EL DEBATE SOBRE LA CRISIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A FINALES DE SIGLO.

María Teresa Méndez Baiges

Este artículo es un acercamiento al debate sobre la crisis del arte contemporáneo que se está sosteniendo en Francia desde 1991. Después de trazar a grandes rasgos la cronología del debate, se centra en los argumentos que barajan los autores de esta polémica en torno a la historia del arte vanguardista del siglo XX y los criterios estéticos que se aplican en la actualidad al arte contemporáneo.

En la década de los noventa Francia ha sido y está siendo escenario de un vivo debate sobre el arte contemporáneo. Aunque jaspeado de intereses particulares y políticos, en él se dirimen importantes cuestiones acerca de la naturaleza de dicho arte y la forma de apreciarlo, razón por la cual merece la pena detenerse en él. Su principal objeto es todo lo que concierne a la idea de innovación artística o vanguardia, que "hoy ha cristalizado, a falta de una mejor denominación, en la expresión "arte contemporáneo" (lo cual no satisface a nadie porque comprende realidades artísticas francamente opuestas y conflictivas)"[1]. La propia condición del arte actual se juega tanto en las obras que se muestran en galerías y exposiciones, como (y enseguida veremos por qué) en los numerosos foros de discusión, encuentros, libros, artículos y el largo etcétera de actividades que acompañan hoy a la creación artística. Por otra parte, si bien algunas de las cuestiones que están sometidas a debate dentro de esta polémica tienen un aire local, muchas de ellas traspasan las fronteras francesas; es fácil percibir también que incluso esas cuestiones locales, aunque sólo fuera por analogía, ocupan ámbitos culturales más amplios; (sin ir más lejos, en nuestro país, bajo los roces que se nos presentan intermitentemente en la prensa entre gestores de arte actual y teóricos, se dirime no sólo la gestión política y administrativa del arte emergente, sino la consideración y la interpretación del arte de nuestro, ya casi no, siglo).

[1] COURCELLES, Pierre: "L'art devant ses procureurs", *Regards sur la Création*, nº 25, junio 1997. Es bien sabido que una de las dificultades metodológicas para el estudio del arte de nuestro siglo, en general, es la utilización de los mismos términos para realidades diferentes. En el contexto de la universidad española se sigue entendiendo arte contemporáneo como el arte correspondiente a la Edad Contemporánea. Baste advertir que en el seno de este debate arte contemporáneo es unas veces el arte de vanguardia producido a partir de los años sesenta y en otras lo que en nuestro ámbito se denomina arte emergente o arte actual (el contexto suele ofrecer el matiz).

Los actores de la controversia son filósofos, historiadores del arte, críticos, galeristas, gestores, funcionarios, escritores, sociólogos, artistas, y su escenario se compone fundamentalmente de libros, artículos, espacios de arte, museos, organización de exposiciones, simposios, ferias o cualquier otro tipo de propuestas. Es curioso que el debate haya llegado a ser identificado como *crisis del arte contemporáneo* puesto que la virulencia del mismo destila una gran vitalidad. Parece como si esa convención que llamamos "fin de siglo" estuviera alentando la necesidad de rendir cuentas ante el nuevo, como si los implicados en el debate estuvieran vigilando quién dice la última palabra, para no dejar que ésta pase impune al nuevo siglo si no coincide con las propias convicciones. Además, la valoración del arte actual implica forzosamente un balance de lo que ha sido la historia del arte contemporáneo a lo largo del XX, es decir, implica un determinado relato acerca de su historia, y por eso da la impresión de que el debate se desarrolla como si en el nuevo siglo fuera a estar alguien esperando que se le entregue la "auténtica" versión de esa crónica. Comparada por muchos, dentro de un marco que traspasa los límites de lo exclusivamente artístico, con la "Querelle des Anciens et Modernes" (también invocada en la disputa Barthes-Picard que tiene hoy su prolongación en la que enfrenta a Sockal con Derrida), el fragor de la batalla[2] no debe impedir que nos detengamos pausadamente a reflexionar sobre los argumentos que se barajan en pro y en contra del arte actual. Algunas de estas cuestiones son: cuáles son y cómo funcionan en la actualidad los criterios estéticos aplicados al arte de hoy, e incluso si existen o no; qué líneas de evolución del arte del siglo se están proponiendo; cuál es en concreto el peso y el carácter de la actuación de los agentes culturales implicados en la promoción de dicho arte; en qué tipo de argumentación se fundan las críticas que se lanzan contra él y su defensa; qué implicaciones políticas y sociales están en juego en todo ello (bien entendido que la polémica no se reduce al fácil binomio de reacción contra vanguardia), etc. En este artículo nos proponemos examinar algunos de estos asuntos, no de forma exhaustiva, sino a modo de estado de la cuestión, y bajo el presupuesto de que la polémica ha sido inherente a gran parte de la creación artística de vanguardia a lo largo de este siglo.

