso podemos señalar es que estas autoidentificaciones, pasen o no pasen como parte de la Historia del Arte, están sometidas a una temporalidad por lo menos y a una gran cantidad de fuerzas y devenires insospechados, si nos queremos ver dramáticos.

Siguiendo a Thuillier en su *Teoría general de la Historia del Arte*, “Toda consideración acerca de la Historia del Arte debiera comenzar por la interrogación; ¿qué es el arte?”.¹⁵ Bajo la comprensión que de todas las obras de arte producidas por la humanidad actualmente solo queda una ínfima proporción, pero también dando cuenta de que “La Historia del Arte se encuentra (hoy en día) frente al hecho irritante, pero irrefutable de ser ampliamente responsable de su objeto”,¹⁶ Thuillier da cuenta de la injerencia que podría tener el historiador en la supervivencia de las mismas, identificándolo a la vez como una carga pero eviden-

¹⁵ Thuillier, *Teoría general de la Historia del Arte* 2006, 14.

¹⁶ Esta es una cita de André Chastel retomada por Thuillier para comenzar su libro.

temente también como un privilegio. Para contestar a la pregunta sobre el arte, Thuillier se apega a la noción de *forma*, de Henri Focillon. Así, arte es una forma que se significa a sí misma, es decir, se propone como totalidad significante. Se trata de algo inédito donde el mensaje ya no es instrumento de comunicación, sino el objeto mismo. “Por ello la obra de arte excluye toda codificación o, en todo caso, jamás se ve agotada por codificación alguna: la poligamia es su naturaleza misma”.¹⁷ Aunque sugerente, el problema con la definición de Thuillier, y especialmente la forma en que él la desarrolla, es que puede convertirse fácilmente en un argumento conservador o prestarse para ello, dejando fuera expresiones como la fotografía, el *ready-made* o, en una comprensión muy limitada de la *forma*, todo el arte conceptual. En última instancia se vuelve una especie de recurso extremo para definir lo que es al arte y así defenderlo de la rapiña comercial, pero quizá no hace falta defenderlo, sino dejar que se defienda solo. Radicalmente, podría ser mejor dejar que ese arte considerado *falso* sea consumido en su momento. Para eso está hecho. Ante la frustración, más que ponernos a la defensiva, habría que preguntarnos ¿quiénes somos nosotros en todo caso para colocarnos en esa supuesta superioridad moral, epistémica, ética y hasta ontológica de decir lo que *verdaderamente* es arte? ¿No tendríamos que comenzar con una crítica hacia nuestros propios intereses en esas discusiones? Esto sería lo que nos da, en todo caso, la posibilidad de pensar en un arte anacrónico. Ya no es importante identificar quiénes son nuestros enemigos para pelear contra ellos, sino preguntarnos qué es lo que nos toca aquí y ahora desde una sinceridad y sin pretensiones.

Repito: es muy comprensible el argumento de si la historia depende de nosotros, entonces hay que apropiárnosla, pero a la vez resulta un tanto peligroso y perverso. Una vez más: ¿Quiénes somos para sentirnos en el nivel de jueces universales que

¹⁷ Thuillier, *Teoría general de la Historia del Arte* 2006, 39.

determinan lo que entra o no en la Historia del Arte? ¿Desde qué posición tenemos que hacerlo? Muchas veces se reivindican las posiciones marginales, de resistencia o en última instancia *menores*;¹⁸ pero ¿no hay una contradicción en querer colocar estas expresiones en el mismo nivel que aquellas otras que han sido ya pasadas por el rasero de la Historia con todo y sus implicaciones de violencia y dominación intrínsecas a este tipo de ejercicios? A pesar de que resulte inevitable tratar de luchar por dar visibilidad, también valdría la pena de pronto dejar que el arte se valga por sí mismo. Son dos ejercicios que tendrían que ir de la mano, por lo menos. Se trata de aprender a ver y aprender a dejar que las fuerzas actúen, lo cual no quiere decir que el arte no nos pueda seguir tocando en nuestro presente por supuesto. Contrario a ello, se trata de ver las obras de otro modo que no sea una apuesta hacia el futuro, un objeto de especulación que, por esta misma mirada, se vuelve una reliquia que requiere de curaduría y conservación. La parte no solo paradójica sino un tanto trágica es que precisamente si la historia depende de nosotros, lo que tendríamos que hacer para participar en esa historia no es entrar en las pugnas ideológicas y materiales acerca de cuáles obras queremos que entren o no en la Historia del Arte, sino vivirlas, experimentarlas y en última instancia transformarse con ellas o a través de ellas. Es paradójico porque si nos concentramos en su valor histórico es porque ya perdimos su valor estético y viceversa; y es trágico porque por más que intentemos servir a los dos dominios, siempre perdemos en alguno.

En otras palabras, habría que dar cuenta de que si intentamos transmitir la experiencia vivida frente a una obra de arte, o frente a un objeto cualquiera, jamás lo lograremos del todo. Siempre queda un amplio margen de incomunicabilidad. Podemos hacer comparaciones, utilizar expresiones de todo tipo, incluso podemos actuar el momento, pero se pierde. Y lo que se escapa no

¹⁸ Se volverá a tocar el punto acerca de lo *menor* en el siguiente capítulo.

es algo metafísico, sino justamente algo corporal, un cúmulo de reacciones orgánicas en relación con circunstancias físicas colindantes irrepetibles. Esto es lo que pasa con la Historia del Arte, pero también es lo que sucede en los museos de arte contemporáneo. No nos queda más que confiar en que efectivamente lo que está ahí es arte, aunque a primera vista aquello que se nos presenta pueda no producir nada en absoluto corporalmente –al menos nada que diferencie estos objetos artísticos de cualquier otro–. Y, por otro lado, es inevitable tratar de rescatar la posibilidad de esa comunicabilidad de la obra. Por ello es que el arte actualmente se percibe como algo plagado de discursos que lo intentan justificar, a veces con mejor suerte que otras. A menudo se utiliza, de hecho, este argumento para denostar al arte contemporáneo, señalando que de no ser por los discursos que lo envuelven, en realidad no sería nada. Pero más allá de esta detección de primer grado, habría que admitir que al hacer esto lo que estamos generando es una nueva experiencia que, aunque pueda no ser nada desdeñable en sí misma, desafortunadamente estaría sujeta también a su degradación temporal. Así, la experiencia del arte requiere renovarse todo el tiempo, eso es cierto, pero entonces habría que admitir que en cualquiera de estos nuevos giros o devenires aquello que una vez fue considerado obra de arte puede ya no serlo más. Y más aún, cualquier cosa que en este momento no sea considerada obra de arte puede llegar a serlo aquí y ahora. Entonces, luchar por *ganar* la etiqueta de la contemporaneidad se vuelve no solo absurdo, sino irrisorio.

Habría que admitir que toda obra de arte, e incluso toda obra en general, tiene algo de anacrónico. Sin embargo, en la obra de arte se concentra una especie de esperanza o fe: la supervivencia. Como destaca Daniel Payot, en su libro *Anachronies de l'œuvre d'art*, la obra de arte es una expresión auténtica de la temporalidad. Tal parece que ante la pregunta “¿de dónde viene la obra?” no nos queda más que responder que justo es de aquel lugar o tiempo del cual no podemos dar cuenta, pues va más allá de todo

modelo, garantía, legislación, ejemplaridad o arquetipo. En todo caso, la obra origina su propia legislación. La obra de arte individual, nos recuerda Payot, solo puede ser considerada obra en la media en que *participa* de una especie de Ideal del Arte. Pero no es que juntando todas las obras de arte se conforme un todo, pues cada obra no deja de ser siempre contingente. En última instancia, el Ideal y la obra individual se yuxtaponen, conviven sin norma alguna. La Idea está en la obra, eso es cierto, y la obra aspira a la Idea. Entonces, habría tres paradojas a señalar: 1) la Idea no está antes completa sin la obra; 2) a la vez la obra es un despliegue de la Idea; y 3) no puede haber modelos de la obra de arte, pues siempre es única. Esto nos da tres temporalidades de la obra: como despliegue, como momento único y como *continuum* histórico conformado en la relación entre las obras. En ese sentido, la obra no está en el tiempo, nos dice Payot, sino que es el tiempo. La obra instauro su propia ley de lo que es arte, pero a la vez participa como momento de una totalidad en marcha, como fragmento de una temporalidad absoluta en proceso de efectuarse.¹⁹

Y, de nuevo, no es tampoco que el arte anacrónico sea un arte platónico idealizado donde se unen todas las grandes obras de la humanidad lejos del alcance de aquellos que compartimos el tiempo de vida actual. Al contrario, es un arte apegado a las sensaciones de cada momento, apegado al aquí y ahora. Es un arte que tiene que ver con la sociedad y todas las fuerzas que nos atraviesan al momento de mirar una obra de arte. Se refiere a la capacidad de apreciar el arte desde la circunstancia particular de cada quien, desde sus deseos y sus objetivos, sean conscientes o inconscientes. Cuando Thuillier hace referencia a la forma que se significa a sí misma identifica precisamente un cruce de tiempos heterogéneos en los que mínimamente “al mismo tiempo que la obra de arte aparece necesariamente situada en el espacio y en el

¹⁹ Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*. (París: Editions Galilée, 1990).

tiempo, se presenta como universal y eterna”.²⁰ En esto sí habría que seguir a Thuillier, pues a partir de esta comprensión podemos transitar hacia un tiempo discontinuo y abierto. El tiempo de la obra de arte, dice Thuillier, puede ser un instante, pero entra también en diálogo con una larga duración, aunque muchas veces esto solo se haga visible *a posteriori*.

Es un tiempo que no invita al artista a considerarse como eslabón de una cadena, sino a medirse con toda la herencia, dado que cada punto en el tiempo es igualmente susceptible de ser nuevo y creador. Un tiempo que renueva la Historia del Arte, posponiéndole un tiempo plural, diferente según los lugares y según los grandes lenguajes, con momentos de precipitación, lentitudes, regresos.²¹

No estamos hablando aquí de un tiempo meramente conceptual, sino de un tiempo concreto. Se trata del tiempo de la experiencia y no del calendario o del reloj, mucho menos el de los abstractos periodos históricos. Es un tiempo móvil, que exige reconstrucción permanente y nunca exhaustiva.²²

Insisto, no hay un cielo del arte donde estas se separen de su contexto histórico, no hay ucronía, sino heterocronía, que es muy distinto. La heterocronía puede ser construida, puede ser compartida, puede ser explorada y discutida. Puede adquirir formas materiales, como la exposición de “Sublevaciones”, a la que me he referido antes. En el arte contemporáneo la heterotopía ya estaba incluida, pero no la heterocronía –por lo menos no semánticamente en su nomenclatura precisamente porque tenía que ser *contemporáneo*-. Se le daba así demasiada importancia al artista o en todo caso a las personas participantes de la creación de la obra. Bajo la noción de arte anacrónico, el artista puede serlo incluso sin querer. Puede colocarse una obra de arte de Picasso junto a

²⁰ Thuillier, *Teoría general de la historia del arte* 2006, 60.

²¹ Thuillier 2006, 66.

²² Thuillier 2006, 66.

un trazo que ha quedado en el piso cuando alguien pasó por ahí. Ambas son solamente huellas y es posible que tengan la misma capacidad para movernos sentimentalmente. Es posible que con el paso del tiempo sobreviva la segunda y no la primera. No sabemos. La noción de arte anacrónico nos llama a preguntarnos otra vez por todo esto y a dejar de lado lo que encontramos en el museo. No es que todos nos convirtamos de pronto en artistas, sino que adquirimos la potencia para serlo, cosa que es muy diferente.

La idea de que todo el mundo puede ser un artista es potente, pero ha sido malinterpretada y sobre todo utilizada para beneficio de algunos. Lo que hace falta para que todos seamos artistas no es que todos de pronto nos pongamos a pintar o a hacer esculturas, instalaciones, *performances* o cualquiera de estas cosas. Lo que hace falta es solo un cambio en la mirada para poder ver de un instante a otro que todo lo que hacíamos puede ser visto como una obra de arte. No es tan difícil hacerlo, solo que sí requiere un esfuerzo. El desvío del que se valió el arte contemporáneo para apropiarse de esta idea fue que ciertas instituciones serían las únicas encargadas de avalar quién podría hacer este cambio de mirada, quién no, cómo, dónde, etc. Una vez más, el arte contemporáneo solo es una operación de apropiación de la amplia noción del arte atravesándolo con la exigencia de la contemporaneidad, para la cual hubo que crear criterios e instituciones que se dedicaran únicamente a garantizar qué entra y qué no entra en lo contemporáneo. Con la noción de anacronismo el arte se libera, al menos en el sentido antes mencionado. Y con esto el arte se libera no solamente en el sentido de poder dejar de servir al presente o ser medido respecto a lo actual, sino también respecto a quien puede decidir qué es arte y quién puede hacerlo. Así, por ejemplo, si alguien en este momento decide hacer una pintura con los cánones del siglo XIX, no tiene por qué dejar de ser llamado *arte*, como tampoco otra obra que alguien haga utilizando recursos electrónicos, por decir algo. Ambos pueden ser considerados únicamente distintos tipos de arte,

pero también pueden ser considerados del mismo tipo de arte si creamos una categoría que los una; si logramos que ambos nos digan algo juntos.

Boris Groys, en *Sobre lo nuevo*, ha descrito muy bien la relación paradójica entre el museo y el arte, en donde el primero de estos elementos está todo el tiempo jugando un papel de juez entre lo que puede ser considerado como *arte vivo* y *arte muerto*, pero a la vez es precisamente en esa operación el momento en que la obra muere. Es decir, al mero instante de entrar en los registros del museo, toda obra que pudiera haber tenido alguna vida, la pierde por completo. Ante esta aporía, dice Groys, los artistas no tienen de otra más que jugarse la vida también en esta apuesta doble entre mantener su arte como algo vivo fuera del museo y sin ninguna recompensa o entrar al museo para ser reconocidos como artistas, pero que su obra pierda este estatuto de viviente. De hecho, de acuerdo con Groys, si un artista dice querer escapar al museo, en realidad quiere ser coleccionado al situarse en un régimen distinto de todo aquello que ya ha sido coleccionado. Así, la lógica de salir del museo más bien lo refuerza, junto con la ilusión que le sostiene, la cual consiste en que lo vivo está fuera de él. Esta estructura de renovación constante es lo que une irremediabilmente la búsqueda por escapar al museo, hacia la vida, y la mercantilización de esta promesa.

Ahora bien, si seguimos el argumento de Groys, toda esta dinámica entre el *adentro* y el *afuera* no es sino una descripción que no solamente puede ser aplicada al museo, también a la crítica, como ya se había dicho, a la etiqueta de arte contemporáneo, o de arte en general. En realidad, este debate solo puede interesarle, de hecho, a quienes están inmersos dentro de una esfera del arte en particular. Fuera de estos círculos, existen otras formas de medir la vida, otros parámetros, por ejemplo, la moda, el espectáculo, los negocios. Si ponemos atención en la forma en que se mueven estas otras esferas de la vida social, puede llegar a ser muy similar –cuando todo el mundo si-

que una moda, entonces ya no puede ser considerada moda; cuando todo el mundo es famoso, entonces ya nadie es famoso; cuando todo el mundo vende lo mismo, entonces ya no es negocio, etcétera—. En otras palabras, hay una estructura que rebasa a esta lógica del museo y que se encuentra en otro lugar que no es el de las discusiones del arte. Sin embargo, quienes se concentran únicamente en los debates especializados no alcanzan a verlo. Quedan condenados en un círculo vicioso que puede resultar, por otra parte, muy gozoso, entretenido e interesante. Por ello, es posible que lo defiendan con todas sus fuerzas y es muy comprensible.

La dinámica de la que estamos hablando no es sino también la del capital y la del deseo, en otros registros. No es casualidad que ambas hayan sido también formuladas de manera sistemática y precisa —por Marx y Freud, respectivamente— en el mismo periodo en que se configuran y desarrollan las Vanguardias artísticas. Se trata de una forma cultural occidental de operar que viene junto con una gran cantidad de transformaciones sociales que abarcan, por supuesto, la cultura material, pero también los debates intelectuales del siglo XIX y alrededores. Como bien lo ha descrito Deleuze, en sus cursos publicados con el nombre de *Derrames*, se trata de una suerte de dinámica estructural en la que todo el tiempo se intenta codificar axiomáticamente flujos de infinitos tipos.²³ Así, si gracias a Deleuze podríamos identificar un paralelismo entre la forma en que la producción, como fruto del trabajo vivo y la reproducción social, es cooptada por el capital y cómo el deseo que escapa a la conciencia se convierte en lo inconsciente como materia prima del psicoanálisis,²⁴ del mismo modo se podría decir que las potencias creativas e imaginativas, ilimitadas, inconmensurables e imprevisibles son capturadas bajo el apela-

²³ Gilles Deleuze, *Derrames*. (Buenos Aires: Cactus, 2005).

