

El pluralismo post-utópico del arte

Lucia Santaella

Hasta la década de 1960 –cuando el modernismo, iniciado por el arte impresionista, llegó a su ocaso– artistas, críticos y curadores todavía creían que el arte podría cambiar el mundo. De la incredulidad en ese sueño surgió el arte después de las utopías.

LA PROCLAMACIÓN DEL FIN DEL ARTE EN LA DÉCADA DE 1980

Una de las claves para empezar a comprender la crisis de las utopías en el arte se encuentra en los escritos de algunos teóricos y críticos importantes que, a mediados de los años 1980, sin que hubieran necesariamente tomado conocimiento de las ideas unos de los otros, convergieron en el juicio de que el arte había llegado a su fin. Paradójicamente, esta convergencia de juicios coincidió con un período en que la proliferación de manifestaciones artísticas bullía, y la pintura, en el centro de la neovanguardia, resurgió de forma culminante gracias a la explosión de los mercados financieros proporcionada por la era Reagan-Thatcher. Esa paradoja exige una comprensión cuidadosa, tarea que este ensayo tratará de abordar.

En 1983, Hans Belting publicó un libro bajo el título *Das Ende der Kunstgeschichte?* (¿El fin de la historia del arte?). Diez años más tarde ([1993] 2006), fue publicada una reedición ampliada de este trabajo, en la cual la cuestión del título había desaparecido, lo que sugiere que el tiempo transcurrido llevó el autor a estar convencido de ese final. Según Belting, este libro fue apenas una preparación para el libro *Art History After Modernism (Historia del arte después del modernismo, 2003)*, título por él considerado más fiel a sus ideas que el anterior¹.

Belting analiza el desarrollo del arte en tres grandes períodos: antes de 1400, es decir, antes de la historia del arte y el arte así considerado, que se extiende desde 1400 hasta los años 1960, los cuales fueron seguidos de nociones completamente nuevas del arte y de la historia. A la luz de una concepción amplia del arte y desde el punto de vista que el futuro les proporcionó, de hecho las imágenes producidas antes del 1400 son artísticas. Sin embargo, en su propio momento histórico, ellas fueron destinadas a la adoración más que a la admiración estética,

porque la idea del arte propiamente no había aparecido aún. Solamente en el Renacimiento, el concepto de artista, que en ese entonces se convirtió en un concepto central, hizo surgir también consideraciones estéticas que dieron forma a la noción occidental de arte, y que pasaron a gobernar nuestras relaciones sociales, culturales y psíquicas con las imágenes.

El argumento fundamental de Belting se enfocó críticamente sobre la narrativa de la historia del arte, que desde 1400 hasta el final del modernismo, en la primera mitad del siglo XX, fue totalmente contada desde el punto de vista euro-occidental, como si se esta fuese una cultura única e universal. Por un lado, esta supuesta universalidad ha sido desenmascarada en la era poscolonialista por culturas que están lejos de identificarse con un modelo centralizado, incluso por culturas que nunca han tenido una historia del arte. Por otro lado, la forma tradicional y lineal de contar la historia del arte ya no hacía frente a los nuevos desarrollos artísticos que comenzaron a surgir después del ocaso del modernismo.

Al continuar sus reflexiones en *La historia del arte después del modernismo*, el título del libro deja claro que Belting nunca trató de plantear el fin del arte o de la historia, sino más bien exponer las limitaciones de una manera de tratar la historia, el arte y el conocimiento de las imágenes y de la visualidad en general.

Coincidentemente, también a mediados de los años 1980, «La muerte o el declinar del arte» era el título de uno de los capítulos del libro *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, de Gianni Vattimo ([1985] 1997). Para él, hablar de la muerte del arte significaba hablar dentro de los límites de la efectiva realización pervertida del espíritu absoluto hegeliano.

Leída a la luz de Adorno, esa perversión significa que la utopía del regreso del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y la autoconciencia totalmente desarrollada, ocurre hoy, de cierto modo, en nuestra vida cotidiana, en la universalización del dominio de la información, en la generalización de la esfera de los medios de comunicación, del universo de las representaciones difundidas por esos medios que consolidan esa esfera como una caricatura del espíritu absoluto de Hegel (*ibid.*: 39-40).

Para el autor, la perversión también implica hablar dentro de los límites de la metafísica realizada que llegó a su final, así como Heidegger vio anunciada filosóficamente en la obra de Nietzsche. Para el autor, la muerte del arte constituye, por lo tanto, la época del fin de la metafísica como Hegel la profetizó, como Nietzsche la vivió y Heidegger la recuperó.