[2] En torno a 1997, réplicas y contrarréplicas se sucedían en el plazo de un par de semanas o menos; véanse por ejemplo: SOUCHAUD, Pierre: "Territoire de non-sens, état de non-droit", *Débats Libération*, 30 diciembre 1997, y su respuesta: DUYCKAERTS, Eric: "Pour le non-sens et le non-droit en art", *Débats Libération*, 16 enero 1998; o bien GAUVILLE, Hervé: "Tir groupé sur l'art en crise", *Débats Libération*, 17 noviembre 1997, y su respuesta: MICHAUD, Yves: "Correction politique et droit de critique", *Débats Libération*, 25 noviembre 1997.

LA CRONOLOGÍA DEL DEBATE[3].

Aunque en su versión más reciente[4], el debate como tal no se inicia hasta 1991, no estaría de más recordar la aparición en 1983 de un libro controvertido y al que se aludirá en repetidas ocasiones en el seno de la polémica: nos referimos a *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité* de Jean Clair[5], una obra que se enmarca en la línea (no exclusiva de este autor) de replanteamiento teórico del arte del siglo XX y de su evolución. Pero es efectivamente en 1991 cuando algunas revistas, reconocidas como publicaciones de izquierdas, *l'Événement du jeudi*, *Télérama* o *Esprit* empiezan a interrogarse acerca de los criterios estéticos y, en algunos casos, a insinuar la impostura del arte contemporáneo. Es en *Esprit* donde se dan las intervenciones de algunos de los protagonistas de esta controversia: Marc Le Bot, Jean Clair y Jean Philippe Domecq, éste último había sido también quien anunciara, en 1988, que se podía esperar del futuro un debate sobre la crisis del arte contemporáneo, anuncio que quizá era también un deseo. A ellos se sumará el más que polémico libro que Fumaroli publica en 1992, titulado *L'État culturel*[6]. Las posturas de estos autores reciben la airada protesta de revistas como *Art Press* (cuya redactora jefe es Catherine Millet), *Opus International* (con, sobre todo, los artículos del crítico de arte Jean-Luc Chalumeau) o *Beaux Arts*. Entre las intervenciones que tenían lugar en estos primeros años de la década es importante señalar también las del director de la Galerie National du Jeu de Paume, Alfred Pacquement, que en 1991 había inaugurado su cargo y la nueva orientación de esta institución con una espléndida exposición de obras del último Dubuffet[7]. Su contribución consistió asimismo en la organización de un ciclo de conferencias titulado *L'art contemporain en question*[8]. En 1993, el crítico de *Le Monde*, Philippe Dagen (otro de los más activos) emprendía su participación, enfrentándose fundamentalmente a los argumentos de Domecq en *Le Monde des débats* de febrero de ese mismo año.

