

EL ARTE GLOBAL ENTRE LA CRISIS DE SENTIDO Y EL GIRO TEÓRICO*

Global art: Between a Crisis of Meaning and a Theoretical Turn

José Fernández Vega
Conicet-UBA, Argentina

RESUMEN

Una crisis de sentido parece estar afectando importantes instituciones artísticas como las bienales (empezando por las más emblemáticas, la de Venecia y la de San Pablo), después de haber impactado en las propias obras de arte a lo largo del siglo XX y en especial en los años 1960. Explorando estas transformaciones, este artículo advierte una especie de “giro teórico” que emerge en el mundo del arte como respuesta a la crisis y busca caracterizarlo a partir de una comparación con algunas tendencias de la tradición moderna, política y cultural, del siglo XIX.

Palabras clave: Arte-Estética-Cultura Global-Sentido-Crisis.

ABSTRACT

A sense crisis seems to have been affecting relevant artistic institutions as the Biennals (beginning with those more emblematic, the Venice Biennial and the Sao Paulo one), after having impacted the very works of art along the XXth century, and particularly during the 1960s. Exploring these transformations, this article detects a kind of “theoretical turn” in the art world as a response to the crisis and seeks to characterize it through a comparison with some trends of the Modern political and cultural tradition of the XIXth century.

Keywords: Art-Aesthetics-Global Culture-Meaning-Crisis.

* **Recibido** Mayo de 2009; **aprobado** Octubre de 2009.

En el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada.

Ludwig Wittgenstein¹

1. En la producción artística del siglo XX es habitual hallar obras que se interrogan de manera abierta, filosófica, acerca del arte en general: sobre su función, su alcance y su propia definición. Los años sesenta fueron pródigos en este tipo de acercamientos, que por cierto registran antecedentes más remotos. Mencionaré sólo dos ejemplos tomados de la principal colección contemporánea, la del MoMA de Nueva York. En la tela del estadounidense John Baldessari (1931) titulada *¿Qué es la pintura? (What is Painting?)*, (1968) vemos pintadas sobre un fondo blanco unas pocas frases que describen lo que parece ser una noción de pintura lograda y lo que debería ser una buena experiencia estética con ella.² Al proponer una explícita teoría de la imagen en su obra, Baldessari radicaliza el tema de la representación pictórica al tiempo que toma distancia de tratamientos previos al que lo sometieron el arte abstracto o el pop.

102

Algo anterior es la obra del británico John Latham (1921-2006) llamada *Arte y cultura (Art and Culture)*, (1966-1969), que el MoMA solo puede consignar en un cartel mediante una descripción escrita. La obra “Arte y cultura”, homónima al libro aparecido en 1966 del en ese momento influyente crítico Clement Greenberg, comenzó a elaborarse en una reunión donde los asistentes fueron invitados a arrancar y mascar páginas de un ejemplar de ese libro tomado en préstamo de la biblioteca de la institución donde trabajaba el artista. El producto de ese trabajo colectivo se sumergió luego en una solución y se lo dejó fermentar. Un año después, a fines de mayo de 1967, el artista recibió el reclamo de devolución del ejemplar de parte de la biblioteca. Latham ya estaba en condiciones de destilar el resultado y presentarlo en una botella. Una bibliotecaria aceptó que ese líquido era el libro de Greenberg; con todo, al día siguiente el artista recibió un aviso de despido de la St Martin’s School of Art.³ Latham, uno de los pioneros del conceptualismo y el neo-dadá, no sólo había puesto a prueba el concepto de obra de arte (y de autoría, pues otros colaboraron con él), sino la amplitud de la noción de institución artística, y el tipo de visión del arte que reinaba

¹ Ludwig Wittgenstein, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, trad. E. C. Frost, aforismo 120 (circa 1932-1934), p. 64.

