

arte y pensamiento

# TERRY SMITH

¿Qué es el arte  
contemporáneo?



colección  
**arte y pensamiento**

Dirigida por Andrea Giunta

Traducción de Hugo Salas

terry smith  
**¿qué es el arte  
contemporáneo?**

**siglo xxi editores, méxico**

CERRO DEL AGUA 24B, ROMERO DE TERREROS  
04310 MÉXICO, D.F.  
www.sigloxxieditores.com.mx

**siglo xxi editores, argentina**

GUATEMALA 4824, c1425EUP  
BUENOS AIRES, ARGENTINA  
www.sigloxxieditores.com.ar

**salto de página**

ALMAGRO 38  
28010 MADRID, ESPAÑA  
www.saltodepagina.com

**biblioteca nueva**

ALMAGRO 38  
28010 MADRID, ESPAÑA  
www.bibliotecanueva.es

**anthropos**

DIPUTACIÓN 266, BAJOS  
08007 BARCELONA, ESPAÑA  
www.anthropos-editorial.com

---

Smith, Terry

¿Qué es el arte contemporáneo? 1ª ed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

392 p.: 75 il.; 23x16 cm. (Arte y pensamiento / dirigida por Andrea Giunta)

Traducido por Hugo Salas

ISBN 978-987-629-225-2

1. Arte Contemporáneo. I. Hugo Salas, trad. II. Título  
CDD 708

---

Título original: *What is Contemporary Art?*

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA

© 2009 by The University of Chicago. All rights reserved.

© 2012, Siglo Veintiuno Editores S.A.

Diseño de cubierta: Eugenia Lardies

Maqueta: Estudio Lo Bianco

ISBN 978-987-629-225-2

Impreso en Elías Porter Talleres Gráficos // Plaza 1202, Buenos Aires  
en el mes de julio de 2012

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina // Made in Argentina

A la memoria de mi padre, Allan George Eldridge Smith

# Índice

<b>Prefacio y agradecimientos</b>	11
<b>Introducción: El arte contemporáneo por dentro</b>	15
<b>PARTE I. MUSEOS: MODERNO/CONTEMPORÁNEO</b>	
1. Remodernizando Manhattan	29
2. Sublime sobre el Hudson: Dia:Beacon hoy	57
3. Impacto = Saatchi	71
4. Contemporaneizando la Tate Modern	79
<b>PARTE II. ESPECTÁCULOS: ARQUITECTURA/ESCUPTURA</b>	
5. El museo de la experiencia: Bilbao y más allá	97
6. La exhibición de la intensidad: el mundo de Barney en el McGuggenheim	123
<b>PARTE III. MERCADOS: GLOBAL/LOCAL</b>	
7. Globalizándose: cómo vender arte contemporáneo	151
8. Del desierto a la feria	171
<b>PARTE IV. CONTRACORRIENTES: SUR/NORTE</b>	
9. El giro poscolonial	193
10. Nuestra otredad: la belleza de lo animal	219
<b>PARTE V. CONTEMPORANEIDAD: TIEMPOS/LUGARES</b>	
11. Tomarse un tiempo...	243
12. Arte, verdad y política	269

## **PARTE VI. UNA HIPÓTESIS PARA LA HISTORIA DEL ARTE**

13. ¿Qué es el arte contemporáneo?	299
<b>Referencias bibliográficas</b>	337
<b>Índice de ilustraciones</b>	363
<b>Índice analítico</b>	367



## Prefacio y agradecimientos

A pesar de tratar sobre el presente, o probablemente debido a ello, las ideas que dan basamento a este libro vienen tramándose hace tiempo. Se encontraron por primera vez en una conferencia que llevó por título “¿Qué es el arte contemporáneo? La Tate Modern, el estilo Sídney y el arte por venir”, que se llevó a cabo en la Universidad de Sídney el 1º de mayo de 2001. En ella, procuré dar cuenta de las responsabilidades que entraña el título del cargo que, como director del Instituto Power, ejercía hacía ya varios años –Profesor de Arte Contemporáneo– y las del que pronto habría de tomar en la Universidad de Pittsburgh, Profesor Andrew W. Mellon de Historia y Teoría del Arte Contemporáneo.

Profesar el arte contemporáneo –es decir, acercar sus ofrendas a quienes están en su derecho de recibir las o desdeñarlas– no supone aceptar las definiciones vigentes ni promoverlas de manera acrítica. Por el contrario, la tarea de hablar desde una universidad supone la obligación de analizar el arte y las ideas de nuestro tiempo y del pasado con pasión y detenimiento, con el propósito de ofrecer descripciones constructivas y observaciones independientes. La profesión del arte contemporáneo, entonces, comienza por enfrentarlo a sus propias preguntas, por reconocer que esas preguntas, entre muchas otras, merecen ser tomadas en cuenta, y que no es posible dejarlas pasar librándolas al juicio de la posteridad. Supone así la búsqueda –desde el interior de esta doble interrogación, con un espíritu doblemente abierto– de nuevas preguntas. Estas preocupaciones no se limitan a quienes trabajan en universidades. El artista, el crítico, el curador, el educador, el marchante, el coleccionista, el estudiante, el amante del arte... sin importar el grado de relación que cada uno tenga con el arte, siempre estarán enraizados en el interior del cuestionamiento del arte. Justamente, de allí surge (y, como habré de mostrar, continúa, finaliza y retorna) el arte contemporáneo; de la inmediatez de la pregunta, de la pregunta que acaba de formularse, planteada una vez más o por primera vez.