Algo calmado durante los años posteriores, el debate se reaviva en torno a 1995 y 1996, mediante el célebre artículo de Baudrillard en *Libération*, "Le complot de l'art"[9] en el que habla de la nulidad del arte contemporáneo, y especialmente con un acontecimiento que tiene lugar fuera de las fronteras francesas, en la Bienal de Venecia de 1995, pero cuyo responsable es el siempre polémico Gérard Régnier,

---

[3] Yves Michaud narra pormenorizadamente la historia de este debate en el primer capítulo de *La crise de l'Art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. París, PUF, 1997, págs. 7-15.
[4] Nos referimos sólo al debate de los años noventa. En busca de sus antecedentes uno podría remontarse varias décadas.
[5] CLAIR, Jean: *Considérations sur l'état des Beaux Arts. Critique de la modernité*, París, Gallimard, 1983.
[6] FUMAROLI, Marc: *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, París, Éditions de Fallois, 1992.
[7] VV.AA.: *Jean Dubuffet. Les dernières années*, catálogo de la exposición 20 de junio- 22 de septiembre de 1991, París, Galerie National Jeu de Paume, 1991.
[8] VV.AA.: *L'art contemporain en question*, Conferencias y coloquios, París, Galerie National Jeu de Paume, 1994.
[9] BAUDRILLARD, Jean: "Le Complot de l'art", *Libération*, 20 mayo 1996.

seudónimo de Jean Clair, director del Museo Picasso de París. En el centenario de la Bienal, Clair decidió cerrar el *Aperto*, es decir, despachar la sección de arte emergente y propuso como exposición reina la así titulada *Identità/Alterità*. Es también a mediados de la década cuando las intervenciones de Fumaroli, Clair y Baudrillard empiezan a codearse, imprudentemente, con autores y revistas abiertamente de derechas (como por ejemplo *Krisis*), de tal modo que "lo que había empezado en la izquierda y como un ataque procedente de la izquierda, parece derivar hacia la derecha. Se refuerza el simplismo de los argumentos que se intercambian. En la confusión que se instaura, los adversarios del arte contemporáneo son diabolizados como fascistas cercanos al Frente Nacional, mientras que se acusa a sus defensores de retomar los métodos estalinianos de la amalgama y la delación"[10]. Si recordamos que el inicio del debate se había planteado con las interrogaciones en *Esprit* acerca de si hay criterios de apreciación estética y cuáles serían esos criterios, a la vista de los derroteros que tomaba la discusión, se puede inferir que la ambición teórica que dio inicio a la controversia se vio notablemente rebajada en el desarrollo real del debate.

Es evidente que el planteamiento de la controversia en estos términos (a pesar de los indudables aspectos políticos que comporta la discusión sobre arte contemporáneo) es lo menos fructífero para entender la auténtica naturaleza de nuestro arte y sus criterios de juicio. Dejemos, por tanto, esta deriva mediática, efectivamente demasiado simplista y maniquea, y retomemos los libros que entran en la lid tras la polémica de la prensa. En su gran mayoría se editan en 1997[11] y, a través de ellos, acaban de perfilarse los bandos en lucha: el de los que podríamos considerar anti arte contemporáneo, en el que se incluye, entre otros, a Jean Clair, Fumaroli, Baudrillard, Domecq, y el de los pro arte contemporáneo, con Catherine Millet (redactora jefe de *Art Press*), Philippe Dagen y Georges Didi-Huberman; y, por último, lo que Hervé Gauville[12] califica de un *outsider*: Yves Michaud. Los últimos meses del año 97, con la publicación de los libros de algunos de estos autores, la prensa francesa vuelve a hacerse eco apasionadamente del debate.

Puede llamar la atención la ausencia de artistas entre los autores de estos artículos y libros. Y, en efecto, aunque presentes, son muy escasas sus intervenciones.

---

[10] MICHAUD, Yves.: *La crise... op.cit.*, pág. 14. La publicación más explícita en este sentido fue "L'Extrême droit attaque l'art contemporain", *Art Press*, nº 223, abril 1997, dossier, págs. 52-65. Acerca de este escoramiento del debate, Baudrillard, en "La conjuration des imbéciles", *Libération*, 7 mayo 1997, afirmaría que los ataques a posturas como la suya proceden de la impotencia de las élites democráticas de resolver tanto el *impasse* artístico como el político, lo que lleva a la solución más simplista: confundir ambos problemas en la misma vituperación moralizante. Añadía que tachar de extrema derecha a los que se cuestionan el arte contemporáneo significa, entre otras cosas, hacerle un favor a la extrema derecha.