² Como se aclara también más abajo, Baldessari participará este año de la Whitney Biennial (del 6 de marzo al 1 de junio de 2008): <http://whitney.org/www/2008biennial/www/?section=home>

³ Una descripción más detallada de la obra en: Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object*, Los Angeles, University of California Press: 2001, pp. 14-16.

en ella, por no hablar de su curiosa forma de protestar contra la crítica de arte dominante encarnada para él en el título de Greenberg.

Este tipo de iniciativas no son sólo excesos pintorescos propios de las rebeliones artísticas sesentistas, ahora consagradas en el principal museo de arte contemporáneo del mundo, y por tanto aceptadas plenamente como arte. En la última Documenta de Kassel (Documenta 12, 2007) hubo secuelas y reverberaciones de estas actitudes. Allí se exhibieron escenas de la fotógrafa estadounidense Louise Lawler (1947), fechadas a finales de los años 1980, en las se incluía un objeto de Picasso o el fragmento de una tela de Pollock, o una obra con el título *Acaso importa quién es el propietario* (*Does it matter who owns it*, 1989-1990). El trabajo de Lawler es conocido por cuestionar las instituciones del arte, incluyendo la narrativa académica sobre su historia, así como la cualidad misma de la obra de arte.⁴

De otro de los artistas, y una de las estrellas de esa Documenta, el chileno radicado en Australia Juan Dávila (1946), se mostró un visionario óleo de 1979 *Lágrimas histéricas* (*Hysterical Tears*), obra de apariencia *Kitsch* a la vez que completamente intertextual.⁵ Compuesta como un verdadero mosaico de citas de los maestros del pop, pero citas reelaboradas, *Lágrimas histéricas* llega a incorporar un índice que remite a los pintores aludidos en cada uno de los sectores numerados del amplio rectángulo de la tela. Ello la carga de una extravagancia erudita de efecto caústico. ¿Cómo se habrá visto este cuadro en 1979, el mismo año en que Jean-François Lyotard relanzó un término cultural que hizo época en *La condición posmoderna*? Con el paso del tiempo, *Lágrimas histéricas* se ha vuelto casi una ilustración de un procedimiento retórico habitual: el fragmento posmoderno y el *collage* de referencias irónicas a otras obras, el recurso a la historia del arte para comentar la crisis de las imágenes en un mundo saturado de ellas.

El “arte sobre el arte” posee un interés estético profundo en la medida en que representa un intento específico por interrogar la noción misma obra de arte y busca discutir de ese modo el sentido del arte de nuestro tiempo. Por cierto, la intervención más radical sobre el tema sigue siendo la más remota. Marcel Duchamp declaró una vez que el *ready-made*, un recurso asociado a su nombre, no pregunta ¿qué es el arte? (la pregunta estética típica de la

⁴ Su primer gran retrospectiva se llamó *Dos veces sin título y otros cuadros (mirando atrás)*. Véase: Helen Molesworth (ed.), *Louise Lawler. Twice untitled and other pictures (looking back)*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus Ohio: Cambridge, Ma., MIT Press, 2006.

⁵ “Hysterical Tears” de Juan Dávila (1979)

<http://www.documenta12.de/uebersichtsdetails.html?L=1&gk=B&level=&knr=13>

obra contemporánea según teóricos como Arthur Danto), sino que intentaba ser “una forma de negar la posibilidad de definir el arte”.⁶

Nuestra época ya no sabe con certeza qué es una obra, y se interroga sobre los motivos que permiten distinguirla de una cosa cualquiera.⁷ El nuestro es, por supuesto, otro momento de crisis cultural donde la propia noción de arte está en suspenso desde hace un siglo. Esto no puede representar una sorpresa para nadie: modernidad y crisis siempre fueron hermanas enemigas. Pero hay aspectos muy peculiares en cada evolución de esa crisis de larga duración.