La pregunta “¿Qué es el arte contemporáneo?” me embarcó en un largo viaje. En el camino, conté con tanta ayuda como desafíos. En mi conferencia de 2001, quise honrar tanto al benefactor, artista y filántropo del Instituto Power John Joseph Wardell Power como al ideal de práctica artística que él, al

igual que yo, profesora. Estoy agradecido, también, con el cuerpo docente y los estudiantes de posgrado del Instituto Power, con quienes a lo largo de los años probé estas ideas; con Heather Johnson, que me ayudó al principio de la investigación; con Helena Poropat por su invaluable ayuda durante mi período como director; y con el Consejo de la Fundación Power, dirigido por Peter Burrows, por su apoyo sin límites. John Spencer y Peter Wright, de la Biblioteca Schaeffer, han sido de gran ayuda para mi trabajo a lo largo de varias décadas.

Durante el período 2001-2002, tuve el privilegio de participar como Getty Scholar del Getty Research Institute de Los Ángeles. Mis compañeros de aquella ocasión respondieron de manera fructíferamente escéptica y colaboradora a mis opiniones sobre estas cuestiones, en pleno proceso de evolución: agradezco especialmente a Mieke Bal, Benjamin H. D. Buchloh, Thomas Crow, Andrew Perchuk y Ernst van Alpen. Agradezco también a Charles Salas y el personal del GRI, que brindaron todo su apoyo a los participantes del grupo, a mi asistente de investigación Christina Wegel y a todo el personal de la Biblioteca del GRI.

Desde agosto de 2002, trabajé en estas ideas dentro de la Universidad de Pittsburgh. En febrero de 2003, esboqué algunas en la clase inaugural “Arte contemporáneo, valores del mundo: una mirada desde aquí”. Agradezco al rector Mark Nordenberg, el vicerrector James Maher, el decano N. John Cooper y a mis colegas del Departamento de Historia del Arte y Arquitectura, bajo la dirección de David Wilkins y Kirk Savage, por brindarme un ambiente tan cálido para desarrollarlas; a Ray Anne Lockard y el personal de la Biblioteca Frick de Bellas Artes; a mis invaluable asistentes de investigación Cristina Albu, Carolina Carrasco, Gerald Hartnett, Jenny Liu, Rocío Nogales, Natalia Rents y Miguel Rojas-Sotelo; y a mis ayudantes de cátedra y a los estudiantes, en particular a los de mis seminarios de posgrado sobre estos mismos temas. También fueron de gran ayuda mis colegas del Museo Warhol, del Carnegie Museum of Art, de The Mattress Factory y de la Carnegie Mellon University.

Realicé las últimas correcciones durante mi residencia como GlaxoSmithKlein Senior Fellow del National Humanities Center, Research Triangle Park de Carolina del Norte durante el año académico 2007-2008. Agradezco a Geoffrey Harpham, Kent Mullikin, Lois Whittington, la biblioteca y a todo el personal por su cálida bienvenida y su ayuda, y a mis compañeros de residencia.

En la creación de estos ensayos, me fueron de gran ayuda mis conversaciones con muchas personas, en especial: Alexander Alberro, Andrew Benjamin, Tony Bond, John Clark, Nancy Condee, Jacques Derrida, Okwui Enwezor, Charles Green, Craig Johnston, Neil de Marchi, Barbara McCloskey, Gao Minglu, W. J. T. Mitchell, Richard J. Powell, Shelley Rice, Jeffrey Shaw y Bernard Smith.

Por su ayuda invaluable durante mis viajes, agradezco a Sergio Duarte, Gaudencio Fidelis, Paulo Venancio Filho, Richard Leeman, Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez, Jay Reeg, Sônia Salzstein, Gene Sherman y James Thomas, entre muchos otros.

Por su valiosa ayuda a la hora de conseguir imágenes y permisos, agradezco a Miguel Rojas-Sotelo, y a Jan Williams por el índice.

De la University of Chicago Press, agradezco nuevamente a Susan Bielstein por su precisión como lectora, y también a Anthony Burton, Megan Marz, Lisa Leverett, Mary Gehl y los lectores anónimos.

Como siempre, mi mayor gratitud es con mi familia: Tina, Keir y Blake, y mi madre, Gwen Smith.

Dedico este libro a mi padre, Allan George Eldridge Smith (1918-2005).