[11] Entre otros: MICHAUD, Yves: *La crise... op.cit;*, MILLET, Catherine: *L'art contemporain*, Francia, Flammarion, 1997; CLAIR, Jean: *La responsabilité de l'artiste*, París, Gallimard, 1997 (trad. *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998); DAGEN, Philippe: *La haine de l'art*, París, Bernard Grasset, 1997; BAUDRILLARD, Jean: *Entrevues à propos du "complot de l'art"*, París, Sens & Tonka, 1997.

[12] GAUVILLE, Hervé, *op. cit.*

En líneas generales parecen haber optado por no llevar la iniciativa, por limitarse a seguir creando o por el silencio, aunque no queda claro si ateniéndose al argumento calderoniano que reza: "Respóndate retórico el silencio / cuando tan torpe la razón se halla / mejor habla, señor, quien mejor calla".

LOS ARGUMENTOS DEL DEBATE: EL RELATO DEL ARTE DEL SIGLO XX.

Y esta torpeza de la razón, tal y como hemos avanzado, consiste principalmente en plantear a la ligera el debate desde el punto de vista de fascismo reaccionario contra progresía estalinista; pues es la forma más simple de echar una cortina de humo sobre el mismo, aparte de que a poco que se preste atención a los argumentos que se barajan, se podrá apreciar que este reduccionismo es falso. La descalificación mutua del adversario desde estas posturas produce más interferencias que auténtico diálogo. Por esta razón (y también a causa del espacio del que disponemos) optaremos por centrarnos tan sólo en dos asuntos, íntimamente unidos: el balance que se lleva a cabo del arte del siglo XX, y la consideración de los criterios estéticos de los que disponemos para valorar el arte actual de vanguardia (que, conviene aclarar, en el seno de este debate suele denominarse Arte Contemporáneo y abarca en algunas ocasiones desde los años sesenta hasta nuestros días)[13].

"El ausente de esta querella es el historiador, que podría recordar que las cosas nunca han sucedido de forma tan simple. Desde este punto de vista, si hay un elemento convincente en la contribución de Jean Clair, es precisamente su esfuerzo por fundamentarla en *otra* historia del siglo XX –salvo por el hecho de que sesga en sentido inverso su relato a fuerza de insistir en el cuerpo humano"[14]. La valoración del arte actual va íntimamente unida a la visión de lo que ha sido su desarrollo a lo largo del siglo, y, efectivamente, la aportación más sólida de Jean Clair (uno de los teóricos que alimentan invariablemente esta polémica) consiste en la articulación de una narración histórica alternativa a lo que a veces se ha llamado "el relato ortodoxo de la modernidad"[15]. Jean Clair no es ni mucho menos el único representante de esta tesis, sino que se incluye dentro de una línea historiográfica que desde los últimos setenta y gran parte de los ochenta y noventa se ha entregado a la labor de articular un relato que incluya también los acontecimientos, autores y obras que han sido considerados fenómenos periféricos o secundarios en una narración histórica basada casi exclusivamente en la visión omniabarcadora de la vanguardia. En esta línea se encuentran también Simón Marchán, Valeriano Bozal o el teórico del *arte*

[13] Véase nota 1.
[14] MICHAUD, Yves, *La crise... op. cit.*, pág. 22.
[15] La expresión es de Antoine Compagnon, que la utiliza y explica en *Cinq paradoxes de la modernité*, París, Éditions du Seuil, 1990, un libro muy cercano a las tesis de Jean Clair.