También en 1984, *La muerte del arte* fue el nombre elegido por Berel Lang para un libro que él editó. En ese libro, el ensayo *El fin del arte*, escrito por Arthur Danto fue discutido por varios autores. El tema, en este período, fue constante en las conferencias de Danto que tuvieron títulos significativos, como *Approaching the end of art (Hacia el fin del arte)* y *Narratives of the end of art (Narrativas del fin del arte)*. Estos textos fueron reproducidos posteriormente en el libro *After the end of art*, publicado por el autor solamente en 1996 (2006). Probablemente en esa

época ya había madurez para absorber la idea del fin del arte, porque la repercusión internacional del libro fue y sigue siendo notable.

Al proclamar el «fin del arte», Danto quiso decir que, en la década de 1960, se produjo un tipo de conclusión en el desarrollo histórico del arte. Una era de creatividad impresionante, que duró seis siglos en el Occidente, llegó a su final de modo que cualquier tipo de arte que pudiera existir a partir de ahí debería estar marcada por un carácter posthistórico.

Danto, así como Belting y Vattimo, no defendió en realidad la idea de una muerte del arte, pero sí delimitó un momento, el final del modernismo en la década de 1960, cuando se produjo un cambio histórico y social en las condiciones de producción de las artes visuales. No había pretensión de parte de ellos de sugerir que no habría más arte, sino más bien llamar la atención sobre un período marcado por la falta de una unidad estilística que pudiese funcionar como modelo. Por lo tanto, un período de entropía en la información, de efervescencia estética, de paroxismo de estilos y, al mismo tiempo, de explosión de la libertad y del pluralismo en las intenciones y logros artísticos. En consonancia con un gran número de autores, Danto colocó esa explosión bajo el amplio paraguas de la postmodernidad que, muy apropiadamente, puede también ser llamada de era post-utópica. ¿Cuáles fueron, sin embargo, las utopías cuyo fin la postmodernidad anunciaba? Para contestar esta pregunta es necesario revisar, aunque muy brevemente, el campo estético adoptado por la historia del arte, especialmente la historia del arte moderno, pues fue en ella que las utopías hicieron su hogar.

LAS UTOPIÁS DE LAS VANGUARDIAS

La concepción del arte, que alimentó la historia del arte occidental desde 1400 hasta el siglo XIX, fue forjada en el Renacimiento, cuando ocurrió la codificación de los sistemas de las artes visuales –dibujo, pintura, grabado, escultura y arquitectura, así como de la música, anunciando el desarrollo histórico del tonalismo. En ese período, el arte se separó de su dependencia religiosa. Tras apartarse de los murales, paredes e interiores de las iglesias, el arte pasó a demandar locales para su exposición, mantenimiento y conservación. Así surgieron los museos y la conciencia de la necesidad de documentación escrita que dio cuerpo a la historia del arte.

El Renacimiento se distinguió de búsquedas anteriores para rescatar la antigüedad clásica por la introducción de elementos innovadores que llevaron, sobre todo en la pintura, a la constitución de un padrón o modelo estético dominante basado en el desarrollo de la perspectiva monocular marcadamente realista, en el tratamiento del espacio de la pintura como ventana y en el estudio de la luz y la sombra. Este padrón estético se mantuvo durante siglos, a excepción de la audacia de algunos artistas, creadores de lenguajes. Independientemente del período y lugar en que vivieron o del estilo con los cuales suelen ser identificados,

esos artistas marcaron los siglos, desde el Renacimiento hasta el modernismo, con invenciones que rompieron padrones e hicieron avanzar el lenguaje del arte, anticipando tendencias futuras.

Algunos de esos artistas son: el propio Leonardo (1452-1519), por su carácter emblemático; Hieronymus Bosch (1450-1516), pintor y grabador flamenco, influyente en el surrealismo; Pieter Bruegel, el Viejo (1525-1569), quien pintó paisajes por sí mismos y no como documentos de situaciones; Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), el gran maestro de todas las meta-artes, las artes que se piensan a sí mismas; Francisco José de Goya (1746-1828), pintor subversivo que inspiró a generaciones futuras de artistas; John Constable (1776-1837) quien mostró que la pintura de paisajes podía seguir en direcciones inesperadas; Joseph William Turner (1775-1851) el maestro de la luz, quien abrió el camino a los impresionistas.