2. En efecto, algo más específico y, quizá, novedoso sobre esta crisis puede hallarse en la actual discusión sobre las grandes exposiciones de arte. De algún modo, tales intercambios se sitúan *en paralelo* con los planteos sobre las obras suscitados históricamente por los propios artistas. Anuncios sobre bienales relevantes permiten observar que el debate sobre *qué es una bienal de arte* constituye un centro temático absorbente. En un mundo donde este tipo de muestras terminó proliferando, las bienales mezclan motivos artísticos con una enfática promoción turística de las ciudades sede. Por eso las bienales de Venecia y de San Pablo (respectivamente la más antigua del mundo y la tercera en establecerse, pero antes que ninguna otra en el hemisferio sur) quisieron promover una estratégica revisión de sus objetivos. Organizadores y curadores aceptan que hay razones para acusar a las bienales de reproducir los descubrimientos que en realidad hacen las galerías comerciales o de limitarse a convalidar a los artistas ya consagrados por el mercado. Entonces, ¿para qué queremos bienales?

El presidente de la *Fondazione Biennale di Venezia* aseguró en una entrevista que la edición de 2009 debe consagrarse a la discusión acerca de su propia identidad. Ello no sería posible sin un debate teórico abierto, que aspira a ver desarrollarse *on-line*.⁸ El arte contemporáneo, aseguró Paolo Baratta, se ha convertido en un “sector en el que se mueven inmensas inversiones. Ya no se busca refugio a largo plazo en un bien, sino una utilidad a mediano plazo. Por eso una institución como la *Biennale* no debe ocuparse de explicar adónde va el mercado, y luego secundarlo. Debe explicar adónde va el mundo, hacia dónde apuntan las ideas”.⁹

⁶ Citado en Calvin Tomkins, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 179, trad. M. Martín Berdagué.

⁷ La pregunta es un tema central en el influyente título de Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, pp. 43 y ss. y *pássim*.

⁸ “Stop alla Biennale Supermarket”, *Corriere della Sera* (Milán) 29. 2. 2008, p. 55. Disponible en la web. (Esta y todas las traducciones son del autor, J.F.V.).

⁹ *Ibidem*.

La próxima *Biennale* de artes visuales parece lanzar tanto una crítica a sus anteriores ediciones como al mundo de las bienales en general,¹⁰ puesto que éste sólo reproduciría lo ya dado y estaría escindiendo al arte contemporáneo del trabajo teórico que necesariamente debe acompañarlo. Las bienales se han vuelto superficiales y han sucumbido a la vertiginosa dinámica del mundo financiero. Perdieron el alma y sustituyeron el concepto por el eslogan. ¿Será puramente voluntarista este llamado al debate desde la propia cúspide organizativa del evento?

De su lado, la Bienal de San Pablo (creada en 1951 tomando como modelo la *Biennale*) fue objeto de un audaz experimento de intenciones críticas en su 28va. edición titulada “*Em vivo contato*”.¹¹ Su curador, Ivo Mesquita, dispuso un espacio en el segundo piso del pabellón de la Bienal al que llamó “El vacío” (“*O vazio*”) y donde no había ninguna obra de arte, ni cosa alguna. El primer piso del Pavilhão Ciccillo Matarazzo del Parque do Ibirapuera (diseñado por Oscar Niemayer) fue reservado para performances y debates, y el tercero albergó una biblioteca y un archivo sobre la historia de la bienal paulista.

Es decir que esta bienal se propuso, dicho en palabras de su curador, hacer “una limpieza” al mundo de las bienales y ofrecerse como un espacio de discusión e investigación. Este objetivo no es muy distinto del enunciado por el presidente de la *Biennale* veneciana, pero adoptó en Brasil una forma más extrema: la temporaria (y limitada a un sector) supresión de toda imagen, además de la recurrente invitación al debate y la información. A la pesadilla “platónica” de la proliferación de imágenes, estas iniciativas oponen un ascetismo desmaterializador. La obra de arte queda condensada en la pregunta por el arte, en la idea perdida del arte que sería preciso volver a encontrar. Un nuevo comienzo para el arte, al parecer, obligaría a éste a atravesar una etapa de abstinencia visual, una etapa “filosófica” de autorreflexión.