²⁴ Es necesario advertir que Deleuze se está refiriendo a una forma específica de comprender el psicoanálisis, a saber, aquella que lo reduce todo al Edipo y la axiomática de la estructura familiar burguesa.

tivo de lo artístico. En el arte contemporáneo esta estructura adquiere un giro de autoconsciencia, como lo ha dicho Groys.²⁵ El *ready-made* no es sino ese momento en donde el arte da cuenta que ya no puede escapar a estos mecanismos de autoaniquilación y decide hacerlo de forma cada vez más desvergonzada, a veces tomando este gesto como algo muy crítico hacia sí mismo, pero otras veces muy cínico, como se ha dicho.

Podría alegarse que la noción de arte anacrónico es en sí misma también un producto del tiempo presente. De este modo, no es sino a partir de una especie de pérdida de noción del tiempo que puede emerger una concepción aventurada como esta, separándose de todos los procesos históricos que han costado a la humanidad tanto esfuerzo. Una nostalgia de este tipo es la que lleva a Kuspit, por ejemplo, a afirmar que el arte ha perdido su seriedad, haciéndose ya no distinguible del no arte o, en todo caso, de las reproducciones del arte a través de las tecnologías de la imagen. Lo que llamamos *arte*, desde su perspectiva, se termina uniendo a cualquier otra cantidad de objetos culturales y cotidianos, como si se hubieran olvidado todas las batallas culturales que fueron necesarias para aquellos momentos heroicos que hoy forman parte de la Historia del Arte. Pero para contrarrestar este argumento, tendríamos que reiterar que hoy mismo tampoco podemos asegurar la supervivencia de las manifestaciones actuales como el arte que será recordado como tal en el futuro y que, en segundo lugar, un cambio de perspectiva en el arte puede operar también retroactivamente. Así, si un acaecimiento como el de las Vanguardias podría o bien dejar de tener valor si se observa bajo otros parámetros como una perspectiva de género o una decolonial por ejemplo, o bien mantenerlo, pero justamente no a partir de la entronización de figuras específicas que se vuelven incuestionables, sino por su ánimo de ruptura y cuestionamiento hacia su época. Lo que tanto lamenta Kuspit es el declive paulatino de

²⁵ Boris Groys, *Sobre lo nuevo*. (Valencia: Pre-Textos, 2005).

una experiencia estética que representa un tipo de crítica e inconformidad social cada vez menos frecuente. Podríamos estar de acuerdo en que la experiencia estética es esa *pizca de libertad* –como él mismo la llama–, pero en lo que no tendríamos por qué estar de acuerdo es en que podamos experimentarlo únicamente a través de lo que hoy se llama *arte*. ¿Por qué no podríamos encontrarla en cualquier tipo de manifestación cultural; por qué tiene que estar reservada a los mismos nombres, los mismos movimientos o corrientes de siempre; por qué no podemos abrirnos a nuevos relatos? Más aún, ¿no podríamos hablar de una experiencia estética colectiva y no una individual?

Lo más alarmante, para Kuspit, es que el arte se convierta en una mercancía más: “El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social”.²⁶ Y es verdad que, ya bajo una comprensión totalmente capitalista del arte, la cual arrastra tanto las estructuras sociales como las de producción, surge una especie de artista que es más bien un empresario. Entonces, si la discusión que algunos consideran obsoleta sobre la autonomía del arte tiene algún sentido, es justo para evitar que los artistas se conviertan en esto, meros mercadólogos, vendedores o toda esa clase que solo invierte sus energías en capitalizar los flujos y energías vitales de todo tipo. Es cierto que frecuentemente pasa que los reclamos al arte contemporáneo provienen de aspirantes que no fueron incluidos en la galería. De pronto pareciera que nadie tiene ningún problema con el arte contemporáneo hasta que sabe el costo de la obra. Y entonces sí duele. El arte contemporáneo, al permitir cualquier cosa, se vuelve un medio de liberación. Sin embargo, su inevitable conversión en fetiche lo vuelve también el modo más extremo de alienación. De este modo, entrar en el juego del arte contemporáneo supone bailar

²⁶ Kuspit, *El fin del arte* 2006, 14.

entre estos dos polos sin punto medio, por lo menos hay que saberlo. Pero es necesario colocar una advertencia, pues a pesar de todo el arte se derrama por todos lados. Esto es el arte anacrónico, uno que no responde a ninguna comprensión específica del tiempo ni a ninguna otra cosa en particular, sino que se puede valer de cualquier código o forma social para emerger, canalizando así las fuerzas vitales. De esta manera, si en cualquier momento se erige un reclamo contra el arte contemporáneo señalándolo como un mero negocio, entonces es posible voltear de inmediato el argumento, pues bien podría ser que en realidad tú eres quien no puede ver en las cosas nada más que su precio monetario.

De acuerdo con una postura como la de Stallabrass, la supuesta libertad que ofrece el campo del arte contemporáneo cumple una función menor pero suplementaria de otra operación de mayor importancia y predominio social que es la del libre comercio:

Podríamos concluir que el más celebrado arte contemporáneo es aquel que sirve para impulsar los intereses de la economía neoliberal, derribando fronteras para el comercio, solidaridades locales, así como apegos culturales en un continuo proceso de hibridación. Esto difícilmente debería ser causa de sorpresa, si no fuera porque hay una amplia discrepancia entre la visión que el mundo del arte tiene de sí mismo y su verdadera función.²⁷

De lo que Stallabrass no da cuenta es de que esa libertad en algún punto tiene el potencial de trastocarlo todo. Si seguimos el argumento de Stallabrass, serían los valores neoliberales norteamericanos, ligados al individualismo y la sociedad del consumo,

²⁷ "It may be concluded that the most celebrated contemporary art is that which serves to further the interests of the neoliberal economy, in breaking down barriers to trade, local solidarities, and cultural attachments in a continual process of hybridization. This should hardly be a cause for surprise but there is a large mismatch between the contemporary art world's own view of itself and its actual function". Stallabrass, *Contemporary Art. A Very Short Introduction* 2004, 125-126.

los únicos que se ven reforzados en el arte contemporáneo. Lo anterior no considera que ver el arte contemporáneo como algo que se relaciona meramente con la expresión o beneficio del individuo es demasiado reduccionista. Al arte contemporáneo se le recrimina que es subjetivo y se le atribuye a Kant esta identificación de las facultades del juicio de gusto en general. Sin embargo, si nos remitimos directamente a su teoría, advertiríamos que Kant al decir que algo es subjetivo en realidad no es individual, sino que pertenece a una estructura trascendental que va más allá de cualquier sujeto en particular.²⁸ Ese sujeto que describe Kant, como ya se dijo desde el primer capítulo, responde a un momento histórico de la cultura occidental, del cual, eso es cierto, nuestra comprensión del arte sigue abrevando. Ahora bien, si llevamos fuera de las dinámicas específicas del campo del arte contemporáneo aquella estructura, un arte anacrónico tampoco tendría que comprenderse como algo meramente subjetivo en el sentido individualista que muchas veces pretende dársele. Una vez que hemos dado cuenta de que la subjetividad depende de infinitud de fuerzas, eso es imposible de sostener.

El romanticismo no ha sido superado por más que la posmodernidad lo haya intentado. Por el contrario, se ha disimulado. En todo caso, como ya lo hemos visto, mientras dure el capitalismo seguirá imperando este modelo en el arte. Pero no se trata de pretender una vez más superar el romanticismo, sino de hacernos cargo de su fantasma. Quizá es verdad que toda romantización es un engaño, pero creer que es posible la no-romatización es un doble engaño y, por lo tanto, una doble romantización. Por más que quieran imponerlo, hay una fuerza vital que insiste en no dejarnos convencer de que todo lo que está en el museo es arte. Y regularmente las manifestaciones de esta fuerza son, de hecho, generalmente más artísticas que todo lo que hay dentro del museo. Probablemente no sabemos qué es

²⁸ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. (Madrid: Taurus, 2006).

el arte, pero un buen indicio es que todo lo que hoy es considerado arte muy probablemente no lo sea. En fin, si de algo sirve la institución del arte contemporáneo y todos sus mecanismos de codificación de las potencias creativas, sería para dar cuenta de que pese a que siempre haya nuevas estrategias para recodificarlas, estas son infinitas. Por lo tanto, si el arte en todo caso puede salvar al mundo es porque distrae a la gente de hacer cosas peores.

La noción de arte anacrónico abre el camino hacia una democratización del arte, en el sentido de que puede haber una pieza rescatada de la época que sea, incluso presente, y de pronto por fuerza de mayoría es aceptada como arte. Pasaría a formar parte de colecciones, exposiciones, análisis, historias, etc., en relación con el arte. De hecho, este tipo de cosas ya suceden cuando algún objeto adquiere un valor histórico. Sin embargo, la noción de arte anacrónico abriría más allá de eso también a la posibilidad de una anarquización de arte, que resulta aún mejor. Y es que no se trata tampoco de mayorías el hecho de que alguien pueda considerar una obra de arte como tal. La experiencia puede ser totalmente individual o compartida solo por una pareja o un pequeño grupo de personas. Puede ser compartida por una generación y no por otra, por una cierta localidad, etc. Hablar de arte anacrónico en este momento es necesario solamente para poder oponerlo al arte contemporáneo y liberar al arte en todos sus sentidos. En su libro *Arte y anarquía*, el historiador del arte Edgar Wind señala:

Si el arte ha de volver a representar un papel más central en nuestras vidas, quiere esto decir que nuestras vidas tendrían que cambiar, y ese es un proceso que no depende solamente de los artistas, de los críticos; pero no hay ningún inconveniente en efectuar un pequeño y modestísimo comienzo.²⁹

²⁹ Edgar Wind, *Arte y anarquía*. (Madrid: Taurus, 1967), 33.

Para Wind no se trata de defender ninguna forma pura del arte, como tampoco de destruir el arte para llevarlo a la vida completamente, sino de saber transitar entre estos dos extremos asumiendo que la labor del arte es precisamente correr el riesgo de que en cualquiera de los polos siempre habrá el peligro de terminar siendo asimilado por las fuerzas de la neutralización. Desde aquel impulso dominante que tiende a inmunizar los efectos perturbadores del arte, “(c)uando una experiencia es excepcional, debe ser multiplicada, y pronto dejará de ser excepcional (...) en este complaciente receptáculo, en este favorable abismo, las anárquicas energías de la creación serían absorbidas y diluidas en la nada”.³⁰ Arte anacrónico querría decir también arte anárquico sin ningún problema.

Lo anacrónico y, podríamos decir, lo *anatópico*, se opondrían a lo contemporáneo. Permiten una comunicación directa, quizá más bien comunión, con alguien de otro tiempo u otro lugar, sin la mediación del tiempo, sin la distancia que supone una linealidad unitaria del tiempo o una espacialidad geográfica determinada. El arte contemporáneo ya era global, es decir, ya era atópico en cierto sentido. Esa es una de las cosas que liberó. Sin embargo, se tendría que advertir sin reparo que a la vez cargó con la noción de progreso que llevaba consigo una colonización inexcusable, puesto que no todas las culturas entran en esa historia, sino hasta que se rompe con los límites geográficos de la dominación y esta termina por abarcarlo todo. Por ello, el arte contemporáneo, a pesar de ser sin ubicación, no era totalmente libre, pues seguía dependiendo de un aparato de legitimidad heredado del mundo europeo. Aunque se incluyó y se sigue incluyendo a otros tipos de arte en la historia, el hecho de que el arte se supedita a la historia hace justamente que cuando hablamos de arte contemporáneo siga habiendo barreras institucionales. La noción de arte anacrónico, por lo tanto, no solamente es fuera del tiempo, sino

³⁰ Wind 1967, 116.

anarquista y desterritorializada. Nos recuerda que el arte nunca tuvo que pedirle permiso a nadie para existir, para tocarnos y, sobre todo, para sobrevivir.

El arte que ha sobrevivido lo ha hecho a pesar de todo. Pero no es que el arte anacrónico sea aquél que trasciende el tiempo en el sentido de que es resguardado o recordado a través de años y años. Al contrario, precisamente su supervivencia no puede medirse en ese tipo de criterios temporales. Puede ser un segundo o mil años, da lo mismo, su valor no se relaciona con eso, sino con el hecho de que es arte, es decir, con la estética, las sensaciones que provoca, la experiencia que atraviesa a los sujetos y que puede llegar a transformarlos. Sobrevive en otros sentidos y, de hecho, puede haber infinitas formas de supervivencia. El arte anacrónico no es algo que alguien pueda de pronto decidir hacer. No es una propuesta de producción. No es una corriente o movimiento que se pretende levantar. Es una propuesta de lectura que puede ser aplicada al arte actual o al arte de cualquier época y lugar. El arte anacrónico no es sino volver a decir arte sin más, sin apellidos. Repito, si aquí se usa la etiqueta *arte anacrónico* es solo para hacer la separación con el arte contemporáneo, pero no más que eso. Por lo tanto, dentro del arte anacrónico caben todas las formas de arte, sean reconocidas o no dentro de los circuitos actuales.

Hablar de arte anacrónico nos sitúa más bien en la pregunta acerca de qué cosa estaríamos dispuestos a considerar arte, más allá de las limitaciones que nos presenta el momento actual. Y la respuesta es siempre provisoria. No sabemos qué va a pasar con esa noción del arte, no sabemos qué va a pasar con todas las obras de arte que nos han hecho sentir algo en la vida. Un video viral de YouTube puede ser una obra de arte tanto como un van Gogh, una canción de *pop*, la máscara de Tezcatlipoca o un aparato electrónico. Todos ellos son objetos creados por el ser humano. Incluso, un concepto puede ser una obra de arte. Pero todas estas cosas están sujetas a cambios, transformacio-

nes, destrucciones, olvidos o aniquilaciones totales. Esa es la importancia del arte y es la que siempre ha tenido. El arte, como hacer del ser humano, siempre está vinculado con lo percedero. Por ello es que tiene tanta importancia la conservación y restauración en el arte. La noción de arte anacrónico nos recuerda que la base del arte es su susceptibilidad a ser eliminado. La supervivencia puede ser forzada en unos casos, pero siempre hay fuerzas incalculables que pueden hacer que, a pesar de todos los esfuerzos de conservación de una obra, esta se vea aplastada, ya sea materialmente o por perder valor respecto a nuevos criterios. Por otra parte, frente a esas fuerzas de desaparición, y en un registro distinto de cualquier iniciativa de mantenimiento, la supervivencia se define por su propia potencia irreductible e inconmensurable.

¿Cómo hacerse artista del anacronismo?

Yo sé que en estos tiempos de modernidad, donde los coeficientes intelectuales son sustituidos por las cuentas bancarias, la poesía por los spots publicitarios, y la ciencia por la diarrea verbal, hablar de sueños no deja de sonar anacrónico.

Subcomandante Marcos, Villa Olímpica. "El otro jugador",

12 de marzo de 2001

El esfuerzo de Panofsky es inverso al de Kandinsky, mientras que el primero intenta descifrar o interpretar, el segundo pretende construir o incluso inventar el lenguaje de la obra de arte. Es decir, mientras que Panofsky hace todo lo posible por averiguar cuáles fueron las motivaciones y las fuentes que dieron emergencia a una obra de arte en su tiempo, Kandinsky se esfuerza por generar, pretendidamente desde cero, las reglas prácticas para crear piezas de arte que posean y compartan un mismo objetivo y modo de elaborarse. Cabe subrayar que formalmente, además, las obras analizadas por Panofsky, a saber las del Renacimiento principalmente, son completamente distintas a las que surgen a partir de las premisas de Kandinsky. Tanto Panofsky como Kandinsky comparten, sin embargo, una comprensión del tiempo particular: toda obra es producto de su época. Pero, así como hay una simetría oposicional entre Panofsky y Kandinsky, hay otra del mismo tipo entre el método de interpretación anacrónica de Didi-Huberman y los métodos de creación del arte contem-

poráneo. Mientras que Didi-Huberman nos propone analizar la obra desde una mirada existencial que busca ya no dar cuenta del momento histórico en que fue creada una obra, sino desde la forma en que nos toca como acontecimiento en el momento en que nos enfrentamos ella, el arte contemporáneo, aunque pueda haber infinitas variaciones, se caracterizaría precisamente por valerse de lo que sea, en cuanto a métodos y formas de creación, con tal de hacernos experimentar nuestra existencia presente. Ahora bien, al igual que con Kandinsky, aunque su objetivo esté bien definido, el hecho de que lo logre o no es una discusión totalmente distinta. Lo que aquí se propone como arte anacrónico, por lo tanto, no puede ser un método de creación. Todo arte, en todo caso, se ve atravesado por estos dos valores que Warburg habría identificado como Sofrosina y Éxtasis, evidentemente muy cercano a lo que Nietzsche identificaría como Apolo y Dionisio.¹ Estos dos extremos en Warburg representan la exigencias de una época en particular y los impulsos expresivos de aquellas impresiones antiquizantes que han quedado grabadas en la memoria colectiva, de tal manera que la oscilación entre estos dos polos es lo que constituye la cultura humana, es decir, el espacio en donde podemos encontrar una huella de todas las emociones humanas. Siguiendo a Warburg, curiosamente aquello que atañe a las cuestiones del método, es decir, lo formal y conceptual, tiene que ver con la medida o disciplina de las fuerzas vitales. Del otro lado se encuentra un imaginario inconsciente e incommensurable, pero a la vez palpable y visual. Algo que tiene que ver con la sensibilidad.