El impresionismo, que es también el resultado del impacto, en esa época, del trabajo de los científicos del color, de la luz y de la visión humana, coincidió con la penetración de la fotografía en el centro de la vida social y con los cambios que ese hecho trajo para el arte, una cuestión brillantemente enfocada por Walter Benjamin en su ensayo antológico *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1975). Ese es brevemente el contexto del nacimiento del arte moderno.

Simplificando por el bien de la síntesis, se puede afirmar que la historia del arte moderno corresponde a la ruptura continua y creciente de la dependencia y de la correspondencia de la imagen pictórica y escultórica a los objetos del mundo. Los impresionistas crearon un nuevo orden visual basado en las impresiones constantemente mutables del color. Los neoimpresionistas, especialmente Georges Seurat (1859-1891), transformaron la descomposición impresionista de los colores en un sistema teórico, mientras que Vincent van Gogh (1853-1890), al desconectar los colores de la materialidad de las cosas del mundo, los elevó a una potencia elemental de expresión. Paul Gauguin (1848-1903), a su vez, simplifica los colores descompuestos de forma impresionista en grandes decoraciones de planos.

En 1903, agrupados en torno a Henri Matisse (1869-1954), los *fauves* (es decir, los salvajes) intensificaron la independencia de las obras de la descripción objetiva, en favor de los colores que irradian como potencia autónoma de las formas. En 1905, los expresionistas alemanes proclamaron el «mirar hacia adentro» para dar expresión a los efectos dramáticos que la apariencia del mundo despierta en el artista. Desde 1907, siguiendo el camino abierto por Paul Cézanne (1839-1906), el cubismo creó una nueva construcción objetiva de la realidad en el análisis de los objetos visibles de acuerdo a las formas geométricas fundamentales que en ellos subyacen. Desde 1910, el futurismo empezó a emplear la representación cubista simultánea para reforzar el dinamismo moderno. En ese mismo año, 1910, Wassily Kandinsky (1866-1944) pintó su primera improvisación completamente desprovista de cualquier referencialidad externa. De la búsqueda de una nueva objetividad, surgieron las experiencias sensibles de Paul Klee (1879-1940) y el realismo mágico de Giorgio de Chirico (1888-1978).

Desde 1916, el movimiento surrealista aislaba y fragmentaba los objetos del mundo, creando yuxtaposiciones de ensueño. El grupo Dada ya había anunciado la «Descomposición de la Lógica» para la liberación del inconsciente. En el «Gran Vidrio», de Marcel Duchamp (1887-1968), en las construcciones hechas de material de desecho de Kurt Schwitters (1887-1948) y en las fotografías y grabados realizados por el sistema de *collage* de Max Ernst (1891-1976), se buscaba la combinación de lo real con el inconsciente.

En paralelo, la pintura abstracta se sistematizó como la «pintura absoluta» con influencia del suprematismo ruso de Kazimir Malévitch (1878-1935), del constructivismo de Vladimir Tatlin (1885-1953) y Lazar Lissitzky (1890-1941), y en el movimiento holandés llamado *De Stijl*, con Mondrian y Doesburo. Este último movimiento elevó la autonomía de la obra por sobre la abstracción a través de la eliminación de lo expresivo y emocional en beneficio de lo geométrico-constructivo.

En la década de 1940, apareció en Nueva York una rama posterior de la «abstracción expresiva» que se había originado en Kandinsky, Klee y Miró. Este fue el expresionismo abstracto que supo llevar la impulsiva espontaneidad de la abstracción expresiva hasta el límite de su radicalismo, alcanzando su conclusión lógica. El más conocido entre los expresionistas abstractos, Jackson Pollock (1912-1956), creaba sus pinturas de manera intuitiva e improvisada, derramando tinta sobre un lienzo colocado en el suelo. A pesar de que parecen caóticas, esos lienzos logran comunicar una excitación y una pulsación interior.

Esta descripción puramente estilística de los descubrimientos y propuestas estéticas del arte moderno no muestra el carácter utópico que corría de modo más o menos subterráneo, más o menos explícito por todos los movimientos de vanguardia. El espíritu de las vanguardias, su dínamo, era fundamentalmente utópico. Las vanguardias fueron alimentadas por la impetuosidad indomable y heroica del deseo de transformar el mundo, de marcarlo con la insignia del poder del arte. Detrás del desfile incesante de *ismos*, anidaba la búsqueda de un más allá, búsqueda impulsada por la apuesta en el proyecto de la modernidad que se quería cumplir. El carácter explícito de esa búsqueda es evidente en la atracción de los futuristas por las máquinas y por los ritmos de vida determinados por ellas. También es evidente en los intentos del constructivismo ruso para insertar el arte en la vida a través de nuevas formas imaginativas y en la búsqueda de la *Bauhaus* por un diseño riguroso para transformar el diario vivir en una experiencia más atractiva.