povera Germano Celant[16], por acudir a pocos ejemplos. Esta tarea ha consistido, desde un punto de vista historiográfico, en desarticular el relato que venía alentado especialmente por los análisis de Clement Greenberg y Alfred Barr fundamentado en una idea de modernidad que iba de Cézanne a Picasso, de Picasso a Kandinsky, de Kandinsky a Pollock, de Pollock a la emergencia de una Escuela de Nueva York después de 1945, es decir, en una interpretación de la historia lineal y consecuencial de "lo nuevo". Se trata, en la opinión de esta nueva crítica, de una ilusión retrospectiva, una reconstrucción *a posteriori*, establecida por los "vencedores", que ignora todo lo que no encaja bien en su relato, es decir, todo lo que no entre dentro del campo vanguardista que desemboca en ese final (por ejemplo, no forman parte de ese relato artistas como Schwitters, Balthus, Freud, Dubuffet, Giacometti, y ni siquiera un De Chirico fuera del estricto papel de padre del surrealismo). Simón Marchán explica la tendencia crítica actual que se opone a esta visión "como una propensión a cosechar signos diseminados y agrietamientos de la modernidad triunfante"[17]. Naturalmente, el problema del esquema greenberiano es que en vez de ir moldeando el relato a medida que se encuentra formas artísticas, autores o movimientos que no encajan bien en su esquema, se iba prescindiendo sistemáticamente de tales manifestaciones, desechándolas como no históricas. La nueva crítica opta por la vía contraria: ir transformando el relato, hacerlo más complejo para dar cabida a lo que se escapa a esa rígida linealidad, y sobre todo, elaborar un relato "que sea sentido y no esquema", según la afortunada expresión de Bozal. Ahora bien, el problema de esta metodología es que la desarticulación del relato inicial lleve a excesos en sentido contrario, que es lo que sagazmente Michaud aprecia en Clair, y que es lo que provocó las iras de los detractores de Clair cuando éste organizó la Bienal de Venecia de 1995. Porque, como hemos dicho, la valoración del arte actual va tan íntimamente unida a la interpretación de la historia del arte del siglo XX, que la exposición que Clair propuso en esta ocasión para presidir la Bienal, *Identità/Alterità*, resumen de sus tesis sobre el balance artístico del siglo basado en la representación pictórica del cuerpo, no era en absoluto independiente de su drástica decisión de arrinconar al así llamado arte emergente mediante la supresión del *Aperto*. De hecho, el debate sobre la crisis del arte contemporáneo tuvo uno de sus más propicios escenarios en esta Bienal, que vino a reanimar la polémica. Estábamos sólo a cinco años del final de siglo, a sólo dos bienales antes de su conclusión, y, encima, en la celebración del centenario de la propia bienal. En este contexto, dejar sin contestación las propuestas de Clair en la exposición reina dentro del marco de la Bienal, llena de pintura figurativa, y para colmo con el *Aperto* cerrado (por

[16] Véanse por ejemplo: BOZAL, Valeriano: *Los primeros diez años*, Madrid, Visor, 1991, págs. 22 y 23; MARCHÁN, Simón: *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 99; CELANT, Germano: "Un mosaico d'identità", en VV.AA.: *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, Milán, Bompiani, 1989, págs. 17-22.

[17] MARCHÁN, Simón, *op. cit.*, pág. 99.

paradójico que pueda parecer), entrañaba el riesgo de que el arte de este siglo saludara al nuevo con unas cartas de presentación que muchos no estaban dispuestos a firmar. En la Bienal que se ha inaugurado a mediados de junio de 1999, su actual comisario, H. Szeemann, sabe muy bien lo que propone, y contra qué tipo de discurso lo propone, con la iniciativa de la sección a la que ha bautizado con el nombre de *d'APERTutto* (jugando con el doble sentido de *Aperto*, y de "por todas partes").