Si recordamos una figura como la de William Morris, quien escribió a finales del siglo XIX, su concepción del arte en realidad era abierta. Al igual que Warburg, Morris no consideraba dentro del arte únicamente a la pintura o la escultura, sino a todas las manifestaciones humanas. En *Las artes menores*, Morris hacía

¹ Aby Warburg, *El atlas de imágenes Mnemosine*. Volumen I. (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012).

una defensa de las artes populares que para ese momento estaban sufriendo no solamente una separación, sino sobre todo un desprecio frente a las artes de la academia. Esta etiqueta de *artes menores* para referirse a las artes decorativas llama la atención pues, como el mismo Morris lo señaló, dentro de ellas tendría que incluirse a la pintura, la escultura y la arquitectura, pero no es así. Sin embargo, Morris advierte:

las menores se vuelven triviales, mecánicas y burdas, incapaces de resistir los cambios que imponen la moda o la deshonestidad, mientras que las mayores, aunque durante un tiempo las practiquen hombres de mentes notables y manos sorprendentes, sin la ayuda de las menores y sin ayudarse una a otras seguro que pierden su dignidad artes populares y no se convierten sino en accesorios aburridos de la pompa absurda o en juguetes ingeniosos de unos pocos hombres ricos y ociosos.²

Tal pareciera que describe perfectamente nuestra época. La singularidad de la visión de Morris reside en que curiosamente a través del arte no busca una transformación, vanguardia o progreso. Incluso en sus primeras elaboraciones teóricas proponía un regreso a la forma de organización de las artes de la Edad Media. A lo que Morris nos convoca no es a un arte contemporáneo, sino a una contemplación estética de la vida que precisamente se aparte de las exigencias del momento.

De acuerdo con Morris, gran parte de la separación entre las artes se debe a que hemos dejado de apreciar aquellos objetos que nos rodean y que embellecen nuestra vida diaria, pues tendemos a darlos por sentado. Nuestros sentidos se encuentran atrofiados ante tanta oferta de productos que, desde la época de Morris, ya se producían industrialmente. Así, envuelta en una defensa socialista, la propuesta del movimiento *Arts and Crafts*, encabezado

² William Morris, *Escritos sobre arte, diseño y política*. (Sevilla: Doble J, 2005), 6-7.

por Morris, era contra la división del trabajo y la explotación obrera, reencontrarnos con nuestras capacidades creativas y acercar de nuevo la producción hacia los creadores, cultivando no solo la mente, sino también el ojo y la mano. No es sino el comercio y la competencia lo que acaba con el arte, según Morris. Habrá que recordar que un libro como *La invención del arte*, de Shiner, es no solamente un recordatorio de que la etiqueta de *arte y bellas artes*, como las conocemos ahora, son un invento, sino también una defensa de expresiones de resistencia como las de Morris, entre otros, quienes se han negado a aceptar la separación sistemática entre arte y no-arte. Como parte de esta resistencia Shiner cita tanto a autores como Emerson, Kierkegaard, Marx, Tolstoy, Dewey o Benjamin, y muchos más, como prácticas que aunque fueron en algún punto asimiladas, conllevaban un *ethos* antiartístico como rasgo definitorios, tales como el dadaísmo, el constructivismo o la escuela de la Bauhaus.³ Por más que se piense ya están determinadas las reglas del juego dentro del arte, este debate aún no termina.

De acuerdo con el diseñador y poeta Gustavo Valdés, en los orígenes del Constructivismo soviético podríamos encontrar un potencial creativo y experimental que borra las fronteras entre disciplinas que hoy se consideran separadas como el arte y el diseño. Mezclándose con el ambiente político revolucionario, se unen el Futurismo ruso como el Suprematismo en la Unión de Artistas en 1917; y gracias a la política cultural pluralista dirigida por Anatoli Lunacharski, se genera una revolución en las artes y la cultura. “En este clima de intenso debate cultural, de un hacer apasionado, agitado y agitador, en el cual los límites entre arte y política, arte y diseño, arte y vida, se disuelven (...) prima un irrefrenable espíritu de experimentación e invención como herramienta para la construcción de un mundo nuevo”.⁴

³ Shiner, *La invención del arte* 2004.

⁴ Gustavo Valdés, *Una molesta introducción al estudio del diseño*. (Buenos Aires: Nobuko, 2011), 276.

Del mismo modo, en el manifiesto de la Bauhaus, en 1919, Walter Gropius decía que “no existe un arte como profesión. (...) La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano”.⁵ El artista, desde este punto de vista, no está separado del artesano, del diseñador o de cualquier otro tipo de quehacer creativo. Por su parte, Johannes Itten, otro de los profesores de la Bauhaus, en un principio no dudaba en integrar contenidos de lo que hoy consideraríamos de expresión artística en un programa de enseñanza que estaba destinado a que los estudiantes se integraran en la industria. No fue sino después que, al ver que el intento por unir el arte y la tecnología era cada vez más difícil, se radicalizó y trató de equilibrar la aproximación meramente científica y técnica que dominaba, con una búsqueda interior espiritual en sus alumnos, por lo cual fue ridiculizado y más tarde el tiempo de su enseñanza fue caricaturizado en la escuela como el periodo “romántico”.⁶

De hecho, quizá en la Bauhaus y las décadas previas a su nacimiento podríamos encontrar una especie de grado cero o “caso cero” del diseño, en el cual todavía no se alcanza a distinguir entre el arte y esta otra disciplina incipiente. A la vez, por supuesto, también es posible encontrar en ese momento las primeras obras conceptuales de Duchamp, las cuales bien pueden marcar el inicio de esta separación. Pero el hecho de que actualmente concibamos estos dos regímenes disciplinarios en un registro diferente de especialización del trabajo y de la academia, únicamente habla de la sociedad que les hizo distanciarse entre sí. Dice más sobre nosotros que sobre sus formas de operación pues, por un lado, los juegos conceptuales jamás han estado lejos del diseño; y, por otro, el arte hoy lla-

⁵ Walter Gropius, “Manifiesto Bauhaus”, *Hermes*. (Buenos Aires, 1919), https://www.e-hermes.com.ar/novedades/manifiesto/manifiesto_bauhaus.htm

⁶ Johannes Itten, *Design and Form*. (Londres: John Wiley & Sons, Inc. y Thames and Hudson Ltd., 1975).

mado *contemporáneo* tampoco ha podido deshacerse en ningún momento de esta suerte de fantasma de lo técnico y lo formal, quizá comprendido dentro de lo que en su estricta etimología tendría que ver con lo *estético*. La relación entre disciplinas que pudieran ser tan cercanas como el arte y el diseño ha terminado por verse como algo tan confuso y conflictivo que incluye muchas veces una especie de desprecio de uno hacia el otro lado simétricamente. Por ejemplo, todavía hay algunos enfoques, como el del teórico del diseño Román Esqueda, que separan una práctica como la del diseño gráfico de las artes plásticas, alegando que estas últimas tienen que ver con la subjetividad, vinculada a términos como la inspiración y la creatividad en un sentido despectivo.⁷ Pero habría que admitir, con Claudia Mosqueda, que desde hace por lo menos un siglo no han dejado de interpelarse mutuamente.⁸ Es en gran medida la institucionalización y la entronización del arte contemporáneo lo que ha contribuido a su distanciamiento, es cierto. Pero, por otro lado, también una suerte de practicidad y búsqueda de resultados inmediatos por parte de los profesionales del diseño ha abonado a ello, incluyendo, bajo una pobre comprensión de las discusiones del arte, un menosprecio de la estética misma como algo meramente “artístico”. “Con todo, si alguna vez los ‘objetos de diseño’ son considerados verdaderas ‘obras de arte’ lo que habrá cambiado a fondo es el mundo del arte”,⁹ dice la teórica del diseño Anna Calvera.

Como ya se ha comentado, lo anacrónico no tiene por qué ser retrógrada ni anticuado. No querría negar el paso del tiempo

⁷ Es necesario añadir también que este autor ve al diseño más vinculado con la tradición de las artes interpretativas como la lógica, la gramática, la retórica o la hermenéutica; lo cual ayudaría a problematizar aún más la diferencia entre arte, diseño y otras disciplinas. Ver Román Esqueda, *El juego del diseño*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000).

⁸ Claudia Mosqueda Gómez, *Interpelaciones del arte, el diseño y la sociedad*. (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017).

⁹ Anna Calvera, *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 18.

sino, justo al contrario, implica ser tan consciente de este transcurrir perpetuo que se abra el espacio para la emergencia de otros tiempos u otras posibilidades de concebir la vida más allá de las exigencias urgentes de lo contemporáneo. Así, también se abre la posibilidad de mirar desde perspectivas singulares los procesos de los que participamos. Como lo ha dicho Pérez Cortés, no solamente las obras de arte, sino todos los objetos con los que interactuamos actualmente forman parte de procesos industriales, tecnológicos, sociales, económicos, etc., que no son evidentes ni para quienes los usan o los observan, ni para quienes intentan analizarlos de manera separada o aislada, fuera de la relación que guardan con todas las demás manifestaciones de la cultura humana. “Necesitamos salir de nuestras fronteras, volvernos interdisciplinarios, recorrer juntos los límites de lo posible y producir, haciendo uso de todos los recursos de que disponen las ciencias, las técnicas, las artes y el diseño mismo. Sólo así estaremos a la altura de la época en que nos encontramos”.¹⁰ En todo caso, de acuerdo con este autor, “(s)er al mismo tiempo diseñador, artista-artesano, planificador y estratega, ingeniero y armador, (...) creativo e inventor”,¹¹ sería la vía para quebrar aquella armadura de protección bajo la cual permanecen ocultos todos esos procesos y hacen parecer que el arte contemporáneo, al igual que cualquier otro campo de saberes, es infranqueable o que es accesible únicamente a los profesionales de ello. Con lo hasta aquí dicho quizá ya nos haya quedado claro que probablemente quienes se dedican a una sola disciplina serían los menos capacitados para ir más allá de ella.

Vale la pena recordar que una de las características más importantes del arte contemporáneo es que permite absolutamente cualquier cosa. Esta libertad otorgada de *facto* por el simple hecho se adherirse a una etiqueta conlleva, por supuesto, una pa-

¹⁰ Francisco Pérez Cortés, *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003), 79.

¹¹ Pérez 2003, 70.

radoja, pero también un reto. ¿Cómo desafiar, cómo provocar o incitar aún algo en una institución y en una época que lo permite todo? Tal permisibilidad nos mete en un pozo sin fondo, pues no nos da pista ni sobre la forma de obedecer ni la de transgredir. Existen ciertas líneas de acción que se pueden rastrear, eso es cierto. Como bien lo ha expuesto analíticamente el filósofo Alain Badiou en una conferencia titulada “Las condiciones del arte contemporáneo”, este último se sostiene sobre una serie de normas implícitas; una es la posibilidad de la repetición o reproducción insalvable en nuestra actualidad; la segunda es un ataque contra la figura del artista como genio o creador individual, y la tercera es una crítica a la pretensión de eternidad en la obra y, por lo tanto, una voluntad por asumir a finitud, acercándose así a una filosofía de la vida que muestra y hace explícita su propia imposibilidad de supervivencia. A partir de estas puestas en tensión llevadas a cabo en momentos específicos, como en la *performance*, o en espacios como en la instalación, el arte contemporáneo se presta a tres críticas: ontológica, relacionada con la asunción del devenir, lo pasajero y lo múltiple; estética, dando cuenta de la imposibilidad de rechazar la forma y lo informe, es decir, oscilando entre lo sublime y lo abyecto; y política, irremediabilmente dirigida hacia el capitalismo financiero y el modelo de la obra de arte como mercancía. Sin embargo, concluye Badiou: “Diré, simplemente, que el arte contemporáneo despliega todas sus funciones multiformes y sin forma, pero que también tiene la capacidad de recordarnos todo aquello de lo que somos capaces”.¹²

Sea bajo la lectura de Badiou o bajo cualquier otra analítica del arte contemporáneo, lo cierto es que en este podemos encontrar una puerta hacia las posibilidades ilimitadas para la creación artística. Su riqueza consiste en esta infinita libertad. Gracias a esta apertura no es sino dentro del arte contemporáneo que

¹² Alain Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, Alejandro Arozamena (ed.), *El arte no es la política / La política no es el arte*. (Madrid: Brumaria, 2014), 35.

podemos encontrar la posibilidad de otros mundos. Se trata de una especie de escape o refugio ante el apabullante presente. Sin embargo, como su nombre lo dice, el arte contemporáneo se encuentra precisamente respondiendo siempre a su tiempo. Anclado en una necesidad de superación, huida o evasión permanente, el arte contemporáneo se encarga de librar batallas de todo tipo que le permitan combatir los pesares de nuestra época. Bajo aquella lógica que Freud describió como sublimación, el arte contemporáneo, como cualquier otro arte, cumple una función similar a la de los narcóticos, siendo el modo en que los artistas se fugan o pretenden cumplir sus fantasías a través de la obra.¹³ Así, la invención de un sinfín de ficciones o alternativas utópicas o distópicas se vuelve su centro y fundamento. Sin embargo, habría que advertir que justamente toda esta comprensión cuenta con el hecho de que todos compartimos el mismo tiempo, la misma cultura, y, por lo tanto, los mismos malestares. El arte contemporáneo, comprendido así de una manera generalizada y ya no la obra de arte específica, se vale del hecho de que efectivamente estamos todos envueltos en una misma realidad, que no es nada grata por supuesto, y se propone como aquel lugar privilegiado para la libertad total en imaginación y en acto. El arte anacrónico, en cambio, no tendría nada en común con esta visión. No se trata de algo reactivo al propio tiempo y cultura, sino de una fuerza activa que, sin importar las condiciones adversas o favorables inmediatas, se hace valer por propia potencia. Al no ser únicamente contemporáneo, el arte anacrónico da cuenta de que, en cualquier tiempo, en todo caso, estamos lanzados a la existencia sin predeterminaciones. Y esta es una condición que excede a cualquier época específica.

Arte anacrónico es una etiqueta que aquí se propone como forma de lectura de la obra de arte, siguiendo, como se ha dicho, las propuestas teóricas de Didi-Huberman. Pero no sería posible

¹³ Sigmund Freud, "El malestar en la cultura". *Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXI. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 57-140.

dar pautas para generarlo. Tratar de hacer un arte anacrónico cae dentro de los tantos métodos de arte contemporáneo, o bien en sus aberraciones más extremas puede llevar a un conservadurismo de cualquier tipo. Paradójicamente, el arte anacrónico emerge o se hace valer por sí mismo cuando, quizá obedeciendo a su tiempo, termina dando cuenta de una verdad existencial que va más allá de este. Así, la obra logra despegarse del momento en que fue creada, tocando a alguien más de una manera distinta y al mismo tiempo íntimamente compartida. Comprendida de esta manera, la etiqueta de arte contemporáneo, y sus infinitos métodos, en realidad lo único que buscan es la posibilidad de un arte anacrónico. Probablemente se podría decir que, al hacer referencia al tiempo, designa irónicamente todo lo contrario de lo que constituye su objeto. Estar *con el tiempo* en este sentido no querría decir responder a las demandas inmediatas, del mercado, del público, de las tecnologías o de cualquier poder; sino precisamente dar cuenta de que en este tiempo, como en cualquier otro, estamos lanzados a la existencia en una condición de abandono, sin reglas y sin determinaciones últimas.

La etiqueta de arte contemporáneo, podríamos colegir, surge en sí misma de una forma tardía. Para cuando emerge como forma de identificación de un tipo de arte, el arte ha sido liberado de la línea histórica del tiempo, tal es la tesis del “fin del arte” en Danto, por ejemplo. En otras palabras, el arte contemporáneo está en sí mismo envuelto en la paradoja de que jamás podrá estar con el tiempo, pues designa un arte que ya no posee un tiempo compartido. Se ha perdido la referencia y, por lo tanto, aquella tragedia infinita de la crítica de arte que consiste en llegar siempre demasiado tarde a su objeto, se repite ya no solo como una ocasión más, sino esta vez como una condición estructural en el arte contemporáneo. Así, todo lo que sea etiquetado como arte contemporáneo probablemente de entrada ya está fuera del tiempo. Está en búsqueda de un tipo de arte que ya no puede ser más. Se apega y tiene su fundamento en una concepción del arte

que sería juzgada como obsoleta si nos apegamos estrictamente a aquella línea del tiempo histórica que sitúa en el Romanticismo la exigencia redentora del arte. Es decir, el arte contemporáneo sería todo aquel que fue hecho justo antes de la llegada de esta etiqueta, pues era aquel arte el que efectivamente respondía a su tiempo y contexto.