Fue en el neoplasticismo, en la Bauhaus y en la arquitectura modernista que el sueño del arte como conductor privilegiado de la vida humana y social alcanzó su ápice, un sueño que recibió un golpe con la Segunda Guerra Mundial. El proceso modernista de decantación de la luz, de los colores y de las formas se detuvo, y como nada más quedaba de los fundamentos de la representación visual renacentista, el momento de la posguerra dio paso a una explosión de tendencias artísticas que empezaron a variar libremente, sin un *telos* y sin permitir cualquier tipo de agrupación.

EL OCASO DEL MODERNISMO

Desde los cambios inaugurados por el *pop art*, el espectro de las producciones artísticas amplió en una variedad de estilos, formas y prácticas que culminaron en la diversidad y hibridismo presentes, por ejemplo, en la *performance* y en el *body art*, en el neorrealismo francés, en la *op art*, y en el minimalismo, en el arte concreto, neoconcreto, el *arte povera*, el arte del comportamiento y procesual, la nueva escultura, el conceptualismo, el *land art*, las instalaciones, ambientes, arte espacial, arte inmaterial, muchos de ellos efímeros y, por lo tanto, dependientes de la documentación fotográfica.

De este modo, la fotografía y el vídeo mantuvieron su propia autonomía, pero, al mismo tiempo, acogieron a todos los movimientos que, al intentar expandir o abandonar el marco de referencia de las prácticas pictóricas y escultóricas, al fin y al cabo terminan siempre consolidándose en imágenes foto o videográficas para no borrarse de la memoria. Todo esto parece dar testimonio de que después de las utopías, quien comanda el arte es él mismo.

En medio de la emergente proliferación de estilos artísticos, en 1969, Joseph Kosuth publicó un artículo antológico titulado «El arte después de la Filosofía» (1975). Era una especie de texto básico del arte conceptual y se presentó como una respuesta invertida del famoso *dictum* hegeliano de la filosofía después del arte. Desde este punto de vista, la obra de arte se ha convertido en una especie de proposición presentada en el contexto del arte en la forma de un comentario sobre el arte. Es, por lo tanto, un arte que sustituyó los métodos tradicionales de la pintura y de la escultura por operaciones lingüísticas en el campo de representaciones visuales y que llevó a la disolución de la condición objetual de la obra de arte. Para caracterizarla, Kosuth hizo uso del tema de la crisis y de la parcialidad de la pintura y de la escultura en todas sus posibles formas. Argumentando que no hay necesidad de la existencia de un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte visual, Kosuth cuestionó la parcialidad de la concepción del arte cuando ella se basa solamente en criterios morfológicos, ya que ellos son perfectamente adecuados para la pintura y la escultura, pero dejan de lado todas las manifestaciones artísticas que rompen esos mismos criterios.

En ese período, el despliegue de las tendencias artísticas y la liberación del arte incluso de aquellos objetos que le dan cuerpo, generaron el malestar relacionado al modernismo, que alcanzó su clímax en la década de 1980.

Fue, de hecho, en la década de 1960 que las sospechas contra el euro –y norteamericano– centrisimo de las vanguardias empezaron a despertar en la base de una autocrítica de las condiciones políticas y convenciones ideológicas de las sociedades avanzadas frente a la explosión del consumo de masas y la explotación de las sociedades periféricas. En paralelo a los movimientos en contra de la cultura, armado con una virulencia crítica contra las prácticas estéticas del modernismo y del estatus del objeto artístico, el *pop art* surgió como un momento

inaugural de profundas mutaciones y de la coexistencia de las diferencias. Ejemplo ejemplar de la convivencia de los opuestos son el *pop art* y el minimalismo.

También fue en la década de 1960, en el apogeo de la cultura pop, que el aumento y la exacerbación cada vez más inclusivos de la producción cultural comenzaron a sentirse, intensificándose en la década de 1980, justamente cuando surgió la cultura de los medios de comunicación, lo que mitigaba la hegemonía de la cultura de masas y la explosión de los debates sobre lo posmoderno, el posmodernismo y la posmodernidad.