Sídney, Pittsburgh, París, Durham, 2006-2008

Los siguientes artículos y conferencias contribuyeron a dar forma al libro que tiene frente a usted. Extiendo mi agradecimiento a los editores, colaboradores y coordinadores que trabajaron conmigo en ocasiones anteriores. *What is Contemporary Art? Contemporary Art, Contemporaneity and Art to Come*, Sídney, Serie Artspace Critical Issues, 2001, editor de la serie: Nick Tsoutas; Margaretha Rossholm Lagerlöf (comp.), *Konsthistorisk Tidskrift*, 71, n° 1-2, 2002, pp. 3-15; W. J. T. Mitchell (comp.), “Public Art Between Cultures: The Aboriginal Memorial and Nation in Australia”, en *Critical Inquiry*, vol. 27, n° 4, verano de 2001, pp. 629-661; Blair French, Adam Geczy y Nicholas Tsoutas (comps.), “Biennales in the Conditions of Contemporaneity”, en *Criticism+Engagement+Thought, On Reason and Emotion 2004 Biennale of Sydney*, Sídney, Artspace, 2004, pp. 53-59; Claire Armstrong (comp.), *Art and Australia*, 42:3, marzo de 2005, pp. 406-415; Okwui Enwezor (comp.), “Thinking Wishfully; The 8<sup>th</sup> Havana Biennale Cuba”, en *Nka Journal of Contemporary African Art*, 19, verano de 2004, pp. 64-69; Christopher Howard (comp.), “Making Manhattan Modern, But Not Contemporary, Again”, en *CAAReviews*, ensayo disponible en línea desde febrero de 2005, <[www.caareviews.org/reviews/moma.html](http://www.caareviews.org/reviews/moma.html)>; Sylvie Fortin (comp.), “Primacy, Convergence, Currency: Marketing Contemporary Art in the Conditions of Contemporaneity”, en *Art Papers*, 29:3, mayo/junio de 2005, pp. 22-27 y 29:4, julio/agosto de 2005, <[www.artpapers.org](http://www.artpapers.org)>; Cristin Tierney y Véronique Chagnon-Burke (coords.), de la sesión “The Auction House and Art History”, Encuentro Anual de la College Art Association, Atlanta, febrero de 2005; Michael Hütter y David Throsby (comps.), “Creating Value Between Cultures: Contemporary Aboriginal Art”, en *Beyond Price: Values and Valuing in Art and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; W. J. T. Mitchell

(comp.), “Contemporary Art and Contemporaneity”, en *Critical Inquiry*, vol. 32, n° 4, verano de 2006, pp. 681-707; Anthony White, Helen McDonald, Caroline Jordan y Charles Green (comps.), “World Picturing in Contemporary Art; Iconogeographic Turning”, en *Australian and New Zealand Journal of Art*, 7, n° 1, 2006; Roger Benjamin y Eril Bailey (coords.), “Eye-Site: Situating Practice and Theory in the Visual Arts”, desarrollado a partir de una conferencia presentada en el encuentro anual de la Asociación de Arte de Australia y Nueva Zelanda, Universidad de Sídney, 2005; Okwui Enwezor (comp.), “Creating Dangerously: Then and Now”, en *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*, Sevilla, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006; Jon Kear y Sophie Berrebi (coords.), “Writing Contemporary Art History Now: Some Problems, Some Solutions”, Conferencia Anual de la Art Historians Association, abril de 2006, Leeds, Gran Bretaña, en la sesión “Writing Histories of Contemporary Art”; Judith Schachter y Stephen Brockmann (comps.), “Times Taken, Given by Contemporary Art”, en *(Im)permanence: Cultures in/out of Time*, Pittsburgh, Center for the Arts in Society, Carnegie Mellon University, 2008; “The Immediacy of Contemporary Art and the History of Contemporaneity”, coloquio en el Institut national d’histoire de l’art, París, mayo de 2007, por invitación de Richard Leeman.

# El arte contemporáneo por dentro

## Introducción

Ninguna idea acerca del arte contemporáneo ha logrado imponerse tanto como aquella según la cual se puede –se *debe*, incluso– carecer de cualquier idea al respecto. Abundan las afirmaciones de este tipo: “¿Cómo abarcamos hoy el mundo del arte en su totalidad? Aun establecer los términos de referencia resulta imposible en nuestros días” (Foster, cit. en Whiteley y Muir, 2005: 18).<sup>1</sup> Durante más de dos décadas, el intento de articular cualquier clase de generalización acerca del arte contemporáneo viene resultando elusivo: en primer lugar, por temor a la recaída en el esencialismo (temor seguido del ligero alivio de haberse quitado de encima las teorías exclusivistas, los historicismos impuestos y los grandes relatos) y, luego, en los últimos años, por el mero regocijo en los placeres aparentemente simples que ofrecería un campo abierto. En términos más prosaicos, la respuesta parece obvia hasta la banalidad. Miremos a nuestro alrededor: el arte contemporáneo conforma la mayor parte –¿por qué no la totalidad?– del arte que se produce en el presente. No debe estar sujeto a ningún tipo de generalización y desborda la historia del arte: es mera y totalmente contemporáneo. Para mí, sin embargo, esta postura no equivale más que a una mezcla pluralista que busca cubrir con una máscara insulsa e idiota la más irreductible verdad sobre el arte de nuestra época. En las postrimerías de la modernidad, el arte tiene en verdad una única alternativa: ser contemporáneo. Pero “ser contemporáneo” en esta época significa

1 Este comentario surgió durante una entrevista sobre el libro de referencia que Foster escribió junto a Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad antimodernidad, posmodernidad* (2006). Aquí, Foster habla como historiador, contrastando estudios recientes y relativamente exitosos sobre “el internacionalismo del modernismo” con los desafíos que plantea intentar lo mismo en el ámbito del arte contemporáneo. Su carrera como crítico se ha destacado por su buena disposición para escribir ensayos que intentan establecer las corrientes fundamentales del arte contemporáneo a medida que han ido desarrollándose. Véanse, por ejemplo, Foster (1996: 171-204, 2004a: 3-22).

mucho más que un ciego abrazo del presente. Por supuesto, todo arte recién forjado es arte de su momento y de su tiempo, pero hoy el arte se produce, tal vez como nunca antes, en el marco de una sensación ampliamente compartida de que la difusión y la contingencia son lo único que existe, y quizás lo único que haya de aquí a la eternidad. La contemporaneidad –que en estos días se deja ver múltiple en carácter pero singular en sus demandas– exige respuestas que difieren de manera significativa de aquellas que inspiraron los muchos y variados modernismos de los siglos XIX y XX. Este libro procura describir esas respuestas y mostrar que constituyen nuevas respuestas al interrogante “¿Qué es el arte contemporáneo?”