No preguntarse por todo esto y simplemente pensar que el arte contemporáneo es una práctica económica actual como cualquier otro campo de empleo no solamente es una postura cínica, sino miserable. Es cínica porque deja de lado la importancia del papel del arte en el sentido de vida de las sociedades, valiéndose de este para usufructuarlo. Y a nadie se le puede reclamar buscar los modos de subsistencia a costa de lo que se pueda. Pero es miserable porque pudiendo encontrar cualquier otro pretexto para generar ganancias, se escoge uno de los ámbitos más preciados del mundo humano. Es similar a aquellos estafadores de la religión, de la salud o de la política, quienes de acuerdo con las propias leyes humanas en realidad deberían ir a la cárcel. Pero sabemos que estas idealizaciones del derecho no solo siempre fallan, sino que esconden un orden diferente, casi contrario a lo que dicen hacer; y que las cárceles tanto como las escuelas o las iglesias, en verdad solo sirven para el poder. Así también pasa con los museos evidentemente. No seamos ingenuos. Siempre habrá quien saque provecho de las fuerzas vitales humanas para dirigirlas hacia su acumulación propia. Pero su miseria consiste en que irónicamente quien se sitúa en ese lugar, jamás experimenta tal experiencia vital. Y tampoco se trata aquí de una polarización total, todos estamos en medio de estos dos extremos.

Como menciona el filósofo Gustavo Cruz Cerna, miembro durante un tiempo de uno de los colectivos de arte contemporáneo más conocidos en la actualidad en la Ciudad de México: “Me atrevo a decir que si bien no es seguro que el arte es capaz de cambiar al mundo, gracias a las paradojas que encierran las categorías que

lo hacen posible, es imposible que deje de intentarlo”.¹⁴ Ahora bien, dar cuenta de este lugar paradoja nos puede llevar hacia dos direcciones, por lo menos. Una de ellas, es que precisamente hace falta defender las instituciones del arte, reforzarlas, exigir derechos para quienes participan de ellas y tratar de transformar desde dentro tanto la misma institución como a la sociedad en la medida en que se permita una crítica a los regímenes actuales que pueden incluir el gobierno, la moral o el capitalismo –esto es los que termina argumentando Gustavo Cruz, así como muchas otras figuras reconocidas del arte contemporáneo en México, y muy probablemente en muchos otros lugares–. La otra opción –más emparentada con lo que aquí se defiende, aunque sin menoscabar la anterior– es que si no es posible pedirle al arte que deje de intentar cambiar al mundo, entonces se reconozca que no hacen falta forzosamente esos museos ni instituciones para validarlo.

Quizá una conciliación, no por ello definitiva ni conclusiva, sería aceptar que las dos vías tienen su potencia y validez desde distintas perspectivas. Aunque curiosamente puedan parecer opuestas, ninguna de las dos es prescindible. Más aún, quizá ni siquiera es posible elegir. Intentar destruir los museos no solamente es imposible, sino inútil, no se va a poder. Pero tampoco podemos evitar que los artistas sigan ejerciendo su fuerza de creación con o sin la ayuda de las instituciones. En realidad, estas opciones no son contrapuestas. Pero en ellas se refleja una posición no solo política sino también existencial. Los peligros de la defensa de la institución constituyen todo el primer capítulo de este texto. Como señala Andrea Giunta, la tensión antinstitucional no radica solamente en lo que se admite o se rechaza, “Reside en una operación más sofisticada que se articula sobre todo el sistema del arte, que pone en escena todas sus creencias

¹⁴ Gustavo Cruz Cerna, *Walter Benjamin y el productivismo ruso. Arte y revolución en el discurso estético*. (Tesis de Licenciatura en Filosofía, UNAM, FFyL, 2019), 163.

respecto de cómo se constituyen el concepto y el valor de una obra”.¹⁵ Pero vayamos más lejos. Esta tensión –por lo que, repito, ya se ha explicado en el primer apartado– pone en entredicho no solamente la definición del arte, la obra de arte y el mundo del arte, sino toda la organización de la cultura occidental en sus saberes y prácticas separadas unas de otras, con grados de especialización y jerarquías. La crítica de arte se vuelve crítica cultural en ese momento.

Es por las razones anteriores que un libro como *La muerte del artista*, de William Deresiewicz, se queda totalmente corto en sus reflexiones pues, a pesar de que alguien pueda identificarse con sus buenas intenciones de ideología típicamente estadounidense, llega a confundir los diferentes estatutos de la obra de arte. Si vamos directamente a sus argumentos, en un primer momento separa el arte *amateur* del profesional, equiparando al primero con cualquier tipo de prácticas creativas que todo el mundo pueda hacer, como tocar algún instrumento musical, dibujar o escribir cuentos; y el segundo con el Arte –así, con A mayúscula– como noción proveniente del siglo XVIII con las categorías de autonomía, libertad y capacidad de creación. Este último, dice, es el que le interesa rescatar. Sin embargo, en otro momento deja de lado estas características del Arte que le importa, pues asegura que forzosamente debe estar en el mercado; y aunque señale una tensión y ambivalencia entre ambas caracterizaciones, asevera que estar dentro del mercado no es una elección ni una condición temporal o remediable, sino algo completamente inexorable.¹⁶ A partir de esta comprensión, Deresiewicz llama a una autoorganización de artistas que, en última instancia, resulta un despropósito total, pues termina concluyendo que este Arte que le interesa rescatar puede cuestionarlo todo, excepto el mercado. Proclamar esto, para mí, equivaldría a decir que en realidad, en una sociedad como la nuestra, no se puede cuestionar

¹⁵ Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 2014, 70.

¹⁶ William Deresiewicz, *La muerte del artista*. (Madrid: Capitán Swing, 2021).

absolutamente nada. Y lo mismo sucede con todas aquellas propuestas del arte que pueden cuestionar todo excepto el museo, las escuelas de arte o la misma categoría de arte. En ese momento pierde toda su potencia. Cualquiera de ellas se coloca en una posición totalmente derrotista.

Efectivamente, cuando se toma al arte contemporáneo desde uno de estos derroteros se puede llegar a confundir totalmente su definición. Tal es, por ejemplo, la definición que hace Javier Toscano y desde la cual sostiene su oposición rotunda: “El arte contemporáneo, en su acepción más amplia, es una forma de organizar la producción y las políticas de una zona de la creatividad y la percepción, en función de una actividad mercantil, y a través de una serie de estamentos y rituales institucionales de significación”.¹⁷ Aunque evidentemente se trata de una forma de crítica hacia el modo en que una obra de arte en la esfera del arte contemporáneo global funciona exactamente igual que un algoritmo financiero, termina denunciando todo el sistema del arte como algo falso o simulado, mínimamente desde Duchamp y Warhol. Pero olvida completamente todas las potencialidades de libertad del arte contemporáneo y, en un intento desesperado por rescatar al arte de ese sistema, enarbola de nuevo una concepción de arte un tanto idealista, inefable y única, justo aquello que según su propio argumento es lo que sostiene el engaño del sistema de arte que a todos nos mantiene oprimidos.

Un pequeño giro en la argumentación de Toscano diferencia la noción de arte anacrónico que aquí hablamos, pues efectivamente este autor hace un llamado hacia una “*estética desde abajo* [como] reconocimientos de fuerzas sociales de incontención, en lugar de formas y contenidos disciplinados en el gusto de las hegemonías”,¹⁸ operando de manera silenciosa, paciente y a contracorriente del neoliberalismo. Pero aunque podamos estar de acuerdo con la existencia y potencialidad de estas fuerzas, en

¹⁷ Javier Toscano, *Contra el arte contemporáneo*. (México: Tumbona, 2014), 11.

¹⁸ Toscano 2014, 91.

primer lugar eso no quiere decir que no puedan infiltrarse en eso que se hace llamar arte contemporáneo; en segundo lugar tampoco significa que el arte contemporáneo en su totalidad sea simplemente una mentira o una hipocresía sostenida masivamente, sino que puede llegar a motivar a estas mismas fuerzas, a otros modos de hacer, de pensar o de vivir; y en tercer lugar, estas fuerzas no son inefables o imposibles de rastrear, se encuentran todo el tiempo en la vida cotidiana y se traducen en experiencias de transformación de las que cada sujeto puede dar cuenta perfectamente bajo los términos adecuados. De hecho, tal parece que ese es precisamente el juego del arte contemporáneo. En última instancia habría que aceptar, como dice Brian Holmes, que el arte contemporáneo precisamente juega una especie de apuesta de póker, siempre valiéndose de la incógnita de las prácticas extraartísticas que transforman la vida social:¹⁹ al no conocerlas predeterminadamente, el mundo del arte no tiene de otra más que volcar todo su capital –simbólico y financiero– hacia aquello que promete satisfacer este ímpetu de cambio y esta desesperación frente a la monotonía neoliberal –en fin, algo que nos salve o que nos haga sentir menos mal–.

Es verdad que hay una especie de crueldad del mundo del arte, en el que, según ha descrito Cuauhtémoc Medina en un texto de 1993, lo que no entra simplemente se va hacia la nada:

No hay crítico que no se sienta fascinado por este engranaje que es el sistema que crea y descarta las obras de arte, que inventa y cesa artistas, que da valor a ciertas propuestas históricas y rebaja otras a un punto que no es el de la mediocridad o el atraso, sino el de una especie de vacío en el que nada ocurre y nada pudo haber ocurrido. Nada; creo que he dicho bien.²⁰

¹⁹ Brian Holmes, “El póker mentiroso”, *Continental Drift*. (2003). <https://brianholmes.wordpress.com/investigaciones-extradisciplinares/>

²⁰ Cuauhtémoc Medina, “Generosa juventud, la del arte”, *Abuso Mutuo*. (México: Cubo blanco, 2017), 35.

Pero la respuesta tampoco es la tautología citada por el mismo Medina de “arte es simplemente aquello que llamamos arte”,²¹ ni quizá tampoco la paráfrasis que él mismo propone para comprender el modo de operar de la esfera del arte: “Arte es aquello que no descartamos como no-arte”.²² porque, como ya se había visto con Danto, la pregunta sería ¿quiénes son esos que tienen el derecho a llamar o no arte a las cosas? En todo caso, como él mismo lo admite en el texto citado, lo importante para el mundo del arte tal vez ni siquiera es saber qué se quiere decir con *arte*, sino que esa no definición permite un proceso infinito de redefiniciones permanentes que en última instancia solo sirven para mantener una serie de poderes y prestigios sostenidos meramente por el hecho de ser nombrados como *artísticos*.²³

Desde este lugar, se podría bien tomar al arte contemporáneo como un dogma incuestionable, tal como lo ha descrito Avelina Lésper. Recordemos que, de acuerdo con esta autora, el arte contemporáneo basa en que “la obra se ha convertido en una rapsodia de teorías y sustantivos”²⁴ a partir de una serie de dogmas como la transubstanciación o del concepto como pensamiento mágico que hace que cualquier cosa que esté en el museo de inmediato adquiera el significado de obra de arte; o el dogma del curador, a partir del cual se dicta irrefutablemente lo que es arte o no; o el dogma de que “todos son artistas” solo sirve para democratizar la mediocridad, según ella. Aunque evidentemente no hay que confundir lo anacrónico con lo reaccionario, tenemos que admitir que, a pesar de que sea valiéndose de la encarnación de un pintoresco personaje de la cultura mexicana que defien-

²¹ Medina cita esta frase haciendo referencia a Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique como dos de sus mentores de quienes aprendió esta definición. Ver Medina Cuauhtémoc, “Generosa juventud, la del arte”, 36.

²² Medina, “Generosa juventud, la del arte”, 37.

²³ Quizá sea necesario mencionar que, en las primeras líneas de este texto, Medina aclara: “Sé que me arrepentiré de varias de las cosas que diga, pero me atengo al riesgo”. Ver Medina Cuauhtémoc, “Generosa juventud, la del arte”, 35.

²⁴ Avelina Lésper, “Arte contemporáneo: el dogma incuestionable”, *El fraude del arte contemporáneo*. (Bogotá: El malpensante, 2015), 38.

de que el arte debería volver a basarse en el talento, la belleza, la técnica y el genio, algunas de las acusaciones de Lésper pueden llegar a cundir hondo. El mismo Medina ha llegado a decir –en un anuncio promocional del Museo Universitario Arte Contemporáneo, en 2021– que lo que tenemos que hacer con el arte contemporáneo es muy similar a un videojuego, los primeros niveles son muy sencillos y poco a poco se van haciendo más difíciles los retos.²⁵ Pero si tomamos esta metáfora seriamente, solo nos llevaría a pensar que las reglas del arte contemporáneo ya están efectivamente dadas y además programadas; que hay niveles y que estos fueron pensados por mentes ajenas al mismo juego del arte, que pueden regodearse en el goce de nuevos desafíos para sus adictos gamers. Desafortunada metáfora. Desde esta perspectiva es posible que Lésper y Medina no estén tan alejados respecto a su concepción del arte contemporáneo, pues ninguno de los dos cuestiona su estatuto y poder, la primera para atacarlo y el segundo para impulsarlo.

Como lo ha expresado Marcelo Expósito, probablemente la división entre “obra artística” y “obra no-artística” ya ni siquiera es importante cuando llegamos a estos niveles de análisis. De acuerdo con este autor, no solo se trata de una separación antigua y rancia, sino que desde hace varias décadas la encontraríamos totalmente desbordada. Escritura, crítica, edición, publicación y distribución, por lo menos, son cosas que vienen haciéndose mínimamente desde la década de los años ochenta del siglo pasado de forma autoorganizada, autovalorizada e independiente de cualquier tipo de institución vinculada con el mundo del arte. Y no se llevan a cabo por una especie de resistencia o negativa hacia los modelos clásicos del arte, sino por consistencia propia, como una afirmación de una potencia que tiene más que ver con la protesta y las dinámicas de la autonomía social. En última ins-

²⁵ Cuauhtémoc Medina, “¿Realmente sabes qué es el arte contemporáneo? - Sin conservadores”, *Cultura UNAM*. 15 de junio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=KMBsTijdNgQ>

tancia, “la ‘artisticidad’ de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia”,²⁶ menciona Expósito. Es decir, la legitimidad institucional ni siquiera es importante en ciertos estratos y sobre todo cuando la explotación laboral, tanto de artistas como de cualquier otro profesional o no profesional, es tan aplastante que por sí misma genera procesos de autoorganización comunitaria. Sin embargo, el agudo señalamiento de Expósito consiste también en dar cuenta de que declarar a todos *cómplices* tampoco sirve de mucho. Podría llevar a dos posturas, la primera sería un cinismo generalizado en la que debido a que todos somos partícipes ya no vale la pena siquiera pensar en que las cosas podrían ser de otra manera. La segunda sería la negación total, desde una pretensión de inmunidad ante el permanente avance de este sistema que se alimenta de cualquier expresión marginal para clasificarla, empaquetarla y venderla. Frente a esto, Expósito propone entrar y salir de la institución como un flujo continuo, ni en una relación instrumental ni en una cínica, desde redes que al menos fueren los límites al máximo desde las posibilidades de cada quien.²⁷

En todo caso, está bien que los museos, las galerías y los críticos alineados con ello se mantengan ocupados con eso que llaman arte contemporáneo. De hecho, con la rapidez de nuestra época se vuelve una tarea titánica estar a la velocidad adecuada para lograrlo. Requiere de muchos profesionales pagados que mantengan la idea de que efectivamente es posible dar cuenta de nuestro tiempo como algo uniforme, idea sobre la cual se sostiene toda una economía mundial. Sin embargo, fuera de todo eso hay muchos otros ámbitos donde la aceleración de los tiempos, la exigencia de adaptación inmediata y la premura por ser

²⁶ Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. *Transversal*. Octubre de 2006. <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>

²⁷ Expósito 2006.

los primeros en enterarse o dar cuenta de algo no tienen ninguna importancia. Estos otros espacios están más emparentados con lo que Gregory Scholette ha llamado “materia oscura del arte contemporáneo”. Se trata de prácticas creativas que están más orientadas hacia los cambios concretos y localizados, a generar comunidades, grandes o pequeñas, que ya tengan que depender de esa economía y política a gran escala, ni de sus relatos de nación, escuelas, corrientes, modas, etc. Esta forma de arte no solo, como dice Scholette, muestra un grado de aquella famosa autonomía tan buscada, sino que, tendríamos que decir nosotros, también sería bastante anacrónico. “Ella abarca prácticas informales como las artesanías caseras, los memoriales improvisados, las galerías de arte del Internet, la fotografía (...), los pintores de día domingo, los boletines autopublicados y los fanzines”.²⁸

Incluso desde un lugar un tanto cuestionable, Lev Manovich ha dicho que el dominio de la estética ya no le pertenece exclusivamente al mundo del arte. Bajo la etiqueta de *sociedad estética*, este autor “valora los diseñadores de espacios, de experiencia de usuario, arquitectos, fotógrafos, modelos, estilistas, y otros profesionales de medios y del diseño”,²⁹ del mismo modo que los usuarios de redes sociales, o plataformas de autopublicación donde las llamadas tribus urbanas encuentran expresión. Si bien es sugerente la propuesta de Manovich, lo cuestionable radica en que evidentemente las plataformas privadas a las que hace alusión, tales como Facebook o Instagram, por más que incentiven la creatividad y se generen comunidades de usuarios conectados por sus propias elecciones y preferencias, no quedan rebasadas en absoluto las distinciones de clase en el sentido marxista. Contrario a lo que Manovich piensa, los instagramers no son dueños de los medios de producción.³⁰ En todo caso, siguiendo a Guiomar

²⁸ Gregory Scholette, *Materia oscura*. (Bogotá: Archivos del Índice, 2015), 12.