Para Mesquita, las bienales deben ser repensadas a fondo. Desde su origen, han sido funcionales a las estrategias de las ciudades y de sus elites para ganar prestigio y presencia a nivel global. Pero sus derivas recientes hablan de redundancias y repeticiones, de saturación visual y banalización conceptual. Se han vuelto instrumentos del mercado, indiscernibles de las ferias e inservibles para lo que debería ser su verdadero propósito: estimular una lectura de lo contemporáneo. El arte actual de las bienales tiene la vista cansada y pone la mente en blanco. En los 42 días de la Bienal de San Pablo, se buscó poner al arte en una especie de polémica cuarentena. Este fue, por lo

¹⁰ El sueco Daniel Birnbaum será el curador de la edición 53 a realizarse en 2009.

¹¹ La Bienal tuvo lugar entre el 19 de octubre y el 30 de diciembre de 2008. “The Art of Nothing: Ivo Mesquita and the Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo”, 25. 1. 2008. <http://www.studio-international.co.uk/reports/bienal.asp>

menos, su propósito declarado.¹² ¿No se habrá vuelto prescindible la bienal? se preguntó Mesquita, ¿no será ya incapaz de aportar un discurso crítico al mundo del arte globalizado en el que conquistó un lugar de privilegio en el último medio siglo?¹³

Por su parte, en los EE. UU., el mayor mercado mundial del arte, se realizaron a comienzos de 2008 dos eventos de gran importancia. El primero fue la décima edición de *The Armory Show* (del 27 al 30 de marzo), una de las principales ferias consagradas al arte contemporáneo. Relanzada, esta feria lleva el insigne nombre de la que en 1913 expuso por primera vez arte de la vanguardia más avanzada en EE. UU., incluyendo por cierto el primer escándalo de Duchamp, su tela *Nu descendant un escalier*. En 2007, *The Armory Show* atrajo a 52.000 visitantes y facturó 85 millones de dólares, y en 2008 convocó a unas 150 galerías de 39 ciudades, pero sus 2000 artistas provenían abrumadoramente del espacio noratlántico.¹⁴ La reseña que para *The New York Times* hizo de esta feria Roberta Smith coincide con ciertas valoraciones de Mesquita sobre las bienales. *The Armory Show* rehuía todo riesgo y carecía de toda sorpresa, afirmó Smith. Con ello casi realizaba por la negativa su propio programa, pues el lema de la feria, una ironía del artista danés Mads Lynnerup fue: “Si ves algo interesante, ¡por favor díselo a alguien de inmediato!”.¹⁵ La feria, además, acababa siendo superflua en

¹² Se ha buscado banalizar el argumento curatorial sosteniendo que el problema no es tanto la crisis del arte como los escasos fondos de que dispuso Mesquita para la Bienal, lo cual puede ser también cierto, pero no constituye el motivo fundamental de su decisión. Mesquita admitió expresamente que trata de separar a la bienal paulista del sistema cultural globalizado que ella históricamente ayudó a consolidar y que tanto arraigo adquirió ya en la mayor ciudad brasileña, en la cual existen seis museos, decenas de galerías y empresas artísticas con presupuestos mayores que la propia bienal.

¹³ Joaquín Barriendos y Vinicius Spricigo, “Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte” Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª. Bienal de São Paulo”, *ramona. Revista de artes visuales* (Buenos Aires) 95, octubre de 2009, pp. 24 y ss. También: “Ivo Mesquita, curador da 28ª Bienal de São Paulo”, en <http://bienalsapaulo.globo.com/>

¹⁴ La mayoría de los artistas convocados a las grandes exposiciones internacionales son originarios o residentes en América del Norte o Europa. Este fue el caso de casi 100% de los artistas de la Documenta de 1982, por ejemplo (aunque disminuyó a un 60% en el siglo XXI). El poder “occidental” tradicional no ha mutado en lo esencial, argumenta el autor, sólo que ahora se denomina “global”. Chin-Tao Wu, “Biennals Without Borders?”, *New Left Review* (London) 37, mayo-junio de 2009, pp. 110 y 115.