Estas problemáticas derivan, en parte, de la noción dominante según la cual los grandes y productivos relatos que ofrecía la modernidad, entre ellos el arte como espejo, ocio o disenso autorizado, ya son historia. Las objeciones planteadas por la posmodernidad terminaron consumadas, a la manera de una profecía autocumplida. Los universalismos más recientes, como la globalización o los fundamentalismos religiosos, claramente están quedando cortos o, por el contrario, están extralimitándose, de manera desastrosa. Una consecuencia inmediata de ello es que el arte contemporáneo se ha vuelto –en sus formas y contenidos, en sus sentidos y usos– meticulosamente cuestionador por naturaleza y extremadamente vasto en sus modos de indagar, así como también en el alcance de sus búsquedas. Al mismo tiempo, ante la ausencia de garantías históricas y en las penumbras de una competencia letal por el control del mundo, el arte, al igual que cualquier otra actividad humana, no puede ofrecer más que respuestas provisionarias. Ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas: estas son las formas más comunes de arte en la actualidad. Lo que diferencia a estas inquietudes de las preocupaciones contemporáneas del arte previo es que cada obra las aborda –a veces, de manera explícita, pero por lo general, de manera implícita– no sólo para sí y para sus contemporáneos sino también, y de manera definitiva, como una inquisición sobre la ontología del presente, una que se pregunta: ¿qué significa existir en las condiciones de la contemporaneidad?

Los términos empleados demandan cierta explicación. Por más familiares o incluso antiguos que resulten, en los últimos tiempos todos adquirieron connotaciones adicionales y, en algunos casos, nuevos significados. Muchas de las relaciones que pueden establecerse entre ellos difieren bastante ahora de las que los ligaron durante los últimos doscientos años. Sostendré que tales cambios conforman una situación que ha llegado a identificarse a sí misma como lo contemporáneo, no sólo de una manera novedosa, sino también predominante. La forma en que este cambio ha permeado la práctica del arte, y viceversa, es el tema de este libro.

Los argumentos que aquí se ofrecen han ido elaborándose en encuentros directos con el arte contemporáneo: en conversaciones con artistas que estaban planeando nuevos proyectos; frente a obras de arte recién terminadas, contempladas en estudios y en sus primeras presentaciones públicas; en el transcurso de la planificación de nuevos museos o durante visitas a exhibiciones en museos ya consolidados; en rondas por las galerías de distintas ciudades, participaciones en bienales alrededor del mundo, viendo colecciones privadas y asistiendo a remates y ferias de artes; en talleres, foros públicos, mesas redondas y clases; e incluso a través de internet. Espero poder transmitir lo que percibí en relación con este arte tal como lo viví, evocar los sitios y espacios en los que se ve, el aura de su arribo, las calidades de su emergencia, su tensión presente. A fin de cuentas, esta es la primera y más inmediata forma en que el arte es, fue y en algún sentido continúa siendo –mientras escribo esto, mientras se lee– contemporáneo.

He tenido la suerte de experimentar el arte contemporáneo tal como se presentó por primera vez ante su público en diversas partes del mundo, en casi todos los continentes, y de hacerlo, sobre todo en los últimos años, a un ritmo constante. Esto me reveló una segunda calidad fundamental de lo contemporáneo: su contemporaneidad, su llegada al ser al mismo tiempo que otros seres, incluso otro arte. La pregunta por las semejanzas y diferencias entre el sí mismo y lo otro, entre una cosa y la otra, surge aquí de inmediato. Tales preguntas dan forma de manera minuciosa a la incesante negociación que se establece entre contemporáneos, ya sean personas, animales o cosas. Los artistas contemporáneos lo saben; de hecho, es posible que esta conciencia esté más desarrollada en ellos de lo que nunca estuvo.

En 1997, a los 32 años, Damien Hirst, líder indiscutido de los “jóvenes artistas británicos” (también conocidos por la sigla yBas, de “young British artists”), publicó una elaborada autobiografía intitulada *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now* [*Quiero pasar el resto de mi vida en todas partes, con todos, frente a frente, siempre, eternamente, ahora*].<sup>2</sup> Hábil promotor de sí mismo, en el estilo que hiciera célebre Andy Warhol, Hirst elige un título que reconoce la profunda superficialidad que sustenta el culto de la celebridad al mismo tiempo que lo abraza sin reservas. Al dirigirse

2 El título está tomado de una obra de Hirst de 1991 que –con su despliegue de láminas de vidrio sostenidas por bastidores y una pelota de ping-pong suspendida en el aire sobre una llave de gas– parodiaba tanto a la escultura minimalista como a la serie de 1985 *Equilibrium Tanks* [*Tanques de equilibrio*], de su predecesor Jeff Koon, en la que pelotas de básquetbol se presentaban suspendidos en agua destilada dentro de cajas de plexiglás.

de manera directa al lector potencial, consigue expresar lo que quizás todo libro querría. ¿Es esto, también, lo que tal vez quiera toda obra de arte? (véase Mitchell, 2008: 23-40). Probablemente no, pero su sabia ingenuidad, su esperanza salvaje en el cinismo, da cuenta en buena medida de la fuerza que, según creen ellos, dirige la vida y el arte de los artistas de la generación de Hirst. Tomado en su valor nominal, es un llamamiento a desplazarse del aislamiento extremo a la proximidad total, de la alienación individual a la unión absoluta, de la singularidad a la universalidad, y a hacerlo de manera instantánea, constante y eterna. A ser, en una palabra, contemporáneo de sí mismo, de otros, de todo lo que hay en el mundo y de todo el tiempo. Desearlo, aun sabiendo que es imposible, ¡y que cada día lo es más! ¿Cuán genial es esto?