²⁹ Lev Manovich, *Instagram y la imagen contemporánea*. (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2020), 120.

³⁰ Manovich 2020, 119.

Rovira, al mismo tiempo que con el capitalismo informacional el conocimiento se vuelve una fuerza productiva a la espera de ser mercantilizada, “(e)l riesgo de abrir espacios de sociabilidad con el ánimo de capturarlos como valor económico tiene también sus accidentes”.³¹ Así, en un mundo interconectado como el nuestro a través de Internet, a la vez que un poder extractivo de las corporaciones intenta apropiarse de la fuerza creativa de los usuarios bajo el supuesto ideológico de una comunicación libre y gratuita, también emergen potencias disruptivas y emancipatorias. Estas son en última instancia las que resultarían más vinculadas con la autonomía de las prácticas creativas que aquí se refieren.

No está de más reiterar que las industrias culturales y el mundo del arte son muy similares, esferas de pretensiones y prepotencias insoportables. Como bien lo ha señalado Max Haiven, esto se debe a que supuestamente ambos resguardan un espacio de la creatividad humana y, por lo tanto, la posibilidad de cambio. Pero, siguiendo al mismo autor, tendríamos que admitir que no es así. Al contrario, una vez que el dinero se ha vuelto el mediador de todas nuestras actividades y prácticas a tal grado que “la vida social está, en cierto sentido, encriptada en el dinero”,³² podemos decir que en gran medida la lógica del dinero y la del arte se apoyan mutuamente, ya que estos espacios de supuesta apertura creativa en realidad terminan funcionando como laboratorios de experimentación financiera donde todas las posibilidades son exploradas, siempre y cuando su orientación final esté supeditada hacia la obtención de beneficios económicos. Para salir de este engranaje, propone Haiven, tanto el arte como el dinero deben ser abolidos en la forma en que los conocemos hoy en día. Tendríamos que comenzar a pensar y a practicar otros modos de socialización más allá del capitalismo forzosamente, o más bien prestar atención a las formas en que ya existe una gran cantidad

³¹ Guiomar Rovira, *Activismo en red y multitudes conectadas*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017), 23.

³² Max Haiven, *Art after Money, Money after Art*. (Londres: Pluto Press, 2018), 27.

de esfuerzos, momentos o espacios en los que nuestro potencial imaginativo común no es llevado hacia aquella máquina capitalista de expansión infinita. Se trata de prácticas de colaboración, solidaridad y expresiones comunes y cotidianas de organización entre redes de subjetividades afines que la mayoría de las veces no tienen absolutamente nada que ver con el mundo del arte, sino que se encuentran en las luchas sociales o los movimientos culturales, también llamados *contracultura* o *subculturas*. “En última instancia, sugiero, se trataría de construir y reavivar formas autónomas de cooperación, reproducción social e imaginación radical”,³³ dice Haiven.

Si Toscano perdió la batalla contra el arte contemporáneo fue porque su enemigo no era el arte contemporáneo, o al menos no solamente. Se enfrentó contra todo un sistema que posibilita y mantiene al arte contemporáneo, el cual va mucho más allá de todas las instituciones que llevan ese nombre, es el sistema de mercado, la moral, la política, etc. Siguiendo la metáfora del enfrentamiento que propone el título de su libro, enojarse contra el arte contemporáneo sería precisamente como enojarse contra un boxeador por golpear a otro ser humano en el ring. En todo caso, contra lo que habría que pelear es contra todo el sistema que lo coloca en esta situación, pero, una vez más, este sistema no se reduce a la liga de boxeo y ni siquiera a la existencia misma del boxeo como deporte. Va mucho más lejos hacia la forma en que hemos concebido, por lo menos, la competencia y el espectáculo en nuestra cultura. Y alguien podría decir que este tipo de batallas, al estar perdidas desde el principio, carecen de todo sentido. Y tendría razón, pero eso no va a evitar que podamos imaginar otras formas de convivencia y organización; y que, de hecho, podamos llevarlas a cabo en pequeñas o grandes escalas, en comunidades específicas, por momentos, largos o cortos, o instantes cuando menos. Lo que estamos haciendo aquí es un llamado a

³³ Haiven 2018, 28.

ver esas otras posibilidades. Desde esta perspectiva ya no importa que el sistema de arte contemporáneo siga vivo o más fuerte que nunca. De cualquier forma, tenemos la posibilidad de decirle adiós aquí y ahora.

El arte contemporáneo es algo a lo que, por su misma condición de estar apegado al tiempo, se le puede simplemente dar la espalda y decir adiós. Al arte anacrónico, en cambio, puedes intentar decir adiós, pero este va a llegar, se aparece sin previo aviso, sorpresivamente, intempestivamente, quizá en los momentos que menos se esperan. Y es que, regresando al planteamiento básico: ¿cuál es ese tiempo con el que el arte contemporáneo está en relación simultánea o en todo caso adelantado? Y la respuesta nos lleva evidentemente a un tiempo cronológico, secuencial, el cual se empalma con el de la cultura occidental. No obstante, fuera de esta hay muchos otros tiempos, infinidad de ellos, tiempos menores, tiempos íntimos, tiempos híbridos, personales, familiares, de pareja, del amor, de la amistad, de la colectividad, de las comunidades, de los territorios, de los alimentos, del clima, de la escuela, del cuerpo, del ánimo, de la moda, de la imaginación, etc. De esto da cuenta la noción de arte anacrónico. Cuando cualquiera de estos otros tiempos, o bien *tiempos otros*, irrumpe en la línea pretendidamente progresiva y/o neutral del tiempo occidental, se manifiesta como síntoma para mostrar que todo ello es una mera ficción y que, por lo tanto, otras ficciones pueden ser posibles en cualquier momento.

La respuesta al arte contemporáneo no está solamente en la inclusión de prácticas sociales dentro del museo, por supuesto. De hecho, esto es algo que se ha incrementado recientemente, pero es evidente a la vez que esta operación no es sino una vuelta más de la institución artística para apropiarse de la vida. Es solo un tipo más de *ready-made* en todo caso. En el lado contrario, como menciona Keti Chukhrov, “al observar la imparable propagación de obras de arte contemporáneo que fingen ser un reto en su juego de formas y contextos, uno podría comprender la deci-

sión de abandonar la producción artística en favor de cuestiones sociales”.³⁴ Lo trágico de esto es que si cedemos a este tentador impulso, dejamos de lado, al mismo tiempo, la posibilidad de la transformación social general, pues nos atenemos al campo de la política. Si lo recordamos, el estatuto tan fundamental del arte reside precisamente en que su discusión se encuentra a la base de toda nuestra concepción occidental del mundo. Podemos dedicarnos a luchar por derribar el sistema capitalista desde la lucha social o, en su versión más rebajada, buscar las reformas necesarias para el bienestar dentro del mismo régimen; pero si lo hacemos, estamos aceptando que toda nuestra forma de comprender el mundo es correcta e inamovible, lo único que tenemos que hacer es distribuir de diferente forma los bienes materiales. A diferencia de esto, la posibilidad que ofrece el arte, por el lugar que ocupa en la cultura –no lo olvidemos–, es la de socavar todos los cimientos de la misma de un solo golpe.

De acuerdo con lo anterior, no solamente hace falta ocuparse de las transformaciones a nivel de los movimientos sociales, pero tampoco dedicarse únicamente a recuperar o capturar las prácticas revolucionarias ajenas al campo del arte para introducirlas en la lógica del museo. En última instancia tendríamos que golpear la barrera que distingue a una de la otra tan contundentemente que ni siquiera se sostenga esta división. En un intento que podría calificarse casi como desesperado, a la vez que comprensible, de sacar al arte contemporáneo de su esfera separada de la sociedad, la artista Tania Bruguera ha propuesto la noción de *arte útil* evidentemente contrarrestando una visión basada en cierta comprensión de la autonomía del arte, por un lado, pero también respondiendo a una realidad que lo demanda a gritos. “El arte útil se basa en el pensamiento artístico para imaginar, crear e implementar tácticas que cambien la forma en que ac-

³⁴ Ketí Chukhrov, “Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo”, Alejandro Arozamena (ed.), *El arte no es la política / La política no es el arte*. (Madrid: Brumaria, 2014), 65.

tuamos en la sociedad”,³⁵ se lee en la página *web* (arte-util.org) iniciada por la artista. Las propuestas de Bruguera muchas veces son muy similares a los proyectos autogestivos de educación en zonas o territorios marginales. Este es solo un caso, pero esa es una operación que actualmente se puede decir que está de moda en el arte contemporáneo. La misma artista participó recientemente con el proyecto de Instituto de Artivismo Hannah Arendt (INSTAR) en la documenta *fifteen*, cuyos curadores artísticos fueron el colectivo ruangrupa, de Indonesia. Para esta edición de la documenta, ruangrupa propuso la noción de *lumbung*³⁶ como eje de las prácticas, invitando a colectivos y artistas de diferentes partes del mundo a participar de la recolección de todo tipo de aportaciones –desde habilidades, espacio, tiempo, energía, hasta simplemente dinero– para generar una red dinámica de interacciones que vayan más allá de la documenta como evento o exhibición artística, hacia la organización de una economía colectiva alternativa.

lumbung podría llegar a ser un nuevo paradigma económico y político, pero curiosamente proviene de una práctica vernácula, más que de una especie de vanguardia. No obstante, precisamente uno de los problemas de la exigencia de la contemporaneidad en el arte es que de pronto puede confundirse con intereses del mundo contemporáneo que pueden instrumentalizarle. En el choque entre aquellos espacios para la experimentación que abre el arte contemporáneo, con fines de mantenerse actualizado, y las consecuencias incalculables para la cultura, puede que haya una oportunidad para uno o muchos cambios

³⁵ “Arte Útil draws on artistic thinking to imagine, create and implement tactics that change how we act in society”. Asociación de *Arte Útil*, “About”, *Arte Útil* (2022). <https://www.arte-util.org/about/colophon/>

³⁶ *lumbung* es un término de la Indonesia rural para designar el lugar donde se recolectan las cosechas sobrantes (de arroz tradicionalmente) de una comunidad local, como un depósito compartido que sirve como almacén para provisiones en un futuro impredecible. Ver ruangrupa and Artistic Team, *documenta fifteen HANDBOOK*. (Berlín: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2022).

de paradigmas, pero casi como resto o efecto secundario. Ahí es donde el arte clasificado como contemporáneo puede ir contra sí mismo, es decir, tanto hacia la ruptura de una medida única del tiempo como del arte, como aquella esfera privilegiada para las propuestas de formas de vida no hegemónicas. De la misma forma, desde otros lugares, como la teoría e historia del diseño, se está intentando plantear alternativas a las narrativas oficiales del arte y de la cultura material. Por ejemplo, en el reciente libro *Design after Capitalism* se toman en cuenta, dentro de un recuento de la historia del diseño, fenómenos tan dispares como la teoría crítica, el situacionismo, las Panteras negras, el *punk* o las resistencias indígenas, al lado del movimiento *Arts and Crafts*, o el diseño radical italiano cercano a las luchas autonomistas de ese país en la década de los años setenta, tales como el antidiseño del Superstudio o el autodiseño de Enzo Mari.³⁷ Tal parece que por su propia fuerza de operación, este tipo de manifestaciones culturales están quebrando las fronteras disciplinarias a las que estamos acostumbrados.

Munari, en su libro *Fantasía*, habla de un museo inventado a partir de una serie de manchas en una pared en una edificación aparentemente abandonada y un ejercicio imaginario con un niño para verlas como un archipiélago. Etiquetando las islas con nombres inventados, así como reuniendo una serie de objetos dispares encontrados en el mismo inmueble, no solamente invitaron a sus amigos a disfrutar de la exhibición con un evento de inauguración ficticio, sino que lograron confundir a algunos turistas ávidos de novedad, por lo cual prefirieron que destruir el museo.³⁸ Didi-Huberman cuenta que para componer sus textos él mismo genera una especie de atlas bibliográfico con fichas sin orden predeterminado en una mesa amplia y comienza a jugar con ellas en asociación libre, armando paquetes o constelacio-

³⁷ Matthew Wizinsky, *Design after Capitalism*. (Massachusetts: The MIT Press, 2022).

³⁸ Bruno Munari, *Fantasía*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2018).

nes, como si se tratara de una lectura de tarot que configura un futuro/deseo.³⁹ En un ejercicio imaginativo del mismo tipo, bien podríamos concebir un museo de arte anacrónico donde, como en aquella exposición de “Sublevaciones”, puedan convivir obras de cualquier época y de cualquier tipo de arte o creación. Pero a la vez podríamos ir más lejos para pensar si sería necesario realmente un museo como tal o más bien un cambio de mirada en la cual toda la ciudad pueda verse como una muestra de arte anacrónico: la vida cotidiana convertida en acto de contemplación como en aquella obra de *Los pasajes* de Benjamin. Sería un poco como invertir la fórmula de los situacionistas. En lugar de destruir los museos para que todos nos volvamos artistas, comenzaríamos por hacer que todo sea arte, de tal manera que no haya más museo alguno que pueda abarcar la totalidad del arte creado.

A partir de lo anterior, puede abrirse una comprensión de la vida mucho más allá de nuestras actuales esferas de arte, política, economía y conocimiento, cuando menos. Del mismo modo, la historia reciente adquiere otro sentido, por ejemplo, tendemos a pensar que los fundamentos de esta cultura ya se encuentran determinados, cuando en su forma más aceptada en la actualidad se remite a los últimos dos o tres siglos, sobre todo en lo referente al estatuto del arte –algo que ya vimos en el primer capítulo–. Más aún, en el mundo del espectáculo tendemos a sentir que uno o dos años son demasiado. Pero en la larga duración esos tiempos no son nada. Una década puede llegar a verse como un mismo momento cuando se mira a cierta distancia. Uno o varios siglos pueden verse como un simple instante en la historia cuando se mira desde cierto ángulo. Así, la historia de la humanidad entera puede ser no más que un pequeño acontecimiento en el universo y el universo mismo una nada frente a la eternidad. Ahora bien, lo importante de la configuración ilus-

³⁹ Les grands entretiens d'artpress, *Georges Didi-Huberman*. (París: Imec/Artpress, 2012).

trada de los saberes, que actualmente sigue imperando, es que en esta cosmovisión una obra de arte tiene la capacidad de atravesar todos esos tiempos, desde el más ínfimo e insignificante hasta lo eterno. Una obra de arte es un descubrimiento para quien la hace, un descubrimiento de sí mismo profundo que le une con todo lo existente. Es a la vez algo que sorprende y que no sorprende al mismo tiempo, pues muestra lo que siempre ha estado ahí. Como lo ha identificado Agamben, la estructura original de la obra de arte tiene más bien una relación íntima con el ritmo, un principio que, por supuesto, conlleva una dimensión temporal, pero que a la vez podría ser definido como el elemento intemporal del tiempo. El ritmo define la experiencia de apertura y cierre de un espacio temporal, pero no le pertenece al tiempo. Lo mismo pasaría con el arte, dice Agamben. Lo que le da sentido al arte no puede ser parte de él.⁴⁰

Con el arte contemporáneo y sus, en ocasiones, retorcidas retóricas de pronto se ha olvidado la crítica de arte en su sentido más literal: aquella que determina criterios de lo que es y lo que no es arte a partir de la práctica de poner en crisis cualquier obra que está ante los ojos; cuestionarla y ver si se sostiene; y cuáles serían los elementos que le sostienen como obra de arte. Cuando toda la crítica se nos va en apenas alcanzar a comprender la obra en los términos en que el artista, el curador o un cierto ámbito especializado del mundo del arte la concibe, olvidamos que la crítica no consiste solo en eso, sino que después todavía nos queda tensionar esos supuestos, incluso golpearlos duro, con todas las fuerzas, para ver si se mantienen en pie. Contrario a eso, en la mayoría de las ocasiones los críticos de arte contemporáneo están tan ocupados comentando las obras de arte más recientes de los diferentes circuitos de arte –que pueden alcanzar desde un nivel local hasta uno global– que se olvidan de preguntarte qué es lo que ellos mismos comprenden como arte contemporáneo y

⁴⁰ Agamben, “La estructura original de la obra de arte”, *El hombre sin contenido* 2005.

más aún como arte en general. En cada texto de crítica hay indicios de eso que se está comprendiendo por arte y arte contemporáneo, por supuesto, tales como criterios políticos, económicos o de reconocimiento, pero al menos parece que muchas veces los críticos ya no tienen tiempo de formularlo sistemáticamente.