Pero las propuestas historiográficas de Clair no deben ser subestimadas como meras provocaciones, pues la respuesta a las mismas pasa por la articulación consistente de un relato alternativo, en esta ocasión, al suyo y al de esta nueva corriente crítica. Al calor de esta recuperación de fenómenos periféricos del "relato ortodoxo de la modernidad" Clair daba, entre otras cosas, respuesta a una pregunta: los artistas de nuestro siglo que no han sido estrictamente vanguardistas, y a los que, por descontado, no se puede considerar ni reaccionarios ni academicistas sin más, ¿qué han sido? Y su contestación es que fueron modernos, bajo la idea de modernidad que cultivaron fundamentalmente Nietzsche y Baudelaire, o ese laboratorio de modernidad que fue la Viena fin de siglo. Naturalmente tanto su estudio como el de Compagnon elaboraban una sutil distinción entre modernidad y vanguardia, anclada a una idea distinta de lo temporal, con las repercusiones que ello comporta sobre asuntos como lo nuevo, la relación con el pasado, presente y futuro, las ideas de originalidad, originariedad, etc. Desde su punto de vista, estos modernos, que no vanguardistas, habrían sido los vástagos más lúcidos de Nietzsche y Baudelaire y uno de los hilos conductores de este nuevo relato (que implica la convivencia, dentro del arte del siglo XX, de modernos y vanguardistas) es la consigna baudelairiana según la cual la modernidad, o lo temporal, es sólo la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno. Como es bien sabido el logro del pintor de la vida moderna consiste en "extraer lo eterno de lo transitorio"[18]. Y dentro de esta consigna estarían, por citar sólo unos pocos ejemplos: Kandinsky, Picasso en algún momento, De Chirico en casi todos, etc. Al apagar ese "faro oscuro", el progreso, Baudelaire, que había recomendado el viaje al fondo de lo ignoto ("cielo o infierno ¿qué importa?"), para encontrar "lo nuevo", podía cantar tanto la belleza de *Une passante* ("un relámpago, noche, fugitiva belleza") como la de esa Belleza eterna, sueño de piedra, que detesta el movimiento que desplaza las líneas, que jamás ha llorado, como jamás rió.

Las tesis de Clair no se limitan a esto, y su reciente *La responsabilidad del artista* se adentra en senderos mucho más cuestionables (que Delgado Gal ha puesto recientemente de manifiesto[19]), pero nos limitamos a presentar esta tesis porque

[18] BAUDELAIRE, Charles: "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complétes*, París, Seuil, 1968, pág. 553.

[19] DELGADO GAL, Álvaro: "Las vanguardias y los años oscuros", *Revista de libros*, nº 26, febrero 1999, págs. 3-8. Frente al empeño de Clair de revelar las complicidades entre expresionismo y nazismo, Delgado Gal sostiene que el hecho de que después de algunas escaramuzas el realismo se impusiera como idioma iconográfico oficial tanto en Alemania como en la URSS no revela nada específico ni sobre el realismo

forman parte de una línea crítica actual ampliamente compartida y porque, reiteramos, obliga a un replantemiento pausado (Clair no ha dado facilidades a sus oponentes), del relato del arte del siglo XX. Bajo su discurso, y, en general, bajo el de los oponentes del arte actual, late la paradoja de que, en algunas ocasiones, y en ciertos contextos, los discursos aparentemente (o formalmente) más tradicionales pueden ser, en el mercado inflacionista del simulacro que también denuncia Baudrillard, más transgresores que los aparente o formalmente más subversivos.

LOS ARGUMENTOS DEL DEBATE: EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SUS CRITERIOS.

Philippe Dagen, con *La haine de l'art* (*El odio del arte*), ha contribuido al debate mediante un libro cuya defensa del arte contemporáneo tiene una dimensión más práctica que especulativa. En este sentido ofrece datos interesantes como, por ejemplo, el porcentaje exacto de presupuesto que suponen los FRAC (Fondos Regionales para el Arte Contemporáneo), cuyo reparto tanto irrita a Fumaroli; una cantidad indudablemente irrisoria si se compara con los porcentajes dedicados, sin ir más lejos, al presupuesto de defensa. Por lo demás, si su libro es un alegato a favor del arte contemporáneo, es aún más una dura crítica contra el museo, el patrimonio, la conservación, el positivismo de los historiadores del arte, el gusto tradicional del público francés y los argumentos a su juicio reaccionarios y chauvinistas de Clair y Fumaroli. Respecto al primero, Dagen ha sabido navegar en sus escritos para rescatar los comentarios efectivamente más conservadores del director del Museo Picasso de París. Pero, cita frases sueltas de, por ejemplo, las *Considérations*, sin, a nuestro juicio, respetar la interpretación general del libro, es decir, fuera de contexto. Dagen acude a textos de sabor localista de Clair, pero en ningún momento apunta que entre su obra hay también agudas observaciones sobre Duchamp o Boltanski[20]. ¿Ignora Dagen la extensión de la crítica a una visión lineal del arte del siglo XX por parte incluso de autores que han avalado movimientos indudablemente contemporáneos como Germano Célant?