Pero es posible advertir otro sentido de contemporaneidad en funcionamiento aquí, uno más potente. Todos llegamos a mundos que ya han sido formados por otros que son, a su vez, contemporáneos entre sí, involucrados en etapas distintas de negociación, y que continuamente se esfuerzan por captar los acuerdos vigentes entre los no contemporáneos anteriores y, de aquí en más, posteriores a ellos. La historia nace de esta disyuntiva. También el arte. El propio planeta se encuentra en un estado avanzado de despliegue, al igual que las criaturas que lo habitan respecto de su evolución: todos estos procesos avanzan, a su paso, inexorablemente; no obstante, de repente parecen hacerlo, debido a nuestra impaciencia, de manera precipitada. Los seres humanos siempre necesitaron producir relatos de cotemporaneidad. En la actualidad, lo hacemos con tal grado de apremio que, al parecer, no podemos detenernos a pensar si tiene o no precedentes. La coexistencia de distintas temporalidades, de diferentes modos de *ser* en relación con el tiempo, experimentada en el marco de una sensación creciente de que muchas clases de tiempo están llegando a su fin, constituye otro sentido más profundo de contemporaneidad, el tercero hasta ahora: ser con el tiempo, ser contemporáneo.

Antes que cualquier otra cosa, las obras de arte son testimonio de cada una de estas contemporaneidades: el mero hecho de llegar a ser en y por sí mismas, su existencia en un mundo repleto de otros y su persistencia en distintos mundos determinados por la repetición y la diferencia. Respecto del arte, estas son verdades evidentes. Y constituyen también, intentaré demostrar, la fuente y estructura de la valoración cuando de arte se trata. La atribución de valor, como cualquier otra cosa, obedece a modos muy específicos en la situación contemporánea (véase Smith, 2008a: 23-40).

Este libro está organizado en torno a estos tres significados fundamentales del término “contemporáneo”: lo inmediato, lo contemporáneo y lo cotemporal. Volveremos sobre ellos (y sobre un cuarto, la relación entre lo moderno y lo contemporáneo) a menudo. En sí mismos, estos sentidos no son aledaños ni secciones claramente diferenciadas de una misma sustancia. Recogen distintos



tipos de particularidades y generalidades (y, al hacerlo, ponen en evidencia relaciones volátiles entre estas grampas filosóficas), así como también articulaciones complejas entre la experiencia personal y la representación del mundo. En los capítulos siguientes, intentaré demostrar hasta qué punto cada uno de ellos constituye el núcleo de las que consideraré las principales tendencias del arte contemporáneo mundial. Las analizaré, además, en el marco del movimiento general del arte contemporáneo en la historia del mundo tal como se desarrolló a partir de los años cincuenta, en su propio proceso de volverse contemporáneo.

En el capítulo final, presentaré algunas de las principales consecuencias que se desprenden de mi argumento para la práctica de la crítica y la historia del arte que indagan el arte contemporáneo. Allí, analizaré los abordajes que muchos de mis colegas proponen para estas cuestiones y reformularé mi argumento como una nueva propuesta para la escritura de la historia del arte contemporáneo. De momento, sin embargo, la prioridad es introducir al lector en los ensayos sobre museos, exhibiciones, artistas e intervenciones lo antes posible. Por eso, me limitaré a sumar sólo una parte más a esta introducción, en la que expondré mi argumento sobre el arte contemporáneo en las condiciones de la contemporaneidad de la forma más sumaria posible.

Permítaseme comenzar desde el interior del concepto de lo contemporáneo a partir de una distinción capital. Hay un mundo de diferencia (así como también una implicación siempre necesaria) entre el uso ordinario de la palabra “contemporáneo” –con sus connotaciones de estar en onda, seguir la corriente, su reconocimiento automático de cualquier cosa que esté ocurriendo, actualizada, simultánea o contemporánea– y la profundidad de significado contenida en el concepto: *con tempus* comenzó a utilizarse, y continúa en uso, debido a su capacidad de hacer referencia a una *multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo*. El concepto se origina precisamente a partir de la multiplicidad y, desde entonces, ha servido al pensamiento humano sobre tal multiplicidad. También se originó y persiste en contraste con otros términos, con frecuencia más poderosos –en particular, durante los últimos siglos, aquellos asociados al concepto de lo moderno–, que intentaron dar cuenta de fenómenos similares, a menudo superpuestos, con mayor precisión y adaptándose a los valores dominantes. Es innegable que, durante buena parte del siglo XX, lo contemporáneo fue el gran segundón de lo moderno. Esto comenzó a cambiar en las últimas décadas. En las artes visuales, la gran novedad, hoy tan cegadoramente obvia, es el cambio de un arte moderno a otro contemporáneo, que comienza a gestarse en los años cincuenta, emerge en los años sesenta, es combatido durante los setenta, pero se vuelve inequívoco desde los ochenta.