Ahora bien, una vez que se ha comprendido esta condición, el arte anacrónico iría aún más allá, pues ya ni siquiera depende de los críticos, sino de algo que está más allá del tiempo. Entonces la crítica de arte necesita a su vez de una dimensión crítica, dando cuenta de que ni el arte ni sus críticos escapan al paso del tiempo. Así, el anacronismo puede ser incluso antihistórico, a la vez que podría ser también lo único que le da sentido a la historia. Es decir, justamente si existe una forma en que se hace posible aún hacerse la pregunta sobre lo que es o no es arte contemporáneo, tendría que ser contraponiéndolo con otro que no lo sea y vaya más allá de cualquier medida del tiempo, pues esta etiqueta pretendidamente onmiabarcante de arte contemporáneo simplemente tilda, por ejemplo, de moderno algo que de acuerdo con ciertos cánones más bien querría decir retrógrada. Es claro que estas divisiones epocales básicas ya no dan cuenta de la amplia gama de formas artísticas de la actualidad. No alcanza a ver otro tipo de expresiones que puedan convivir en el mismo momento histórico ni tampoco todo aquello que, de hecho, no es considerado arte en su momento, lo cual es grave pues prácticamente no están dando cuenta de casi nada.

Agamben, rescatando un fragmento de Lautremont que dice “los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía”, ha resaltado el hecho de que la obra en sí misma tiene una estructura crítica una vez que ya no cumple una función de satisfacción espiritual apegada al ámbito religioso.⁴¹ En otras palabras, la obra en sí misma nos coloca en frente de la cuestión acerca de si ella es arte o no lo es, y en este sentido, incluye su propia crítica.

⁴¹ Agamben 2005.

Como lo ha expuesto Payot, si la obra es criticable es porque pretende participar de un cierto Ideal del Arte. En ese sentido, toda obra de arte es siempre provisional, como un corte, un pasaje o un momento que asume la partición. En cierta medida “relevante”, pues siempre puede haber nuevas obras que cumplan o completen de mejor manera ese Ideal. Pero precisamente esta cualidad de criticable es lo que le da la posibilidad de ser candidata a obra de arte. Así, la crítica en cierto sentido completa la obra. La obra, nos dice Payot, se sacrifica por amor a la cohesión única del arte y se mantiene siempre en esa tensión. Por lo tanto, “la obra es la afirmación permanente de la necesidad de su propia destrucción”.⁴² Criticar es acompañar a la obra en su reflexión e incluso en su propia ironía de existir.

Pero no estamos hablando del argumento hegeliano de que la obra de arte después de la modernidad no puede ser sino pensamiento sobre la obra, sino de un permanente movimiento que no tiene teleología ni relato lineal. Si lo recordamos, para Hegel el siglo XIX no es ni siquiera propicio para el arte, pues se trata de una época reflexiva que ha llegado a un nivel de autoconsciencia racional que le permite ir más allá de las creencias en divinidades. “Por eso, el arte como ciencia es más necesario en nuestro tiempo que cuando el arte como tal producía ya una satisfacción plena”.⁴³ Más lejos de Hegel y más cerca de Nietzsche, diríamos que la obra de arte trae consigo la posibilidad de un antídoto hacia la historia. No es de extrañar, dice Nietzsche, que los antídotos traigan también el nombre de veneno. Es lo que Nietzsche, en la Segunda intempestiva identifica como antihistórico y lo ahistórico. Como bien lo ha expresado Jorge Juanes: “Eso es, en parte, lo que el arte defiende: una experiencia situada en el ámbito concreto de la vivencia intempestiva y en curso; con plena conciencia de que no hay, ni puede haber-

⁴² “L'œuvre est l'affirmation endurante de la nécessité de sa propre destruction”. En Payot, *Anachromies de l'œuvre d'art* 1990, 122.

⁴³ Hegel, *Estética I* 1989, 17.

lo, un saber que contenga la Verdad de lo que es”.⁴⁴ No hay una verdad única a la que se llegue ni con el arte ni con la crítica. En todo caso, lo que queda al descubierto con esta dinámica permanente entre las fuerzas figurativas que quedan en el arte y las fuerzas de movimiento, desgaste y cuestionamiento de la crítica –así como sus infinitas formas de fundirse las unas con las otras–, es que no hay ley última sobre lo que es o no obra de arte, ni un método definido y absoluto para hacerlo. “En el fondo, el arte contemporáneo es una crítica del arte mismo, una crítica artística del arte”,⁴⁵ dice Badiou. En otras palabras, si nos tomamos en serio la afrenta del arte contemporáneo, este mismo nos exige ir más allá de él. Olvidarlo, dejarlo atrás.

¿Por qué hay tanta diferencia en la valorización de un objeto cualquiera dentro del mundo del arte y fuera de este?, pregunta Scholette. Se debe, de acuerdo con él, a un modelo de trabajo a partir del cual se produce valor al interior del mundo del arte que se mide por la calidad del capital de consumo y que “incluye saber qué artista es muy solicitado por un museo prestigioso o coleccionista privado, o qué crítico o curador influyente pronto destacará su trabajo en una reseña o exhibición”.⁴⁶ Se trata de una producción rutinaria de diferencias menores basada en que “el capital de consumo –o conocimiento acumulado sobre el arte– se produce, circula y acumula”.⁴⁷ Es decir, el mundo del arte en realidad está en una especie de monólogo autista en el que aparentemente ya no hay forma de interpelarlo, y cualquier intento de hacerlo puede ser tomado como un pretexto para un brote más. Pero el arte contemporáneo ha olvidado que su historia no se reduce a la historia de la pintura y su desmaterialización paulatina, sino que la arquitectura, la música, la poesía o la danza, junto con otros

⁴⁴ Jorge Juanes, “Hegel, ¿Muerte del arte o muerte de la filosofía?”, *Errancias... palabra inconclusa*, noviembre 2016. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/890/Figuras_2009_06_Juanes.pdf?sequence=1&isAllowed=y

⁴⁵ Badiou, *El arte no es la política / La política no es el arte* 2014, 28.

⁴⁶ Scholette, *Materia oscura* 2015, 22.

⁴⁷ Scholette 2015, 23.

tipos de arte, muchos de ellos que no entraron siquiera en la categoría de *bellas*, definida en los siglos XVII y XVIII, nunca se han ido. Hace falta arrancarle, con todo, el derecho al arte contemporáneo de definir lo que entra o no en la categoría de arte.

Es verdad que una noción como la aquí propuesta, separada de las discusiones sobre los acontecimientos históricos, corre el riesgo de ser reapropiada desde un lugar de supuesta neutralidad y aplanamiento generalizado en pro de ciertas figuras que pudieran pretenderse o colocarse por encima de todo. Pero al mismo tiempo no es sino a través de este tipo de operaciones como es posible declarar nuevos términos para la igualdad y entonces, diríamos con Rancière, el disenso se hace posible.⁴⁸ Más aún, se hace posible establecer nuevos campos de batalla en donde aquellas distancias o diferencias abismales, como las llamaría Boaventura de Souza Santos desde una perspectiva descolonizadora,⁴⁹ pueden ponerse en suspenso. Dicho de otro modo, la noción de arte anacrónico viene a señalar un vacío o un hueco en el arte contemporáneo, el cual no puede ser llenado o suturado simplemente incorporándolo en su hacer, sino que le desfunda al dejar en evidencia que todo lo que entra en sus límites, está dejando fuera todos aquellos tiempos que no entran en la Historia del Arte occidental. Una vez más, el tiempo con el que está el arte contemporáneo no es el único y eso, aunque pueda ser algo obvio, sencillamente se deja de lado tan solo al usar el término *arte contemporáneo*. De lo que aquí se trata no es de decir cuál es el nuevo arte, ni cuál vale más que otro, sino de declarar que nadie sabe nada de ello y por eso mismo la discusión apenas puede comenzar y siempre puede recomenzar.

Evidentemente la pregunta que da título a este último capítulo es meramente una provocación –incluso puede ser leída como un alarido existencial y casi desesperado–. No hay forma de saber

⁴⁸ Rancière, Jacques, *El desacuerdo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007).

⁴⁹ Boaventura de Souza Santos, *Para descolonizar Occidente*. (Buenos Aires: Clacso, 2010).

cómo hacerse un artista anacrónico. Quizá lo único que podemos decir, y eso ya es demasiado, es que seguramente la respuesta no es únicamente tratando de ser reconocido como un artista contemporáneo. En última instancia, lo que se pretende decir es haz lo que quieras, no importa si es considerado arte o no, no importa si responde a las tendencias o problemáticas de esta época que, por cierto, nunca estará satisfecha. Puedes dedicarte a la ingeniería, los rótulos o la cocina. Nadie puede venir a decirte si lo que haces es arte o no. El problema de dejar las discusiones del arte a los especialistas es que el mundo fuera de estas esferas se vuelve tanto más aburrido como más abrumador y castigante. Asimismo, al interior no es nada agradable vivir todo el tiempo envuelto en disputas de terrenos a veces bajo los recursos más viles por ver quién es verdadero artista y quién no lo es, quién entra al museo y quién queda fuera, al igual que a los libros, las fotos, los cocteles y todo tipo de registros. Pero antes de que este libro se vuelva algo de superación personal, habría que recordar, por otro lado, que tampoco hay nada que superar y que tampoco se trata de una cuestión personal. Precisamente el arte se coloca en este contexto como un ámbito que nos permite a su vez *des-colocarnos*. Tal es la importancia de rescatar una etiqueta que por su propia ambigüedad en sí misma es anacrónica, como un recurso, un refugio para no terminar sirviendo a los intereses del mundo contemporáneo siempre tan rapaces y despiadados.

Conclusión

(Comprendida como cierre y no como derivación lógica)

Como decía Wittgenstein, lo más seguro es que solo pueda entender este libro aquél que ya ha pensado las cosas que están aquí o muy similares. De esta manera, no está hecho para enseñar nada a nadie, sino quizá solamente para que quienes lo comprendan no se sientan solos en este mundo, que sepan que ha habido y seguirá habiendo otros que pensaron o sintieron algo semejante. Eso no quiere decir, por supuesto, que sea excluyente o que sea solamente para unos cuantos. Al contrario, pretende sostenerse como un llamado. No es, como Nietzsche empezaba el *Anticristo*, que el libro sea para seres humanos que aún no habían nacido. No. En este caso, se trata de seres humanos que siempre han nacido y seguirán naciendo, pero que en todas las épocas se han sentido solos o separados de este mundo. ¡Y todos nos hemos sentido así en algún momento! Este libro podría parecer que es para pocos, por ahora, pero más bien sería justamente para una gran cantidad de gente que, aunque en este momento se sienta aislada, una vez que salgan a la luz sus argu-

mentos puedan juntarse bajo un pretexto. Al encontrar salida desde un marco académico, tiene entre sus objetivos dar a conocer estas posturas hacia un gran público y permitir el debate abierto y argumentado sobre las cuestiones que aquí se tratan, las cuales no dejan de tener un carácter disruptivo respecto a algunas de nuestras concepciones actuales del conocimiento y la generación disciplinaria del mismo, puesto que se levanta insistentemente desde los huecos que han quedado en su desarrollo comprendido de manera lineal. Su apuesta es precisamente brindar soportes con anclajes y porvenires distintos. A mis contemporáneos les diría: Nos tocó vivir en el mismo tiempo y compartiendo la misma tierra, pero eso no quiere decir que lo compartamos todo. Nuestros amigos pueden estar en cualquier otro tiempo o espacio y, sin embargo, nos necesitamos unos a los otros aquí y ahora.

Como se ha visto hasta este punto, la propuesta de arte anacrónico no es nueva ni ha salido de la nada ni está sola en el mundo. Ni siquiera el nombre ha sido creado *ex profeso* para este libro, menos aún aquello de lo que da cuenta ni muchos de sus referentes teóricos. Pertenece a otros, quizá a todos aquellos que quieran tomarla. Ahora, si bien es cierto que la obra de Didi-Huberman acompaña toda esta reflexión, no significa en ningún sentido que se trate de algo así como “lo que realmente quiere decir Didi-Huberman” ni nada similar. Aunque agradecemos la amabilidad de este autor en compartir su conocimiento y reflexiones, no podría estar seguro de que estaría de acuerdo en lo aquí vertido. Pero su objetivo, en todo caso, tampoco es ese. En sí misma, como se señala desde la Introducción, la propuesta del arte anacrónico podría ser comprendida más como el resultado de un ejercicio de tipo ensayístico o literario, es decir, en gran medida artístico; casi una provocación al estilo de un *performance* textual, que como un argumento teórico irrefutable. No busca esto último. No pretende colocarse como una nueva verdad o la próxima etiqueta de moda. Y tal vez

es mejor que se quede así, como una ocurrencia que se subleva sobre un juego semántico como mero contrapeso o reacción frente a la noción de arte contemporáneo, así como de sus prácticas y modos de operación, muchos de los cuales por supuesto pueden ser inspiradores, pero otros muchos son también dañinos. Si usted se identifica con este último señalamiento, he aquí un espacio de pensamiento para una otra comunidad ya no dependiente en absoluto de lo que pase o no dentro de las esferas de lo que llaman arte contemporáneo.

Hemos de admitir que el recurso del arte anacrónico surge a partir de una suerte de imposibilidad de hablar de un arte poscontemporáneo. Evidentemente, una etiqueta que llevara ese nombre sería totalmente absurda porque en primer lugar, al apelar a un después, no dejaría de ser contemporánea, simplemente se referiría a un tiempo posterior, pero quedaría apegada a la sucesión de una cosa sobre otra. En segundo lugar y para colmo, de por sí el arte contemporáneo se podría decir que es un arte *pos* en el sentido de que, como se ha comprendido, no solamente se asimila con la llegada de la posmodernidad, sino con el fin de un relato lineal del arte, llegando así un momento donde ya no puede haber más evolución, transformación o revolución en su interior. De este modo, el arte anacrónico no es sino una salida, casi como una expulsión obligada, de toda esa lógica del antes y después, junto con todas aquellas nociones adyacentes como las de tradición, pero también progreso e innovación. Por lo tanto, el arte anacrónico no puede ser comprendido como una especie de superación o sustitución del arte contemporáneo, sino como algo que, sin importar la existencia o no del arte contemporáneo, simplemente mira de otra forma el arte existente, su historia y sus posibilidades de emergencia.

Hay una ambivalencia del arte que se juega entre la visión romántica de este y otra institucional. Pero veamos que este punto intermedio puede funcionar como una especie de máscara o disfraz, para plantear otras cosas que vayan más allá de esta

oposición básica. Esta tercera opción puede servir para enfrentar estas discusiones, pues pensar el arte desde esta perspectiva ya no es lo importante, pasa a segundo plano. Lo relevante es qué es lo que pasa a pesar del arte, o por lo menos a pesar de esta etiqueta del *arte*. Entonces el acto se coloca en otro lugar. Ya no se trata de cómo hacer sostenible económicamente el arte, sino cómo vamos a utilizar los beneficios e incluso los privilegios del mundo del arte –su imagen– para permitir que otras cosas, más relacionadas con el activismo social o político, pasen: luchas por el territorio, rescate de prácticas y saberes ancestrales, movimientos por los derechos, etc. La cuestión ya no es cómo hacer visibles a los artistas a través de las instituciones, sino cómo el arte puede servir para hacer visibles desigualdades estructurales, jerarquías, problemas sociales, etc. Este puede llegar a constituir un criterio que vaya más allá de los actuales intentos por institucionalizar el arte para darle recursos a costa de lo que sea, no solo solicitando auspicio por parte de empresas o grandes galerías, sino de partidos políticos. Sabemos que hay peligro tanto hacia el lado del emprendedurismo como del supuesto Estado benefactor.