¹⁵ “If you see anything interesting please let someone know immediately!”. La crítica explica que se trata de una versión irónica de la recomendación policial a los ciudadanos para que denuncien cualquier situación sospechosa durante la llamada campaña antiterrorista. En los afiches de los subterráneos de Nueva York se leía: “If you see something, say something”. Roberta Smith, “Smooth and Safe at Pier 94”, *The New York Times*, 28. 3. 2008: www.nytimes.com/2008/03/28/arts/design/28armo.html

una ciudad donde solo en la zona de Chelsea hay una exhibición permanente y la mayor concentración de galerías del planeta; esta feria se parecía a cualquier otra y a todas. “Casi nada hace que nos detengamos a mirar”, escribió la crítica. Según ella, algunos *stands* poseían un mobiliario a veces tan interesante como el arte que exhibían.¹⁶

Otro gran evento neoyorquino de 2008 fue la *Whitney Biennial*, consagrada al arte estadounidense. Los curadores de la edición 2008 expresaron su interés por obras que exploraran contextos o produjeran eventos efímeros recurriendo a plataformas variadas, y siempre expresamente creadas para la ocasión (uno de los artistas invitados fue el ya mencionado John Baldessari). De este modo pretendían distanciarse del arte orientado a crear objetos destinados a la venta, y así diferenciar su bienal de una feria museística (porque se desarrolla en un museo) orientada a mejorar la posición en el mercado de obras ya exhibidas antes en galerías.¹⁷ Esto contrasta con la idea de que, en general, y como comentó Hans Belting, los museos “tienen un papel menor en el ‘arte global’ y permanecen a la sombra del mercado”, en principio porque al integrar las obras a una colección permanente las retiran de su cada vez más rápida circulación mercantil. A diferencia de las colecciones privadas, los museos, observó Belting, “no pueden ser vendidos y revendidos, sólo pueden ser cerrados”. Un crítico llegó a sostener que la velocidad que imprime al arte el mercado global vuelve inoperante la idea de una bienal, que sólo alcanzaría, en el mejor de los casos, a reflejar un momento necesariamente ya superado de la situación del arte.¹⁸

Otro crítico interpretó que el enfoque curatorial de la *Whitney Biennial* entendía a la pintura como reliquia de una generación pasada. Esta asociación, quizá ilegítima, entre pintura y mercancía constituye un tema reiterativo en el arte contemporáneo, si bien aquí ayudaría a señalar un cierto contraste con

¹⁶ La crisis económica que se desató en septiembre de 2008 impactó con fuerza en el hasta entonces floreciente mercado de arte. El Armory Show de 2009 fue una exhibición con menos relieve e incorporó galerías más tradicionales que mostraron arte más convencional en reemplazo de las que cancelaron su participación. Holland Cotter, “On the Piers Testing the Waters in a Down Art Market” *The New York Times*, 5. 3. 2009: http://www.nytimes.com/2009/03/06/arts/design/06armo.html?_r=1&scp=2&sq=armory%20show&st=cse

¹⁷ Por cierto que el autor no ignora realidades curiosas en este campo, como los museos fundados por privados para sus colecciones particulares. Hans Belting, “Why the Museum? New Markets, Colonial Memories, and Local Politics” Keynote Lecture 19. 10. 2009 del Congreso “Global art and the Museum”, organizado en Karlsruhe por el Goethe-Institut - Max Mueller Bhavan, el Center for Art and Media Karlsruhe, Alemania, y la School of Arts and Aesthetics, Jawaharlal Nehru University, Nueva Dehli, India: http://globalartmuseum.de/site/conf_lecture1