Se puede compartir lo general de las tesis de Dagen, a saber, la crítica a ese sacrosanto respeto del patrimonio en detrimento del arte último, pero este autor está mucho más acertado en la ira contra ese estado de cosas que en lo especulativo.

---

ni sobre las propias vanguardias. De hecho, a nuestro juicio, uno de los puntos débiles del libro de Clair es que el hilo de su propia argumentación llevaría a que si son censurables los flirteos del expresionismo con el nazismo, mucho más lo serían los realismos y la vuelta al oficio que tan caros le son a este autor, porque fueron los que mejor armonizaron finalmente con las ideologías de los totalitarismos, como quedó perfectamente comprobado.

[20] Véanse por ejemplo: CLAIR, Jean: "Les vapeurs de la mariée", en VV.AA.: *Marcel Duchamp*, L'Arc, Librairie Duponchelle, París, 1990, págs. 44-51, o su propia introducción a este conjunto de ensayos, titulada "Une figure nouvelle", págs. 1-2. Y, efectivamente, defiende valores nacionalistas, y abiertamente antiamericanos, como se puede leer por ejemplo en "De l'art en France à made in France", *Les Cahiers de médiologie*, nº 3, 1998.

Reprocha a la crítica más reaccionaria su defensa de valores, a su modo de ver, vacuos, como la eternidad, lo absoluto, etc., pero no llega hasta el fondo del asunto, no llega a confrontarlos profundamente con los valores del arte emergente (el cuerpo, lo nuevo, el progreso, lo efímero, etc.) para examinar cuál es verdaderamente la superioridad de éstos frente a los otros[21].

Dagen une los argumentos de las posturas conservadoras en la actualidad a los de un Maurice Denis y a la política cultural de los totalitarismos casi sin solución de continuidad[22], pasando por alto que aunque sólo sea porque durante el auge del cubismo la Cámara de Diputados francesa debatía sobre el derecho de los artistas de vanguardia a sus escándalos (es célebre la anécdota según la cual un diputado socialista le dijo a un colega de su propio partido: "tiene usted todo el derecho a que no le guste este arte, pero no tiene ninguno a mandar a la policía"), sería necesario matizar el reaccionarismo frente a las vanguardias que se produce en el seno de las democracias frente a la auténtica persecución llevada a cabo por los totalitarismos: no es lo mismo no subvencionar o promover suficientemente el arte de vanguardia, o mostrar disgusto ante el mismo, que directamente ponerlo fuera de la ley, por mucho que amemos la vanguardia. Es a todas luces exagerado asimilar la política cultural francesa frente al arte contemporáneo, y las posturas de, por ejemplo, un Baudrillard, a los siniestros episodios del *Entartete Kunst* (por mucho que tengamos claro que el *1984* de Orwell no se refería sólo y exclusivamente a la Europa oriental).

Por su parte, Catherine Millet, publica un pequeño ensayo, *L'art contemporain*[23], en el que sitúa sus orígenes en los años sesenta, presididos por la herencia de Duchamp. No oculta las contradicciones de su obra (y, por tanto, la de los herederos de su legado): tiene el buen gusto de enunciarlas y, por supuesto, de no denunciarlas, es decir, de defender implícitamente el derecho a esas contradicciones. Su libro no es una contribución al debate sino indirectamente, pues se trata del análisis de algunas de las nociones claves del arte contemporáneo desde los sesenta a la actualidad con un marcado carácter pedagógico. Millet recurre a explicaciones acerca de materiales, relación con la realidad, el cuerpo vivo, narcisismo, magia, define este arte como la realización del proyecto moderno y entiende que en su búsqueda de resolver la alianza entre obra y público, el campo artístico es cada vez más extenso y atomizado. Ahora bien, no hay tampoco un panegírico global, puesto que Millet advierte que ciertas obras corren el riesgo de disolverse en lo real.