Hoy en día, es posible ver que esos debates señalaban el crecimiento de la complejidad cultural y de la creciente importancia de la cultura en la vida social. Esa complejidad aumentó en la misma medida en que fueron creciendo los medios de comunicación y la circulación social de los lenguajes que por ellos transitan. Esto es precisamente lo que genera la enorme concentración, densidad y alcance de la producción simbólica y lo que intensifica el flujo veloz de discursos, imágenes y sonidos de diferentes especies y orígenes en la configuración del tejido hiper-complejo de la cultura en las sociedades contemporáneas. A la creciente producción, se suma, por la globalización económica, política y social, la apertura hacia la cultura del otro, próximo o lejano, lo que lleva al sincretismo y mestizaje de las culturas.

Lejos de ser un síntoma de un estado caótico o pervertido de las cosas, como algunos plantean, tal diversidad, por el contrario, parece confirmar las tendencias hacia la superposición de paradigmas constitutiva del arte desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, tendencias que no muestran ningún cambio inmediato en su dirección. Pero sobre esto es necesario detenerse, observando mejor el paisaje de la década de 1980, porque es en surgimiento de las posmodernidad que el arte post-utópico encuentra su territorio para expandirse.

LA POST-UTOPIA DE LAS ARTES EN LA POSMODERNIDAD

A pesar de que la evidencia cultural más visible del posmoderno y de la posmodernidad se dio a finales de la década de 1970, su surgimiento ya podía sentirse desde el paso de los años 1950 a 1960. El término apareció por primera vez en el universo de la crítica literaria, pero fue en el contexto de la cultura pop que, según Huyssens (1984: 16) se delineó la noción de la posmodernidad.

Hay pocas dudas sobre la ubicación del nacimiento de la posmodernidad en la década de 1960, cuando comenzó a manifestarse, en las artes y en la cultura en general, el cuestionamiento del concepto de tiempo y de la historia como una progresión lineal, teleológica que guió el proyecto de la modernidad. Del núcleo de este cuestionamiento nacieron prácticas y deseos que proliferaron, yuxtapuestos y disjuntos, hacia la multiplicidad en vez de la unidad, hacia la diferencia en vez de identidad, hacia el movimiento de los flujos y las disposiciones móviles

en vez de los sistemas. Fue en las artes que esta diversidad más se opuso a los principios programáticos del alto modernismo.

En los albores de la década de 1980 se convirtió en evidencia irrefutable aquello que solamente se insinuaba en la década de 1960. Fue precisamente en este contexto que la tesis del fin del arte, proclamada por Danto y otros autores, se opuso firmemente contra la línea hegemónica de la crítica de arte en Estados Unidos, representada por la figura emblemática de Clement Greenberg, el famoso crítico oficial del modernismo. Ya que esta crítica provenía de un arte crepuscular, Danto se convirtió en un heraldo del arte que nació después del fin del arte. ¿Qué arte es esa? Miremos con más detalle.

Entendido inicialmente como un nuevo estilo en la arquitectura y en las artes, la expresión «posmoderno» también repercutió en la danza, la música, la fotografía, el cine, hasta alcanzar casi todas las prácticas y teorías culturales, incluso la política y la ciencia.

En medio de una gran controversia, uno de los rasgos sobresalientes de los estudios sobre la posmodernidad se encuentra en sus polémicas versiones que van desde el más profundo odio a la traición de los ideales de la ilustración en los tiempos que corren, a la crítica más devastadora de esos ideales. El único punto donde las diversas interpretaciones convergen está en la constatación de que algo nuevo y muy diferente surgió del seno de la modernidad.

En esta coyuntura, fue sin duda el arte que desempeñó el papel de gran señalizador de las transformaciones sociales. En el amplio uso del pastiche, de las citas, de la revisita a menudo paródica de los estilos del pasado, en un ir y venir espacial y temporal que muchas veces aturde, las prácticas artísticas denominadas posmodernas estaban en verdad llevando a cabo un cuestionamiento clave de posmodernidad, es decir, el cuestionamiento de la concepción teleológica del tiempo y de la historia que guió el proyecto de la modernidad desde su culminación ilustrada.