¹⁸ Holland Cotter, “Art’s Economic Indicator”, *The New York Times*, 7. 5. 2008: <http://www.nytimes.com/2008/03/07/arts/design/07bien.html?scp=1&sq=whitney%20biennial%202008&st=nyt>

The Armory Show. Pero eso no logró proyectar a la *Whitney Biennial* como un espectáculo más estimulante a nivel artístico, al menos si creemos lo que afirma el párrafo inicial de una reseña de su inauguración: “Si alguien aún duda de que estamos viviendo el final del imperio americano encontrará una prueba de ello en la actual bienal Whitney...”¹⁹ No sólo la pintura parece, según este comentario, estar en peligro de extinción histórica, sino la propia idea de una bienal activa desde 1932, y cuya edición 2008 fue considerada la más pobre de todas las recientes según *The New York Times*.

3. Ya sean bienales de espacios nacionales por muchos motivos privilegiados, como la que organiza el museo Whitney, o bien internacionales, lo que se espera de este tipo de muestras es que presenten una selección razonada, teóricamente respaldada, del arte de nuestra época. Pero los críticos que las comentan suelen expresar su decepción, en particular porque consideran que los objetivos de las exhibiciones se superponen a los del circuito comercial, o están ganados por su espíritu complaciente y enemigo del riesgo estético. La pregunta implícita en las reseñas periodísticas mencionadas (y la lista sería fácil de ampliar) es, ¿para qué seguir con las bienales? De su lado, los curadores buscan anticiparse a esta clase de críticas e intentan reconvertir las muestras que organizan en una discusión sobre la noción de bienal a través de un replanteo conceptual radical análogo al de la obra de Baldessari citada al comienzo, o bien mediante un esfuerzo diferenciador respecto del mercado con el que esas exhibiciones parecen sobreimprimirse todo el tiempo.

El diagnóstico que hace ya casi un cuarto de siglo presentó el crítico cultural Frederick Jameson se ha vuelto cada vez más patente en el mundo de las artes. Jameson juzgaba que si algo iba a caracterizar al posmodernismo artístico era un acelerado proceso de indiferenciación con la economía, y un retroceso de la autonomía de la esfera simbólica, ardua, y quizá sólo nominalmente, conquistada para el arte durante el siglo de Kant. Con la globalización posmoderna, cultura y mercado tendían a confluír y a formar un paisaje común tanto por sus propósitos como por sus formas.²⁰ Un mercado colonizador, una escena internacional estéticamente homogeneizada y sin radicalismos novedosos, un panorama vaciado de sentido y de discusiones tiende a convertirse en el poco estimulante horizonte de la globalización considerado desde la privilegiada plataforma que nos ofrecen los proyectos para las bienales más antiguas y establecidas.

¹⁹ Leslie Camhi, “The 2008 Whitney Biennial and the Failure of an Empire”, *The Village Voice*, 11. 3. 2008:

<http://www.villagevoice.com/art/0811,374042,374042,13.html>

²⁰ Frederick Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 1998, trad. C. Montolio Nicholson y R. del Castillo, pp. 21 y ss.. Para un análisis de estas tesis, véase Perry Anderson, *The Origins of Posmodernity*, Londres, Verso, 1998, pp. 54 y ss.

La existencia de cierto malestar global respecto de las bienales deja poco margen para la duda. Es también evidente que las propuestas curatoriales implican una especie de regreso de la teoría al arte, quizá incluso de la filosofía, o al menos un registro de la necesidad de un replanteo intelectual. Venecia y San Pablo hacen apelaciones para adoptar una situación casi asambleística, llaman a los estados generales del arte. Al igual que aconteció con las obras, que desde comienzos de siglo XX critican a otras obras o al arte en general, el “debate” al que se convoca desde Venecia o San Pablo parece más bien destinado a no tener término, esto es, a volverse crónico, y esta es su característica más sobresaliente.