Mi elaboración de estas hipótesis acerca del arte en las condiciones de la contemporaneidad parte de las cuestiones planteadas por la contempo-

raneidad misma. ¿Cuál es la actual representación del mundo? ¿De qué manera cambia en la medida en que la Europa de posguerra, la apertura de África y Asia tras la descolonización y la era de la revolución contra las dictaduras en Sudamérica parecen dar lugar a nuevas etapas? A medida que el orden mundial asentado en la división entre un primer, segundo, tercer y cuarto mundo se viene abajo, ¿qué nuevas estructuras de poder emergen? La evidente incapacidad de los distintos gobiernos para abandonar los fallidos modelos modernos y superar las frenéticas reacciones que suscitan indican que el nuevo desorden es mucho más sutil de lo que soñaría la tesis sobre un “choque de civilizaciones” y otros tipos de teoría simplista que todavía subyacen a la representación del mundo sostenida por los líderes de varias de las naciones más poderosas, que, a su vez, en un diálogo mortal, inspira todo tipo de fundamentalismos (véanse Huntington, 1996 y Friedman, 2005).

¿Hay alguna otra forma más matizada y precisa de describir estas condiciones cambiantes, así como los tipos de arte que se producen en respuesta a ellas? Es lo que intentaré responder en las páginas siguientes. Para comenzar, ofrezco dos puntos de vista, expresados lo más esquemáticamente posible.

*La contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo*, y como tal abarca sus cualidades más distintivas, desde las interacciones entre los seres humanos y la geosfera hasta la interioridad del ser individual, pasando por la multiplicidad de culturas y el paisaje ideológico de las políticas mundiales. Esta nueva representación ya no puede describirse de manera adecuada con términos tales como “modernidad” y “posmodernidad”, no sólo porque está determinada por fricciones entre antinomias tan intensas que resisten cualquier generalización universal, sino porque resiste incluso cualquier generalización acerca de dicha resistencia. Al mismo tiempo, sin embargo, está lejos de ser informe. Dentro de la contemporaneidad, a mi juicio, se enfrentan al menos tres conjuntos de fuerzas, de manera incesante.

El primero es la propia globalización y sobre todo su sed de hegemonía frente a una diferenciación cultural creciente (la multiplicidad originada por la descolonización), sed de control del tiempo frente a la proliferación de temporalidades asincrónicas y de continuar con la explotación de los recursos naturales y (no sabemos aún hasta qué punto) virtuales contra la creciente evidencia de la incapacidad de dichos recursos para sustentar una explotación semejante. En segundo lugar, la desigualdad entre personas, clases e individuos resulta tan extrema que amenaza tanto los deseos de dominación que abrigan los estados, las ideologías y las religiones, como los persistentes sueños de liberación que aún inspiran a los individuos y a los pueblos. Por último, nos encontramos burdamente inmersos en un infopaisaje –o, mejor dicho, un

espectáculo, una economía de imágenes o un régimen de representación—,<sup>3</sup> capaz de permitir la comunicación instantánea y minuciosamente mediada de cualquier información o imagen en cualquier lugar del mundo. Este se ve, al mismo tiempo, fisurado por la incómoda coexistencia de comunidades altamente especializadas de conocimiento cerrado con sujetos abiertos y volátiles y proliferantes fundamentalismos populares.

Todos estos procesos conocen largas prehistorias dentro de la modernidad. Su configuración contemporánea fue esbozada en los años cincuenta (en particular, en el arte que supo priorizar distintos tipos de inmediatez), hizo erupción durante los sesenta, resulta evidente para la mayoría desde 1989 y se volvió inequívoca para todos en 2001. Tales procesos dan forma a las condiciones en que experimentamos la contemporaneidad, al mismo tiempo, como la actualidad de nuestro ser individual en el mundo, como una transformación histórica y como un concepto todavía oscuro en lo que respecta a sus límites, frágil en sus fundamentos, pero llamado a cargar por sí solo con todo el peso de un presente al que por mucho tiempo (y sin previo aviso) supo dar nombre.<sup>4</sup>

Como he señalado, el concepto de lo “contemporáneo”, lejos de ser singular y simple —un sustituto neutro de lo “moderno”— significa múltiples modos de ser con, en y fuera del tiempo, por separado y a la vez, con otros y sin ellos. Estos modos, desde ya, siempre estuvieron allí. La diferencia reside en que, en nuestros días, las multiplicidades de formas de ser contemporáneo predominan sobre los distintos poderes generativos y destructivos designados por otros términos similares (por ejemplo, lo moderno y sus derivados). Superada la era de los grandes relatos, tal vez no haya otra cosa. De hecho, ¿quién sabe?, tal vez el después sea eterno.

*Hoy el arte está determinado de una forma más profunda por su situación dentro de la contemporaneidad.* Sin lugar a dudas, los logros y los defectos del arte modernista, colonial y autóctono todavía plantean desafíos ineludibles a la práctica actual, pero ninguno de ellos, por su cuenta o todos juntos, logra ofrecer un marco capaz de abarcar en su totalidad los problemas de la práctica o la interpretación. La contemporaneidad se manifiesta no sólo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás. Dentro del vasto e ininterrumpido

3 Esta sucesión de términos evoca análisis realizados anteriormente en Apardurai (1996), Debord (1997), Terry Smith (2006b, Introducción) y Rancière (2004).