No podemos tampoco ir por aquí y por allá señalando lo que es o no es arte anacrónico. No es una etiqueta que pueda funcionar en ese sentido. Como lo he argumentado aquí, se trata de una nomenclatura que intenta recordar que el arte no necesitaría ningún otro apellido –ni siquiera el de anacrónico, por supuesto–, pero que debido a una necesidad de la época se hizo necesario. Siendo así, recurriendo a Wittgenstein, una vez que la noción de arte anacrónico nos ha servido para defender lo dicho aquí, podemos “tirar la escalera después de haber subido”. Sobre todo, vale la pena advertir que todas las opciones que tratan de romper con el arte contemporáneo están aún en dependencia de este; o bien se sitúan en sus límites, marcan una distancia que continúa con la expectativa de superarlo, o ya en su extremo están contempladas como parte de los juegos del mismo.

Lo que, por otra parte, resulta también evidente es que el reducido territorio de lo que se considera arte contemporáneo ya no es suficiente. Y se mantiene más bien por una especie de inercia cumpliendo una suerte de encargo social autoimpuesto para sostener la idea de que aún hay gente ocupándose de verificar lo que es el verdadero arte y lo que no lo es. Todo el arte contemporáneo, como se ha dicho a lo largo de este texto, es probablemente solo una gran maquinaria de burocracia que no ha encontrado la manera de detenerse o pensar acerca de su propio fin. Y ahora es tan tarde que incluso se llega a creer que eso es algo imposible. Pero hace falta decirle adiós. No se trata en ese sentido de argumentar en su contra, como si se tratara de una cuestión de ganar o perder. No es una competencia. No es tampoco algo subjetivo o personal, sino precisamente algo en lo que todos participamos; que habla más de la sociedad que la configuró que de los sujetos particulares. Por ello, decirle adiós al arte contemporáneo tampoco puede reducirse a un capricho individual, puesto que sería tan inútil como probablemente autodestructivo. Se trata de un gesto que expresa una emoción colectiva generalizada.

No sabemos cuándo vaya a acabar el capitalismo, o si algún día lo hará, pero la propuesta de arte anacrónico es una invitación para que pase o no pase ese acontecimiento en nuestra vida, lo veremos ver un arte más allá de uno subsumido al mercado y las lógicas de la mercancía. No es raro que en un país como México con tanta desigualdad surjan estos detractores del arte contemporáneo como Léser o Toscano. Aunque pueda haber muchos más en todo el mundo, aquí al menos nos dejan ver un síntoma. Y esto es lo que quizá ellos mismos no ven. La existencia de este tipo de personajes reacios al arte contemporáneo le convienen más a los mercaderes del mismo que a los propios opositores, pues les dejan el camino libre para sus grandes *negocios* o *fraudes*. Si todos nos interesáramos por los debates del arte contemporáneo, pronto se caerían muchos de los mitos que hay a su interior. Y se caerían no en pro de una realidad en la cual por fin descubri-

mos cuál es el *verdadero* arte, sino en pro de nuevos millones de mitos; esta vez provenientes de todas partes y de cada momento de nuestra existencia. Lo que hay que denunciar no es que el arte contemporáneo es un fraude, sino que la vida en general en las sociedades contemporáneas lo es.

No se trata de enfrentar al arte contemporáneo con un purismo, pues todos estos intentos en realidad dejan el camino libre al mercado. Se trata de abrirlo aún más, hacia el grafiti, la artesanía o el diseño, por ejemplo; la creación en general, incluyendo las ingenierías, las labores administrativas o el cuidado de la vida cotidiana. Se trata de hacernos cargo de que todas estas actividades son una forma de arte, es decir, de creación de mundo. Se trata de dar cabida y sentido a todo lo heterogéneo que es ya siempre tomado a conveniencia del capital actualmente. Así pues, si el capital va a sacar provecho de todas nuestras inclinaciones, desde las más aceptadas hasta las más ocultas, entonces que se haga cargo de todas nuestras monstruosidades. Tal es la apuesta con que gran parte del arte contemporáneo enfrenta al mercado y esto tiene un valor. Pero hay que tener claro que estas luchas al interior de los mercados del arte solo pueden adquirir sentido si se miden desde un parámetro que vaya más allá del mismo mercado. Por lo tanto, no es ningún criterio apelar al valor monetario de una obra actualmente. Esto no nos dice nada de su valor anacrónico. En todo caso, nos habla más de la crisis en que se encuentra el mercado del arte y las razones por las cuales necesita enarbolar objetos cada vez absurdos más para sostenerse a sí mismo.

Esta etiqueta ambigua y problemática de *contemporáneo*, quizá por esta misma razón de no haber sido muy bien pensada ni consensuada, puede ser que refleje de manera bastante nítida a quienes la hemos adoptado y quienes la seguimos usando bajo cualquier fin, ya sea práctico o categórico. Como un acto fallido de la cultura, termina diciendo mucho de nosotros y de esta ansiedad por corretear al tiempo, capturarlo, observarlo y gozar de su fuga permanente. Y, por supuesto, el arte anacrónico no

se trataría de eliminar, bloquear u olvidar ese afán, sino de situarlo y valorarlo en su justa medida, incluso aceptándolo como una necesidad básica que no es la única ni mucho menos la más importante. El arte contemporáneo se ha vuelto una especie de espantapájaros, un chivo expiatorio o una etiqueta ambigua en la que todo cabe, todos nuestros temores, nuestras culpas, pero también nuestros anhelos y sueños. Por esto es fácil recriminarle todo. Por esto es fácil señalarle y denunciarle, pero a la vez es inevitable dejarse llevar por la tentación de conocerlo, entrar en el debate, en el campo, en la escena. Aquí, por otro lado, no se está en contra del arte contemporáneo, al menos no lo suficiente como para llamarle a este libro *Contra el arte contemporáneo*. De nuevo, lo que quiero decir es algo simple y tal vez evidente para todos, el arte contemporáneo no es la única forma de arte y probablemente tampoco la mejor en estos momentos; pero justamente ese espacio de ignorancia de cuál puede ser la mejor forma de arte es donde reside la importancia de discutirlo. Comprendo que el llamado arte contemporáneo es el modo en que un cierto impulso se ha mantenido y hecho valer en la cultura occidental desde hace varias décadas. No me interesa describir hasta sus últimos detalles dónde, cuándo ni cómo. Lo que sí me interesa es que así como tuvo un inicio tendrá un final; no un fin, sino un final, para el cual no importa si cumplió o no su fin.

Vale la pena, antes de dar cierre a esta disertación, recalcar el lugar desde el que se escribe, tanto personal como disciplinariamente. Merece sobre todo desligarlo de una función reactiva, a pesar de que bajo cierta perspectiva el título pudiera ser interpretado como tal. No se trata, se ha dicho muchas veces en el trayecto, de desestimar al arte contemporáneo, de querer aniquilarlo ni mucho menos de un intento por sostener un discurso de odio contra el mismo. A diferencia de ello, está escrito para visibilizar la riqueza que hay en su interior, pero también en su exterior, dejándonos admirar por todo tipo de fuerzas activas que se encuentran en las expresiones culturales, tanto profesionales como

amateurs. Particularmente, resulta relevante darnos cuenta de las potencias creadoras que atraviesan toda manifestación humana. Remitiéndonos al ámbito del diseño, la comunicación y las tecnologías, campos académicos que enmarcan la salida de este libro, no está de más recordar que estas, junto a muchas otras, las que se ocupan de definir nuestra vida cotidiana, los objetos con los que convivimos, pensar la forma en que interactuamos, etc. Y más allá de eso, se trata de señalar un valor que está en ellas y en muchas otras que apunta a un lugar distinto que el de la mercancía. Así, ha sido relevante en un primer momento desapegarse de las dinámicas del arte contemporáneo comprendido principalmente como una cuestión de competencia o afán de novedades, como si se tratara de perseguir al tiempo. Frente a ello, la imagen se usó como bisagra que permitió abrirnos a la historia occidental y colonial, así como la historia tecno-mediática reciente, para mostrarnos senderos distintos para ver el arte, como huella, como creación colectiva, encarnada y viva, con sus propias lógicas, luchas internas, debates, olvidos. El arte anacrónico se sitúa como ese puente o sutura para posibilitar otras lecturas no solo del arte, sino de la vida que llevamos, nuestro trabajo, nuestro rastro, nuestra supervivencia, generando un vínculo entre ellas, el cual no somos sino nosotros quienes podemos construirlo. Para hacerse artista del anacronismo, decía, no hay fórmulas ni medidas, pero por lo menos al preguntarnos acerca de ello puede hacernos ver, imaginar, otros mundos. Principalmente se notaron aquellas prácticas que probablemente no son consideradas arte, pero que al trabajar desde la misma búsqueda de libertad, se atreven a cuestionar los órdenes actuales. Para el ámbito del diseño esto es relevante porque brinda luz sobre modos de hacer que rompen con las lógicas del mercado desde la autogestión, la autoorganización u otro tipo de modo de resistencia. Conlleva también la pregunta por ese *caso cero* del diseño, pero también del arte, en que aspectos como la estética o la plástica, tanto así como la ética y la política de ambas son indiferenciables. El texto

está salpicado por aquí y por allá de referencias al diseño no solamente por un requisito administrativo *a posteriori* de la redacción original, sino por una cuestión de deseo personal y profesional de transmitir y ofrecer a los estudiantes y profesionales del área una forma distinta de crear, de ver el diseño y sobre todo el mundo que queremos *di-soñar*.

No me toca a mí decir cuál es el *verdadero* arte. Yo, como seguramente todos los lectores de este libro, tengo amigos artistas tanto dentro como fuera del campo del arte, que hacen su arte en las calles o en lugares públicos sin hacerlo forzosamente ilegalmente, en foros culturales o simplemente en círculos familiares o de amistades. Lo que escribo aquí, repito, no es contra ninguno de ellos, al contrario, es para esbozar una noción que les incluya a todos. Se trata un poco de decir cosas obvias, reitero; cosas que todo el mundo sabe pero que a veces se olvidan y hay que recordarlas; o que son tan obvias que sencillamente se dan por sentado. Arte anacrónico no es un concepto metafísico, lo digo nuevamente. Por lo contrario, justamente se apega a los procesos históricos cambiantes, a las luchas de fuerzas y de reconocimiento, aplastamiento, olvido, limitaciones, relegaciones, etc., a las cuales estamos todos expuestos. No se opone el arte anacrónico al arte contemporáneo, pero tampoco lo incluye totalmente. Son dos términos que describen cosas distintas. Han de leerse juntos. Si digo *adiós* al arte contemporáneo es porque como concepto signado en el tiempo es susceptible de dejarse atrás bajo esos mismos parámetros, como algo que solo duró un lapso. Si digo, por otra parte, *viva* y no *bienvenido* es porque el arte anacrónico no sustituye al arte contemporáneo, estaba ahí desde antes y va a continuar porque no se sostiene sobre una comprensión del tiempo. Está fuera del tiempo. Solo hace falta un punto de vista para reconocer su vida, contemplarla y rememorarla.

Suplemento

¿Se puede seguir hablando de *arte verdadero*?¹

Este ensayo es resultado de las sesiones del seminario “El presente de la crítica de arte en México 2007-2017”, impartido por Daniel Montero en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, de enero a mayo de 2018. Una de las preguntas que atravesaron el seminario es aquella que da título al texto. La preocupación principal para abordar esta cuestión se relaciona con la falta de propuestas actuales desde la crítica de arte para plantear nuevas concepciones en el arte. Más que por el hecho de que no haya crítica, porque sí la hay, se deja notar en una queja más o menos generalizada acerca de la falta de vinculación del llamado arte contemporáneo en México con una esfera que vaya más allá de su público cautivo, siempre relacionado con los estudiantes de arte, la crítica especializada, los curadores

¹ Una primera versión de este texto fue presentada en el 1er. Congreso Internacional y 6.º Coloquio Nacional de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética (AMEST), llevado a cabo del 5 al 7 de marzo de 2019, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

y artistas ya reconocidos, en fin. Es decir, la exigencia de que el arte tiene que ser apreciado por cualquier espectador ajeno al mundo del arte, lo sabemos, se ha vuelto ya un clásico. Pero ante ello, más que refugiarnos en una autojustificación clasista que reprocha al público general su ignorancia o apatía, vale la pena llamar la atención sobre una falta al interior de la crítica y la teoría del arte. Y es que precisamente, a pesar de que pueda haber mucha producción de opinión o reportaje sobre los acontecimientos artísticos de México, hace falta un desarrollo teórico duro que dé respuesta a este tipo de reclamos sin restarles valor. Este trabajo va en ese sentido.

Pues bien, ¿se puede seguir hablando de *arte verdadero*? Hay varias formas de contestar esto. Una es decantarnos por la institución: arte verdadero es lo que podemos encontrar en los museos y galerías; lo que hacen los licenciados en artes plásticas; lo que dicen los críticos especializados y autorizados del arte. Esta es quizá la salida más fácil. Otra opción es decir que no hay tal cosa como *arte verdadero*. Sin embargo, esta respuesta corre el riesgo de caer en un escepticismo radical que a lo único que lleva es al desapego y la indiferencia, dejando el camino libre para que la institución termine acaparando las posibles respuestas. Así, al no haber arte verdadero, lo que diga la institución acaba siendo lo verdadero o, al menos, el único arte del que podemos hablar. De esta manera, las dos primeras opciones terminan prácticamente siendo la misma. Una tercera vía es la de muchos antagonistas del arte contemporáneo, quienes defenderían que el arte verdadero fue asesinado en algún momento del siglo XX –quizá desde un poco antes o un poco después– y que la única salida que nos queda es regresar en el tiempo para buscar lo que significa el arte verdadero. Las posturas más radicales se atreverán a retroceder hasta la antigua Grecia y las raíces de nuestra noción de arte en lo que ellos identificaban como τέχνη. Otros menos capaces y atrevidos, como Lésper, solo retornarán al siglo XVIII o XIX. Hay, sin embargo, una cuarta vía, y esta es la que propongo: se trataría de

reinventar la categoría de arte verdadero, ver hacia el futuro y no hacia el pasado, generar una nueva visión del arte más allá del arte contemporáneo. Pero para esto se necesita todo un entramado teórico que desarrollaremos a continuación.

Tradicionalmente el arte es el hacer del ser humano. Sin embargo, esta respuesta es demasiado general. Después surge la pregunta acerca de ¿qué es el hacer del ser humano? Entonces no podemos responder de manera general porque hay muchas formas de *hacer del ser humano*. Por ello, nos remitiremos directamente a representaciones particulares de este hacer del ser humano. Podemos hablar de los textos griegos, las pirámides egipcias, las construcciones romanas, las pinturas renacentistas, etc. El arte se convierte, a partir de este segundo grado de la referencia, en esa etiqueta que se usa para designar no al hacer del ser humano en general, sino a las obras específicas que tienen el poder de representarlo. Podríamos colegir que no se puede hablar del arte en sentido general, sino que siempre que se habla de arte es necesario hablar de piezas de arte, obras, artistas, contextos, si acaso corrientes, épocas, tendencias, modas, pero jamás del arte en general porque entonces tendríamos que abarcarlo todo; se confundiría la noción de arte con la de cultura, civilización o mundo humano en general.

Una vez precisado, podemos ver que el arte contemporáneo es solamente una etiqueta entre muchas otras que existen y han existido para tratar de referirse al arte en sentido general. La búsqueda del *arte verdadero* sería también histórica y fue construyéndose a partir del Renacimiento para distinguir cierto tipo de creaciones humanas privilegiadas de otras más comunes. Ha habido infinidad de propuestas de criterios bajo los cuales podríamos reconocer el *arte verdadero*. Sin embargo, siempre se nos escapa, pues de lo que estamos hablando es de la idea del arte en general, no de creaciones particulares. En ese punto medio todo se confunde. Y es precisamente ahí donde cabe la posibilidad de que una categoría específica, una institución específica, una

ideología o una persona, cualquier cosa de estas se apropien de la idea del arte y la doten de un estatuto singular en la sociedad a la que pertenecen. El arte contemporáneo es la última gran etiqueta que nos hemos inventado para llenar ese vacío. Sin embargo, justo ahora estamos siendo testigos de cómo sus propios huecos internos ya la están resquebrajando.