No faltaron críticas, incluso furiosas, al *everything goes* (todo vale) del posmoderno. Sin embargo, en la medida en que puedo ver, lejos de indicar ausencia de sentido crítico, de compromiso ético o activismo político, el «todo vale» señalaba el surgimiento de un nuevo tiempo post-utópico en la cultura y en las artes, que brotó del seno de la posmodernidad. En ausencia de un nombre mejor, este nuevo tiempo ha sido llamado de contemporaneidad, cultura contemporánea y arte contemporáneo, en el que ha crecido de manera exponencial la perplejidad y la incertidumbre sobre lo que puede o no puede ser definido como arte. Una perplejidad que se hace más intensa cuanto más se intenta enmarcar las prácticas artísticas en alguna gran narrativa legitimadora, precisamente las grandes narrativas que el posmoderno puso en crisis.

EL PLURALISMO RADICAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Entre 1970 y 1980, cuando culminó el posmoderno, se creyó que la pintura y la escultura habían llegado a su agotamiento. Aunque muchos pintores se preocuparon con esa proclamada muerte, los artistas que trabajaban con vídeo, *performance* y otras estrategias post-objeto se sentían incluidos en su propio tiempo. Eso duró poco, ya que desde principios de los años 1980, grupos de artistas italianos y alemanes, algunos de ellos considerados artistas de la era post-objeto, regresaron a la pintura, llamando así bastante la atención, sobre todo porque, bajo el título de transvanguardistas y posmodernos, fueron temáticamente incluidos en la Documenta 7, de Kassel, en 1982. En pleno optimismo neoliberal de la era Reagan-Thatcher, el mercado del arte estaba eufórico. Sin embargo, ese fenómeno también tuvo corta duración, ya que en la década de 1990, el post-objeto volvió a la escena, aunque, a menudo, bajo el signo del pastiche, precisamente uno de los rasgos más evidentes del posmoderno.

Desde entonces, los intentos de recuperar la linealidad histórica empezaron a disminuir frente a la avalancha pluralista de tendencias estéticas que coincidió con la entrada del arte en el territorio digital de múltiples facetas, lo que ha contribuido para aumentar cada vez más la diversidad inherente al campo de las artes. Por ese motivo es que muchos todavía se aferran firmemente a la idea de que las artes verdaderas y legítimas son apenas las tradicionales artes pretecnológicas. Como de hecho, esas son las artes vendibles y más adaptables a las funciones expositivas de los museos, muchas galerías y museos parecen reforzar esa idea. Otros, sin embargo, demandan con vehemencia que el arte en los nuevos medios digitales, incluso en su avanzado aspecto de interfaz con la ciencia de vanguardia, bio- y hasta nanotecnológica, y con la robótica y la inteligencia artificial, es el verdadero arte de nuestro tiempo.

Sea cual sea la posición, la verdad es que cuanto más examinamos, sin ser unilaterales, las tendencias en las artes que se producen hoy en día, más inciertos nos sentimos en cuanto a los límites, a los géneros, a las identidades y a las fuentes legitimadoras del arte. No hay materiales especiales que disfruten del privilegio de ser reconocidos como arte. El arte reciente ha utilizado no solamente la pintura al óleo, metal y piedra, sino también aire, brisa, luz, sonido, palabras, personas, alimentos, polvos y muchas otras cosas. No hay técnicas o métodos de trabajo que puedan garantizar la aceptación como arte del resultado final. Junto con la pintura, la fotografía, también coexiste con el vídeo, con las instalaciones y con distintos tipos de actividades como dar paseos, darse las manos, vender helados, cultivar plantas, etc.

La multiplicidad indiscernible de prácticas ha llevado los críticos a repetir lo que Rosalind Krauss llamó de condición post-medios de comunicación en las artes visuales, no solamente en el sentido de que no hay medios privilegiados para el arte, pero también de que no tiene absolutamente ninguna importancia el medio que se utiliza (Lucie-Smith, 2001).

Por último, el arte actual está enmarañado en una red de fuerzas dinámicas, tanto pre-tecnológicas cuanto tecnológicas, artesanales y virtuales, locales y globales, masivas y post-masivas, corporales y informativas, en presencia y digitales, en rutas de información y representación digital.

De esa manera, en un contexto híbrido y plurivocal el arte ha encontrado las condiciones actuales de su existencia en los modos de su producción, exhibición, reproducción, difusión y recepción. Son modos que han ampliado considerablemente los parámetros que tradicionalmente han servido tanto para definir las prácticas artísticas como para determinar los principios que podrían sancionarlas institucionalmente y para establecer criterios para juzgar su valor.