El ejercicio de la visión, requisito obvio en la experiencia de cualquier muestra, está cediendo el terreno al de la *discusión*, al menos eso parecen indicar las propuestas de los organizadores de bienales. La nueva consigna puede sintetizarse así: menos obras, más debates. Latente en varias opiniones, este desplazamiento del arte hacia la teoría se vuelve palmario en la iniciativa radical y *quasi*-artística del curador paulista Ivo Mesquita. Por cierto, cabe preguntarse si su ámbito “vacío” fue finalmente un comentario crítico sobre el arte, un estímulo para la teoría, una mera operación de promoción curatorial o bien *otra obra* sobre la obra de arte.

Incidentalmente, este planteo proyecta también interrogantes sobre el papel de la universidad y de la crítica, ámbitos convencionalmente más apropiados para el tipo de debate que se pretendió organizar en San Pablo. Como dijo un artista en una intervención reciente: “si las bienales no muestran obras y se limitan a estimular discusiones, ¿para qué queremos la crítica y la universidad?”. La pregunta por el sentido se desplaza de las obras a las bienales, y luego de éstas a la crítica y al sistema educativo en una especie de remisión cultural infinita.

4. Como sea, el actual llamado a una especie de “giro teórico” en el arte evoca, de algún modo, el momento histórico de mayor autoconciencia de la modernidad, la época de la Ilustración, y especialmente la de su episodio alemán, la llamada *Aufklärung*. Desde luego que la confianza en los poderes civilizatorios del arte era por entonces mucho más sólida que para nosotros hoy. La necesidad de un estatuto autónomo para la cultura, es decir, de una salvaguarda respecto de las corrosiones del mercado y las presiones del poder político o religioso, constituyó un punto central del programa reivindicativo del momento que Kant llevó a su máxima expresión especulativa en la *Crítica de la facultad de juzgar*.

Poco más tarde se lanzó una propuesta extrema, la idea hegeliana del carácter pasado del arte. Hegel la puso en circulación en sus clases de estética cuando ya el período Ilustrado a había quedado atrás y la restauración

posrrevolucionaria dominaba el ambiente intelectual. Sus planteos siguen ofreciendo una fuente de inspiración para comprender el presente. La noción del carácter pasado del arte —interpretada más tarde como un diagnóstico de “fin del arte”, por el que resultó más conocida— no precisa ser aceptada en su sentido literal, ni siquiera en toda su riqueza original recuperada en su complejidad filológica (Hegel de hecho no escribió la frase “fin o muerte del arte”). Bastaría con que se la entienda como un modelo conceptual o una “idea regulativa” que permite iluminar una situación.

Hegel creía que el arte, como instancia “espiritual”, sería superado por la dimensión conceptual, por el discurso teórico o filosófico, con el cual el espíritu se entendía sin mediaciones externas. Mientras el arte dependía de algo externo, es decir, de cierta materialidad ofrecida a los sentidos, el idealismo que Hegel defendía sería finalmente realizado por el concepto, puesto que éste no dependía más que de sí mismo y era por eso *libre*. Esa libertad era la de la propia idea. El arte había cumplido su ciclo, y a su turno de la filosofía desplazaría también la preeminencia de la religión. ¿Llegarán a una conclusión semejante, *mutatis mutandi*, los debates propuestos en Venecia y San Pablo? ¿O estamos quizá ante otra de esas falsas alarmas que de manera regular conmueven la escena cultural?