4 Para un tratamiento más amplio de estas cuestiones desde distintos puntos de vista, véase Smith y otros (2008).

flujo del arte contemporáneo, creo posible discernir tres corrientes fundamentales: cada una es impulsada por una perspectiva característica, es proclive a determinados contenidos específicos, afecta a un rango particular de modos expresivos y prefiere un determinado sistema a la hora de diseminar su producción.

La primera de estas corrientes pone de manifiesto la gozosa aceptación, por parte de ciertos artistas, de las recompensas y los inconvenientes que traen aparejados la economía neoliberal, el capital globalizado y las políticas neoconservadoras. Esto es evidente en las espectaculares repeticiones de las tácticas de choque de las vanguardias impulsadas sobre todo por Damien Hirst y los demás yBas, pero también por Julian Schnabel, Jeff Koons y muchos otros en Estados Unidos, como Takashi Murakami y sus seguidores en Japón, por ejemplo. En honor a la exhibición de 1997 en que esta tendencia, en su forma británica, afloró con previsible consternación por parte de los conservadores pero también con aceptación masiva, podríamos llamarla “retrosensacionalismo”. Desde los años ochenta, esta propuesta floreció oponiéndose, pero cada vez menos obstaculizante, con otra tendencia anterior: los constantes esfuerzos de las instituciones de arte moderno (ahora a menudo etiquetado “Arte Contemporáneo”) por dominar los impactos de la contemporaneidad sobre el arte, revivir iniciativas anteriores, ligar el nuevo arte a los viejos impulsos e imperativos modernistas y renovarlos. Richard Serra, Jeff Wall y Gerhard Richter son poderosos ejemplos de esta tendencia, que podríamos llamar “remodernismo”. Juntas, ambas propuestas constituyen la estética de la globalización, a la que sirven por medio tanto de una incesante remodelación como de una esporádica contemporaneización del arte. Ambas corrientes se encuentran en la obra de algunos artistas, como Matthew Barney, generando un *tsunami* de arte. Si es preciso dar un nombre a este punto cúlmine, su personificación de aquello que Guy Debord teorizó bajo la denominación de “la sociedad del espectáculo” podría guiarnos a conceptos tales como “arte espectáculo” o “espectacularismo”. Una fusión similar se da en la obra de algunos arquitectos, por ejemplo en los edificios culturales de Frank Gehry, Santiago Calatrava y Daniel Libeskind. “Arquitectura espectáculo” es una expresión de uso extendido a la hora de caracterizar sus obras.

La segunda corriente es bastante distinta en sus orígenes, naturaleza y resultados. En ella, no encontraremos movimientos artísticos sino, antes bien, algo similar a un cambio cultural mundial; de hecho, el giro poscolonial. Tras la descolonización de aquellas zonas que constituían el segundo, tercer y cuarto mundo, y a partir del impacto que esto tuvo en lo que era el primer mundo, surgió una plétora de arte determinado por valores locales, nacionales, anti-coloniales, independientes y antiglobalización (los de diversidad, identidad y crítica). Circula internacionalmente gracias a las actividades de los viajeros,

los expatriados y la creación de nuevos mercados. Predomina en las bienales. En esta corriente, los valores locales e internacionalistas se encuentran en diálogo constante; el debate a veces puede volverse productivo o paralizante, pero siempre resulta inevitable. Estamos comenzando a advertir que en los años cercanos a 1989 se produjo un desplazamiento de arte moderno a contemporáneo en todos los medios culturales del mundo, en cada uno según distintos caminos. Recién ahora comienza a resultar claro lo sucedido, incluso para quienes tuvieron participación directa en los acontecimientos. También podemos advertir que, aun cuando ocurrieran en zonas de conflicto, estos acontecimientos inspiraron una crítica del capitalismo y la globalización espectacular también por parte de muchos artistas que trabajaban dentro de las economías desarrolladas. Estos artistas desarrollaron prácticas –a menudo signadas por la investigación a lo largo del tiempo, el compromiso público general y extensas presentaciones didácticas– que siguen de manera crítica y muestran con gran impacto los movimientos globales del nuevo desorden mundial entre las economías avanzadas y aquellas que están conectadas a ellas de múltiples formas. Desde perspectivas similares, otros artistas se vieron inspirados a fundar su práctica en la exploración de relaciones sustentables con ambientes específicos, tanto sociales como naturales, dentro del marco de valores ecológicos. Por su parte, otros trabajan con los medios de comunicación electrónica, evaluando sus estructuras conceptuales, sociales y materiales: en el contexto de las luchas por un acceso libre, restringido o comercial a estos medios y su colonización masiva por parte de la industria del entretenimiento, las respuestas de los artistas incluyen desde el *net.art* hasta ambientes inmersivos y la exploración de las posibilidades de interacción con avatar-*viusers* (usuarios de información visual).