El arte contemporáneo fue quizá solamente un puente que ya estamos a punto de cruzar. Se trataba de un recurso útil en algún momento para romper con ciertos supuestos del arte que lo mantenían preso de prácticas limitantes. Ligado a la competencia absoluta y la experimentación extrema, el arte contemporáneo logró desbordar todos los límites de lo pensable y lo sensible. Sirvió para dejar claro que en el arte no hay fronteras. Rompió supuestos sobre materiales, técnicas y conceptualizaciones. Entre otras cosas fue más allá de la noción de artista creador, para ser concebido como un pensador, un estratega, un juez o un recolector contemplativo y ávido. Sin embargo, quedó inexorablemente vinculado con otras cosas: la más pesada de ellas fue el mercado del arte. Hoy día, así como en el pasado para el arte contemporáneo el arte moderno fue una etiqueta rancia y demasiado rígida, el arte contemporáneo es ya parte de lo que limita nuestras concepciones del arte y su vitalidad. Si lo vemos de este modo, el arte contemporáneo fue solo una etapa intermedia. Gracias a la apertura hacia las dinámicas mercantiles, le arrancó totalmente a las academias la posibilidad de juzgar lo que debe o no ser una obra de arte desde un lugar privilegiado y absoluto. Fueron la crítica y las escuelas las que tuvieron que adaptarse en adelante a las exigencias de un mundo en transformación rápida y permanente. Rompió, en ese sentido, con una cierta idea de *arte verdadero*. Pero dio cabida a otras más, esta vez quizá mucho más sutiles y complejas a la vez. Pues bien, hoy todo esto está quedando cada vez más expuesto y no despierta más que desconcierto cuando menos o incluso indignación y rabia en ciertos estratos de su público y de la sociedad en general.

Actualmente, el llamado *arte contemporáneo* no refleja en absoluto lo que la mayoría de la población está dispuesta a aceptar como arte. Se trata más bien de una cúpula de unos cuantos que se regodean en sus supuestas transgresiones y propuestas, sus opiniones, sus críticas y sus chismes. Pero si tomamos en cuenta la narración hecha hasta aquí, no es que la noción de *arte verdadero* se haya perdido o roto para siempre, al contrario, está a punto de emerger, pues, de hecho, siempre está a punto de hacerlo. El arte contemporáneo, repito, sería visto solamente como un entreacto, un lapso de pugna, de disputa y de suficiente caos para dejar el terreno nuevamente limpio y abierto para otras emergencias. Y, reitero también, esto no significa que tengamos que volver ni mucho menos que no haya servido para nada el arte contemporáneo. Al contrario, quiere decir que hay un porvenir bastante amplio y que precisamente los cuestionamientos que provocó el arte contemporáneo servirán de base para otra noción de *arte verdadero* que aún nos espera. Esta noción de arte verdadero de la que estamos hablando ahora –la que apenas se asoma–, lógicamente tendría que prescindir de algunos de los supuestos más básicos del arte contemporáneo y más aún de muchas de las instituciones que la mantienen con vida.

Si el arte contemporáneo trae en su mismo nombre la signatura del *tiempo*, un arte más allá de este tendría que ir precisamente más allá del tiempo, más allá de la historia. En otras palabras, si el arte contemporáneo es aquél que habla de su tiempo o lo refleja de alguna manera, este otro arte no estaría forzosamente anclado a su época ni tendría la obligación de vincularse con ella. Podríamos hablar, por ejemplo, de un arte anacrónico. Separado del tiempo presente, el arte porvenir sería uno que puede ser contemporáneo de todo. Y siguiendo por esa línea, habría otros supuestos que se irían en picada junto con las exigencias de que el arte tiene que responder a un contexto específico. Así, los datos biográficos o históricos con los que muchas veces se ha querido medir el arte quedarían fuera de lugar, por ejemplo. Iría

mucho más allá de la noción de artista; y sobre todo más allá de la propiedad privada sobre la obra, ya sea en cuanto a derechos de autor o de compra-venta. Esta nueva noción de arte que estamos construyendo aquí ya no pertenecería a nadie, sino a todos, a la humanidad. Y, por lo tanto, no puede ser vendido. ¡Expropiación del arte! No para un Estado, sino para el mundo. Ahora bien, la obra de arte tampoco podría seguir siendo una pieza, sino una confluencia de fuerzas que también habría que desbaratar. El arte no se cierra así a las obras que hasta el momento se han considerado como parte de la Historia del Arte. Habría que aprender a contar la Historia del Arte de otra manera. Estas serían solo algunas de las consecuencias que traería ir más allá de la noción de arte contemporáneo. Y aunque aquí se trate solamente de un ejercicio imaginativo, podemos no detenernos ahí, sino extraer muchas más derivaciones.

En conclusión, el problema del arte contemporáneo no es que todos estén engañados y sea un fraude, sino que fue echado a andar desde hace mucho tiempo, tanto, que ya se nos olvidó por qué es como es. Sin embargo, eso no significa que esté mal. Al contrario, desde cierto punto de vista podría darle más fundamento y legitimidad como práctica. Así pasa con la religión, por ejemplo, cuando se olvida para qué sirve, entonces se convierte en dogma y deja de cuestionarse, es cuando adquiere más fuerza. El arte contemporáneo es una etiqueta histórica que va a terminar algún día. No sabemos cuándo, pero va a perecer. Ahora bien, eso no significa que debemos arrepentirnos de su existencia. Hay una tendencia de la que debemos aprender cuando observamos la religión, por ejemplo. El hecho de que la religión se haya convertido en una serie de mitos insostenibles no quiere decir que haya sido inútil. Al contrario, habría que aprender de su ejemplo para saber cuál es el destino que le espera a todas nuestras categorías actuales. Así el arte contemporáneo, que se ha convertido en una especie de religión, va a caer como ya cayó la religión a nivel cultural, pero justamente aquello que no pudimos ver con

la caída de la religión es que esta iba a revivir de otras maneras. El arte contemporáneo es solo una de sus resurrecciones. Pero, repito, esto no es una denuncia, sino al contrario, incluso una apología, pues tanto la religión como el arte contemporáneo no son otra cosa sino esferas de sentido que le dan fundamento a la vida. Gocemos mientras podamos al arte contemporáneo, pero cuando nos toque darle muerte, también démosle una buena sepultura. Muchas cosas nuevas están aún por crearse.

Bibliografía

- AIRA, César. *Sobre el arte contemporáneo & En la Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019.
- . *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.
- . *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.
- . *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Asociación de Arte Útil, *Arte Útil*. 2022. <https://www.arte-util.org/about/colophon/> (consultado el 25 de mayo de 2023).
- AZNAR, Yayo, et. al. *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- BADIOU, Alain. “Las condiciones del arte contemporáneo”. Arozameña, Alejandro (ed.). *El arte no es la política / La política no es el arte*. Madrid: Brumaria, 2014: 27-36.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Alianza, 2021.

- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- BERNSTEIN, Jay. *The Fate of Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992.
- BOEHM, Gottfried “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”. Linda Báez y Carreón, Emilie (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014: 16-40.
- BOTEY, Mariana. *Zonas de disturbio*. México: Siglo XXI, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- CALVERA, Anna. *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001.
- CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena. *Insistir en la política, Rancière y le re-vuelta de la estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- CHOREÑO, Rafael. “El arte entre los espacios virtuales y las comunidades imaginarias”. *Filosofía, arte y subjetividad*. Reflexiones en la nube. México: Estudio Paraíso, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016: 101-120.
- CHUKHROV, Keti, “Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo”. Arozamena, Alejandro (ed.). *El arte no es la política / La política no es el arte*. Madrid: Brumaria, 2014: 63-80.

- CRUZ CERNA, Gustavo. *Walter Benjamin y el productivismo ruso. Arte y revolución en el discurso estético*. Tesis de Licenciatura en Filosofía, UNAM, FFyL, 2019.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Derrames*. Buenos Aires: Cactus, 2005.
- . *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2017.
- DERESIEWICZ, William. *La muerte del artista*. Madrid: Capitán Swing, 2021.
- DE SOUZA SANTOS, Boaventura. *Para descolonizar Occidente*. Buenos Aires: Clacso, 2010.
- DICKIE, George. “Defining Art”. *American Philosophical Quarterly* 6, No. 3 (1969): 253-256.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- . “Images et gestes du soulèvement”. *Décryptage*, entrevista con Joseph Confavreux. 30 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34&t=2040s> (consultado el 25 de mayo de 2023).
- . *La imagen superviviente*. Madrid: Abada, 2018.
- ELIZONDO, Jesús. *Cultura visual y sistemas de significación*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- ESQUEDA, Román. *El juego del diseño*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- EXPOSITO, Marcelo. “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. *Transversal*. Octubre de 2006. <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es> (consultado el 25 de mayo de 2023).
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- FREUD, Sigmund. “El malestar en la cultura”. *Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 2006: 57-140.
- GARBUNO, Eugenio. “Arte crítico: Más allá del arte contemporáneo”. *Reflexiones marginales* 21 (2014). <https://reflexionesmarginales>.

- com/blog/2014/05/31/arte-critico-mas-alla-del-arte-contemporaneo/ (consultado el 25 de mayo de 2023).
- GIMPEL, Jean. *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación de arte BA, 2014.
- GOMBRICH, Ernst. *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon, 1997.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia y Ortiz Millán, Gustavo. “Prólogo”. *Arte y estética en la filosofía de Arthur Danto*. México: Herder, 2018. https://herder.com.mx/sites/default/files/topic_files/muestra_prologo_danto.pdf (consultado el 25 de mayo de 2023).
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. *El arte develado*. México: Herder, 2005.
- GREENBERG, Peter. “Avant-Garde and Kitsch”. En *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beaconpress, 1989.
- GROPIUS, Walter. “Manifiesto Bauhaus”. *Hermes*. Buenos Aires, 1919. https://www.e-hermes.com.ar/novedades/manifiesto/manifiesto_bauhaus.htm (consultado el 25 de mayo de 2023).
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GUTIÉRREZ, Luis Daniel. *Apuntes Artificiales. Sobre la visualidad en el arte, el diseño y la comunicación*. León, Guanajuato: Universidad Iberoamericana León, 2012.
- HAIVEN, Max. *Art after Money, Money after Art*. Londres: Pluto Press, 2018.
- HEGEL, Friedrich. *Estética I*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- . *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . *Introducción general y especial a las lecciones de filosofía de Historia Universal*. Madrid: Alianza, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2012.
- . *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

- HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain*. París: Gallimard, 2014.
- HOBBSBAWM, Eric. *A la zaga: Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2009.
- HOLMES, Brian. "El póker mentiroso". *Continental Drift*. 2003. <https://brianholmes.wordpress.com/investigaciones-extradisciplinares/> (consultado el 25 de mayo de 2023).
- HOMO VELAMINE, *Post-Arte*. Madrid: Homo Velamine, 2019.
- ITEN, Johannes. *Design and Form*. Londres: John Wiley & Sons, Inc. y Thames and Hudson Ltd., 1975.
- JAY, Martin. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- JUANES, Jorge. "Hegel, ¿Muerte del arte o muerte de la filosofía?". *Errancias... palabra inconclusa*, noviembre 2016. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/890/Figuras_2009_06_Juanes.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 25 de mayo de 2023).
- KANDINSKY, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Andrómeda, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2006.
- . *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del arte*. Madrid: Akal, 1996.
- KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2006.
- Les grands entretiens d'artpress. *Georges Didi-Huberman*. París: Imec/Artpress, 2012.
- LÉSPER, Avelina. "Arte contemporáneo: el dogma incuestionable". *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: El malpensante, 2015: 13-38.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto. "Hacia una agonística del arte contemporáneo. Trabajo artístico e indeterminación del sentido". *La creación hoy: Perspectivas posthumanistas*. Puebla: Itaca, 2018: 21-40.
- MANOVICH, Lev. *Instagram y la imagen contemporánea*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.
- MC PHAIL, Elsie. *Desplazamientos de la imagen*. México: Siglo XXI, 2013.

- MEDINA, Cuauhtémoc. “Generosa juventud, la del arte”. *Abuso Mutilo*. México: Cubo blanco, 2017: 35-46.
- _____ “¿Realmente sabes qué es el arte contemporáneo? - Sin conservadores”, *Cultura UNAM*. 15 de junio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=KMBsTijdNgQ> (consultado el 25 de mayo de 2023).
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- MORALES, Mario Alberto. “Arte contemporáneo e imaginación política: Una aproximación desde la obra del colectivo artístico mexicano Cráter Invertido”. *TALES. Revista de Filosofía 7*, Universidad Complutense de Madrid (2017): 133-139.
- _____ *El culture jamming como táctica genealógica*. Tesis de Licenciatura en Filosofía. México: UNAM, FFyL, , 2016.
- _____ “Memética y política”, *Palabrijes* 15-16, UACM (2016): 68-71.
- _____ “Una lectura derridiana de *La invención de la histeria*”. *Revista de Filosofía* 151, Universidad Iberoamericana (2021): 188-127.
- MORRIS, William. *Escritos sobre arte, diseño y política*. Sevilla: Doble J, 2005.
- MOSQUEDA GÓMEZ, Claudia. *Interpelaciones del arte, el diseño y la sociedad*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- MUNARI, Bruno, *Artista y diseñador*. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.
- _____ *Design as Art*. Londres: Penguin Books, 2008.
- _____ *Fantasía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2010.
- _____ *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Segunda intempestiva. Madrid: Tecnos, 2018.
- _____ *Ecce homo*. Madrid: Alianza, 2010.
- Olson, Parmy. “4Chan’s ‘Moot’ Laments The Death Of Internet Culture”. *Forbes*. 18 de diciembre de 2012. <https://www.forbes.com/>

- sites/parmyolson/2012/12/18/4chans-moot-laments-the-death-of-internet-culture/?sh=621e9a7b214f (consultado el 25 de mayo de 2023).
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 2004.
- . *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets, 2003.
- PAYOT, Daniel. *Anachronies de l'œuvre d'art*. París: Editions Galilée, 1990.
- PÉREZ CORTÉS, Francisco. *Ciencias y artes para el diseño*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- . *El acto creativo*. Raíces de la acción creadora. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.
- . *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- . *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- ROVIRA, Guiomar. *Activismo en red y multitudes conectadas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- ruangrupa and Artistic Team. *documenta fifteen HANDBOOK*. Berlín: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2022.
- RUIZ Zamora, Manuel. *Escritos sobre post-arte*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.
- SAINT-SIMON, Henri. *Social Organization, the Science of Man and Other Writings*. Nueva York: Harper Torchbook, 1964.
- SHINER, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SCHOLETTE, Gregory. *Materia oscura*. Bogotá: Archivos del Índice, 2015.
- SMITH, Terry. *¿Qué es al arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- TAYLOR, Roger. *Arte, el enemigo del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

- THUILLIER, Jacques. *Teoría general de la historia del arte*. México: FCE, 2006.
- TOSCANO, Javier. *Contra el arte contemporáneo*. México: Tumbona, 2014.
- VALDÉS, Gustavo. *Una molesta introducción al estudio del diseño*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- WARBURG, Aby. *El atlas de imágenes Mnemosine. Volumen I*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- WINCKELMANN, Johann. *Historia del arte de la Antigüedad*. Zaragoza: Titivillus, 2019.
- WIND, Edgar. *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus, 1967.
- WIZINSKY, Mathew. *Design after Capitalism*. Massachusetts: The MIT Press, 2022.
- ZAMORA, Fernando. *Filosofía de la imagen*. México: UNAM, 2007.
- ZATONYI, Marta. *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Kliczkowki, 2002.

**ADIÓS AL ARTE CONTEMPORÁNEO,
¡VIVA EL ARTE ANACRÓNICO!**
Entre los tiempos de la creación y los tiempos de las imágenes

Versión electrónica.

Julio 2023.

En su formación se utilizó la tipografía Scala Offc Pro
y su variante Scala Sans Offc.

Este libro no se une a los golpes contra el arte contemporáneo intentados por infinidad de detractores alrededor del mundo ni se trata de tentativa de ataque alguna, sino de un análisis de la situación en que se encuentra dicha expresión artística, ligada a su tiempo y, por lo tanto, irremediablemente destinada a tener un fin. Incluso, se trata de una forma de defensa, llamando la atención sobre su especificidad, dando cuenta de lo que nos ha servido y lo que nos puede aportar, a sabiendas de que precisamente su riqueza reside en que no es para siempre. Por otra parte, el arte anacrónico, sin importar si está clasificado como contemporáneo o no, abre la posibilidad a pensar otros tiempos, o más bien, a pensar el tiempo de otras formas, infinitas... No se trata de una propuesta para renovar el arte ni tampoco de marcar el comienzo de otro periodo. Probablemente es verdad que es efecto de un hartazgo que solo pudo ser provocado por la expansión global de un mote como el del “arte contemporáneo”, del cual –no es un secreto– se ha abusado demasiado. Pero aun así, vale la pena insistir en que no sería en todo caso un impulso reactivo el que me lleva a formular este texto. Al contrario, la del arte anacrónico justamente se trataría de una fuerza activa e irruptiva que serviría para quebrar el caparazón aparentemente infranqueable del arte contemporáneo que ha pretendido contenerlo todo dentro de sus cubos blancos de supuesta neutralidad.