110

Existen hoy, además, otros puntos de contacto con las ideas del período de la *Aufklärung* cuyos pensadores también propugnaban la adopción de un punto de vista cosmopolita para la mirada histórica y, por supuesto también, cultural. Medio siglo después de Kant dos autores alemanes plasmarían el primer programa político en el que el registro de una época globalizada se había hecho completamente autoconciente: el *Manifiesto comunista* de 1848. Si Kant veía un lento, pero inexorable, triunfo de la razón y la paz, pero no se desprendía de la idea de espacio nacional (un gobierno mundial equivalía para él a un despotismo carente de contrapesos), Marx ya no tenía esos reparos puesto que el poder no podía aspirar a depositarse en mejores manos que en las de los trabajadores unidos a nivel internacional.

Un siglo y medio después del *Manifiesto*, y en el medio de un uso retórico indiscriminado de la “globalización”, de la superación de los estados nacionales por los poderes financieros, de la emergencia de bloques políticos como la Unión Europea y de la proliferación de alianzas comerciales regionales y transregionales, ¿qué queda del sentido de promoción de las culturas de los distintos países que una vez animó a las muestras internacionales de arte? El arte actual se ha vuelto *Weltkunst*, arte internacional, así como el programa de Goethe propugnaba una *Weltliteratur*, una literatura más allá de los límites nacionales. Pero el *Weltkunst* o “arte global” (esta última expresión se volvió casi sinónimo de “arte contemporáneo”) parece

ser un ciego efecto del mercado antes que la realización consciente de un programa posnacional.²¹

Entre los propósitos del curador Ivo Mesquita se incluía una deliberada superación del tono nacionalista que, según este curador, había dominado a las bienales desde su origen. El título que eligió para su curaduría, “En contacto directo”, alude a la intención, enunciada en el catálogo de la primera edición de la Bienal de San Pablo, de situar a Brasil y a sus artistas en vínculo estrecho con el arte internacional, sin mediaciones de terceras potencias culturales o políticas. Este programa, según Mesquita, ya ha sido llevado a buen término en el caso de Brasil, pero en la Bienal paulista, por no hablar de la de Venecia o de las otras, siguen gravitando los modelos de representación nacionales, y ello a pesar del lenguaje internacionalista de los documentos y las convocatorias, y del carácter generalmente cosmopolita de las corrientes artísticas de nuestros días.

El internacionalismo, que fue la marca de las visiones rebeldes y combativas, como las que representaba el movimiento obrero en contra del estrecho nacionalismo burgués, se ha vuelto hoy parte del discurso dominante a través de la globalización y de la fusión de culturas que trajo aparejada una comunicación a la vez intensificada e inmediata. Sin embargo, que ese internacionalismo se haya convertido en un discurso propio de la corrección política no implica que se viera realizado en los hechos. Periodistas de Italia, un país que no tuvo representantes en la última Documenta de Kassel, pusieron de relieve que el proclamado cosmopolitismo de la curaduría no podía ocultar ciertas injustificadas preponderancias en su elección de artistas de algunos países específicos, curiosamente aquellos donde el mercado del arte es más fuerte (lo que por supuesto hería a los italianos, que no tuvieron representación en Documenta 12).²²

Entre la reproducción del mercado, y el gesto parroquial de quien se llena la boca con la palabra globalización, las bienales ponen de relieve una serie de problemas político-filosóficos que el arte en general ha venido enfrentando con cada vez mayor intensidad a lo largo del último siglo. ¿Podrán las bienales, hijas del mundo de los nacionalismos, superar estos problemas o morirán en el intento?

²¹ Hans Belting, “Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate”, en: Hans Belting y Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, pp. 39 y ss..

²² Intenté reseñar esta y otras tensiones internas de la muestra en: J. F. V., “Diez comentarios sobre Documenta 12”, *ramona. Revista de artes visuales* (Buenos Aires) 75, octubre de 2007, pp. 41-56. Por supuesto, se pueden desestimar los argumentos argumentando que en realidad se quejaban de la ausencia de artistas italianos en la muestra, pero aquí no reside lo más interesante del hecho. (El artículo está disponible en: <http://www.ramona.org.ar/archivo>).