Acogiendo la semiodiversidad (la diversidad semiótica), los espacios y los paisajes de las prácticas artísticas son hoy trazados en ambientes ampliamente concebidos, y las comunidades y metacomunidades heterogéneas de esas prácticas se contextualizan y se operacionalizan en redes y circuitos intercomunicantes. Aunque hay una tendencia a la agrupación en nichos específicos según las características del modo de producción, distribución y recepción de cada tipo de arte, el ecosistema de las artes ha demostrado el potencial para acoger esos nichos y sus circuitos propios. También ha permitido interacciones entre esos grupos, interacciones que son por veces conflictivas.

En suma, lejos de ser un síntoma de una situación caótica, la multiplicidad de las prácticas contemporáneas es, más bien, demostrativo del grado de libertad que goza el artista, libre de los lazos de los padrones endurecidos en parámetros oficiales.

EL HIBRIDISMO Y CONVERGENCIA DE LOS MEDIOS

Teniendo en cuenta lo que se ha discutido arriba y en el contexto de esta presentación en una escuela orientada para las artes temporales, intentaré reflejar sobre los cambios dramáticos que estas artes en particular han experimentado desde principios de este siglo. Pensar en cómo los nuevos medios de comunicación y la tecnología, vídeo, televisión, performance, diseño y artes digitales han transformado el alcance expresivo de la imagen móvil. A nivel mundial los medios basados en el tiempo y sus posibilidades de detección han ampliado nuestra comprensión del alcance global en especial de las artes del cine y vídeo.

Mis consideraciones serán breves porque este tema será explorado con más extensión en mi conferencia sobre las nuevas formas del audiovisual, mañana por la noche en la Fundación Proa. Para quedarnos en una síntesis, en este momento de radical hibridismo de los medios, la frontera entre las artes ha sido cuestionada y las avalanchas radicalmente plurales de las tendencias estéticas han provocado cambios profundos en las ontologías del cine y del vídeo. En la cultura de pantallas que se intercambian, la convergencia de los medios está en

todas partes. Las audiencias son móviles y virtuales y las formas que antes eran distintas –de cine, vídeo, instalación, las plataformas interactivas, animaciones y el sonido digital– son ahora recombinadas.

Los principales atributos de esas recombinaciones son descritos por Dubois (p. 116):

Por medio de las pantallas múltiples o transformadas (pantallas de doble face, transparentes, espejadas...), de la disposición en el espacio, de la proyección elaborada (cámara lenta, imagen congelada...), de la secuenciación, de la ocupación de las paredes, de la creación de ambientes, de la separación entre sonido e imagen y de tantos otros inventos visuales, el cine como forma, dispositivo, imagen, narración, fascinación, movimiento, (in)materia, duración etc., en suma, el cine como imaginario de la imagen se ve así interrogado, elaborado, repensado, «expuesto» en y por el vídeo. El vídeo es, en verdad, esta manera de pensar la imagen y el dispositivo, todo en uno.

El vídeo es el medio que se convirtió, por excelencia, en rey de la heterogeneidad. Más que un medio, en las palabras de Machado (2008, p. 11), «se trata de un campo de tensión que imanta gran parte de la producción contemporánea del arte». Según Kac, a partir de los años 1990, el vídeo pasó a ser incorporado en procedimientos artísticos relacionados a los lenguajes digitales y a la interactividad, «cuando la edición en tiempo real posibilita al público ver la combinación entre la interfaz digital y el vídeo en vivo». Por eso, el vídeo se convirtió «en un campo sin territorio y nómada, un vídeo diluido en el espacio híbrido virtual cuya convivencia se da en diferentes circuitos mediáticos» (*apud* Mello, *ibid.*, p. 197-198).

Por lo tanto, no es sin razón que el antagonismo entre filme, y vídeo duró hasta volverse redundante por la difusión del medio digital, del vídeo digital más especialmente, en un gran número de prácticas. Tanto es que hablar en antagonismo entre filme, en su carácter de cine expandido, y vídeo ahora suena extraño.

Duguet (2009, p. 49) está correcta al afirmar que el problema ahora no es más el de la naturaleza en sí del vídeo, pero sí «el de su contribución para el arte infinitamente plural de las últimas décadas».

En ese universo de mezclas, son numerosos los desafíos que el mundo tradicional del arte no sabe más como enfrentar. Al hacer uso de las nuevas tecnologías de los medios de comunicación, los artistas han ampliado el campo de las artes en interfaces con el diseño industrial, publicidad, el cine, el vídeo, la televisión, la moda, las subculturas de los jóvenes, la gráfica computacional etc.