La última de estas corrientes es de distinta naturaleza que las anteriores, como resultado, en gran medida, del cambio generacional que tuvo lugar durante el desarrollo de las otras dos. Se trata de la muy reciente, mundial y cotidiana producción de arte que –rechazando la provocación gratuita y las grandes afirmaciones simbólicas en favor de propuestas específicas, modestas y a pequeña escala– vuelve a mezclar elementos de las primeras dos corrientes, pero prestando una atención cada vez menor a sus debilitadas estructuras de poder y sus estilos de lucha, y una mayor consideración a las potencialidades interactivas de los distintos medios materiales, las redes de comunicación virtual y los modos abiertos de conectividad tangible. Estos artistas buscan aprehender lo inmediato, captar la naturaleza cambiante del tiempo, el lugar, los medios y el humor de hoy. Se encargan de hacer visible nuestra sensación de que estos constituyentes fundamentales y familiares del ser se vuelven más extraños cada día. Plantean preguntas sobre la naturaleza de la temporalidad en esta época, las posibilidades de la composición de lugar frente a la dislocación,

qué significa estar inmersos en la interactividad mediada y los tensos intercambios que se producen entre afecto y efecto. Dentro de las transformaciones mundiales y las fricciones cotidianas, buscan fuentes sustentables de supervivencia, cooperación y crecimiento.

Este panorama de las principales corrientes del arte contemporáneo comenzó a resultarme patente, en términos generales, durante el año 2000, mientras viajaba por Australia, Gran Bretaña, Europa y Estados Unidos.<sup>5</sup> Desde entonces, no obstante, los detalles y las estructuras profundas de cada caso fueron emergiendo poco a poco, en fragmentos y remiendos, a modo de rompecabezas capaces de capturar mi atención o paradojas disfrazadas de certezas, mientras visitaba museos y galerías, asistía a bienales y congresos en distintas ciudades y me movía incesantemente entre las instituciones y las prácticas menos formales de exhibición y diseminación de arte, así como también entre quienes, de manera formal e informal, lo interpretaban. Los capítulos siguientes buscan dar cuenta, en la medida de lo posible, de estas experiencias tal como ocurrieron, mostrar al lector de qué manera las instituciones, los artistas y los críticos responden a la recesión de lo moderno y al auge de lo contemporáneo en el arte. Por tanto, mencionaré reiteradas visitas a museos clave y describiré sus intentos –por lo general, a regañadientes; a veces, premonitorios– por enfrentar el cambio en el momento en que estaba ocurriendo. Haré lo mismo con los marcos conceptuales fundamentales para la interpretación, que también se afanan por enfrentar las condiciones emergentes y el arte que se produce en ellas. Este libro invita al lector a unirse a un viaje por el mundo, que investiga el modo en que se están abordando estas cuestiones, ya sea en prestigiosos espacios de exhibición (como el Museo de Arte Moderno de Nueva York), en escenarios mucho menos conocidos (como la Bienal de La Habana) e incluso en debates a veces esotéricos, a veces públicos, entre artistas, críticos e historiadores, en los que se constituyen las estructuras discursivas vitales del arte contemporáneo.

Los capítulos están organizados de manera tal que permita dar cuenta de la emergencia de estas corrientes tanto en las instituciones de arte como en su práctica. “Museos: moderno/contemporáneo” explora el triunfo de la exhibición sobre la colección en los museos contemporáneos, dado que esta es la principal estrategia adoptada por dichas instituciones al verse obligadas a convertirse en

5 En 2001, cuando por primera vez planteé la pregunta de este modo (véase el prefacio), me sentí alentado por la osadía heurística exhibida, de modo tan característico, por George Steiner, en su lección inaugural “What is Comparative Literature?” en la Universidad de Oxford el 11 de octubre de 1994 (Steiner, 1995). Sobre mis primeras formulaciones, véase Smith (2001a).

sitios de interés dentro de la industria cultural globalizada. Sobre todo, tienen su interés puesto en la primera corriente de arte contemporáneo descripta. Establecidos durante la modernidad, a menudo en contraste con los museos de investigación histórica del arte del pasado, sus compromisos con el arte moderno –que va volviéndose, por su parte, rápidamente histórico– los obligan a revisar continuamente sus relatos sobre la colección y a realizar todos los esfuerzos posibles para convertirse en centros obligados para un arte que no necesariamente tiene premisas modernistas. Reseño varios museos famosos que enfrentan el desafío de este doble acto: el MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), Dia:Beacon, la Saatchi Gallery y la Tate Modern. “Espectáculos: arquitectura/escultura” ofrece detenidos análisis de dos obras de arte: el Museo Guggenheim de Bilbao, donde puede apreciarse el concepto de la construcción como escultura de Frank Gehry, y el ciclo *Cremaster* (1994-2002), de Matthew Barney, en particular tal como fue exhibido en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2003. “Mercados: global/local” estudia los mercados existentes para dos tipos de arte contemporáneo completamente distintos en sus orígenes pero supeditados a su contemporaneidad: el mercado del arte contemporáneo de la primera corriente (remodernista, retrosensacionalista) y el del arte contemporáneo producido por los aborígenes australianos, una tendencia emergente en el marco del giro poscolonial.

En “Contracorrientes: sur/norte” el punto de interés se desplaza claramente hacia la transformación iconogeográfica precipitada por la descolonización y el poscolonialismo, analizada tal como se manifestara en muestras clave tales como *Documenta 11*, realizada en Kassel en 2002, y la Bienal de La Habana de 2003. “Contemporaneidad: tiempos/lugares” rastrea los tópicos y problemas típicos de la tercera corriente, en particular el modo en que los artistas tratan las cuestiones del tiempo, el lugar y la acción ética en el mundo contemporáneo. El capítulo final, “¿Qué es el arte contemporáneo?”, sostiene que la propuesta planteada a lo largo de este libro puede servir como un marco viable para la escritura de las múltiples historias del arte contemporáneo.