DE LOS PATRONES A LAS CONTINGENCIAS

Ante el denso bosque de arte contemporáneo aquí esbozado, se puede constatar que se dispersó en el aire la solidez de cualquiera de los padrones guías, no solo

de la producción artística, sino también de la teoría y de la crítica de las artes contemporáneas. Según Bauman (1998) nos alerta, vivimos inapelablemente una existencia contingente, es decir, desprovista de certezas, porque todo en el mundo está en movimiento, sin que sepamos lo que está adelante o lo que está detrás y sin que podamos decir cual movimiento es progresivo y cual es regresivo.

Para los teóricos y críticos, no existen más los patrones, códigos y reglas que podrían ser seleccionados como puntos estables de orientación. Esto no quiere decir que debemos ser guiados tan solo por nuestra propia imaginación y resolución, y que estamos libres para construir nuestro modo de vida a partir de cero y según nuestra voluntad, o que no seamos más dependientes de la sociedad para la obtención de plantas e insumos para nuestras construcciones. Lo que esto significa que pasamos de una era de grupos de referencia predeterminados para otra de comparación universal, en que los destinos de los trabajos de autoconstrucción individual no están dados de antemano y tienden a sufrir numerosas, profundas y continuas mudanzas (Bauman 2001: 14).

Ante tal horizonte que se dilata a perder de vista, resta como opción digna abrazar una ética de la curiosidad y una labor que se renueva a cada amanecer.

REFERENCIAS

- BAUMAN, Zigmunt (1995): *Modernity and ambivalence*, Oxford, Polity Press.
- (1998): *O mal estar da pós-modernidade*, Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama (trads.), Rio de Janeiro, Zahar.
- (2001): *Modernidade líquida*, Plínio Dentzien (trad.), Rio de Janeiro, Zahar.
- BELTING, Hans (2006): *O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois*, São Paulo, Cosac Naify.
- BENJAMIN, Walter (1936 [1975]): «A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica», en *Os pensadores*, XLVIII, São Paulo, Abril Cultural.
- CONNOR, S. (1992): *Cultura pós-moderna. Introdução à teorias da contemporaneidade*, São Paulo, Edições Loyola.
- DANTO, Arthur (1996): *After the end of art*, New Jersey, Princeton.
- (2006): *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*, São Paulo, Edusp/Odysseus.
- DUBOIS, Philippe (2004): *Cinema, vídeo, Godard*, São Paulo, Cosac Naify.
- GULLAR, Ferreira ([1959] 1975): «Teoria do não-objeto», *Malasartes* 1, pp. 26-27.
- HABERMAS, Jürgen (1983): «Modernity – an unfinished project», en *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Hal Foster (ed.), Washington, Bay Press, pp. 3-15.
- HUYSENS, Andreas (1984): «Mapping the postmodern», *New German Critique* 33, *Modernity and postmodernity*, pp. 5-52.

- JAMESON, Fredric (1983): «Postmodernism and consumer society», en *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, Hal Foster (ed.), Port Townsend, Washington, Bay Press, pp. 111-125.
- (1984): «Forward», en *The postmodern condition. A report on knowledge*, Geoff Bennington y Brian Massumi (trads.), Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. VII-XXI.
- (1996): *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*, Maria Elisa Cevasco (trad.), São Paulo, Cultrix.
- KELLERMAN, Aharon (2006): *Personal mobilities*, Londres, NY, Routledge.
- KOSUTH, Joseph ([1969] 1975): «Arte depois da filosofia», *Malasartes* 1, pp. 10-13.
- LUCIE-SMITH, Edward (2001): *Movements in art since 1945* (new edition), Londres, Thames & Hudson.
- LYOTARD, Jean-François (1979): *La condition posmoderne. Rapport sur le savoir*, París, Minuit.
- MACHADO, Arlindo (2008): «Apresentação», en *Extremidades do vídeo*, São Paulo, Senac, pp. 9-12.
- MELLO, Christine (2008): *Extremidades do vídeo*, São Paulo, Senac.
- TEIXEIRA COELHO, J. (1986): *Moderno pós moderno*, Porto Alegre, L&PM.
- VATTIMO, Gianni (1985[1997]): *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, São Paulo, Martins Fontes.

NOTAS

1. Véase la entrevista con Belting realizada por Taísa Palhares. En <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/entrevista_belting.asp>. Consultado el 9/9/2009.

.....
 LUCIA SANTAELLA es profesora de Comunicación y Semiótica en la Pontificia Universidade de Sao Paulo. Académica de gran proyección, es autora, entre muchas otras obras, de *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* (2012) y *Arte aquém e além da arte* (2014).