Pero este tipo de análisis nos sitúa de nuevo en el terreno quizá más rico, el de los criterios y valores que se barajan en el arte actual. A este respecto, hay una anécdota a la que merece la pena prestar atención. En un artículo para *Le Monde*, el crítico de arte Jean-Luc Chalumeau cuenta que el escultor y pintor Louis Cane,

---

[21] DAGEN, Philippe: *op. cit.*, págs. 42 y ss.
[22] *Ibid.*, págs. 89 y ss.
[23] MILLET, Catherine: *op. cit.*

en ocasión de la muestra "Un siècle de sculpture anglais" en el Museo Jeu de Paume, donde estaba expuesta, entre otras, la obra de Damien Hirst compuesta de una vaca y su ternera partidos por la mitad, le dijo: "el discurso que acompaña a la obra nos asegura que es "un trabajo sobre la separación". Sería necesario que me explicaran en qué sentido la separación es una categoría artística interesante. A continuación, por qué esta categoría permite por sí sola que entre una 'obra' en un museo"[24]. La anécdota nos conduce al corazón de los criterios estéticos. Como añade Chalumeau, se podría sospechar que el único talento de Damien Hirst consiste en saber fabricar el tipo de objetos que según los responsables de las instituciones pertenecen a la modernidad, pero puede que no sea exactamente así. Chalumeau salva a los artistas, porque en su opinión la culpa de este estado de cosas no es de la estrategia que siguen éstos para que sus obras puedan ver la luz, sino de los funcionarios que alientan cualquier provocación y que, a su modo de ver, son tan despreciables como Clair y Fumaroli cuando desacreditan en bloque todo el arte contemporáneo francés.

Pero en la anécdota se nos revela que en la disputa sobre la crisis del arte contemporáneo se están enfrentando la defensa del oficio y los valores tradicionales, con la defensa de un arte que puede llegar a sostener casi cualquier valor (en el que podrían entrar categorías artísticas nuevas, como esa de la "separación" que inquieta a Chalumeau o a Louis Cane). Es, de algún modo, la confrontación entre los defensores de la modernidad, y los del arte contemporáneo. Ambos bandos se acusan mutuamente de estrechez de miras e intolerancia; Fumaroli, por ejemplo, critica que no se contemple nada más allá del eje expresionismo-pop-conceptualismo (el binomio Warhol-Beauys)[25] dentro del así llamado arte contemporáneo (es decir, que no haya lugar dentro de él para propuestas más favorables a la racionalidad y el iluminismo), mientras que Dagen reprocha al bando contrario su incapacidad para apreciar en lo que valen esas nuevas categorías estéticas y artísticas. Y los representantes de éste, a su vez, vendrían a responder que no es que estén incapacitados para ello, sino que tales criterios y valores (entre los que se encuentra en un lugar de honor el escándalo y la provocación) no son en el fondo más que una impostura de la que el mercado o las instituciones son altamente responsables.

Escuchemos algunos de estos argumentos, incluidos los que proceden de autores de nuestro país. Así, por ejemplo, Calvo Serraller escribía hace poco acerca del "último gran escándalo provocado en la actualidad por jóvenes artistas ... el muy publicitado de la exposición *Sensation*", a fines de 1997 en la Royal Academy of Arts de Londres; los que se opusieron, explica, contribuyeron aún más a crear un éxito de escándalo de una exposición que hizo subir la cotización de los artistas en

[24] CHALUMEAU, Jean-Luc: "Mauvaise querelle sur l'art contemporain", *Le Monde*, 3 abril 1997, pág. 14. Agradezco a Jesús M. Mateu que me diera a conocer este artículo.
[25] FUMAROLI, Marc: "Espressionismo-concettualismo: una coppia nefasta e intollerabile", *Il Giornale dell'Arte*, nº 164, marzo 1998, pág.57.

ella representados, fue especialmente rentable para el propietario de esta colección, el magnate de la publicidad Charles Saatchi, y especialmente consumida por un público cuya capacidad de disfrute queda casi limitada a seguir de cerca la sensacional actualidad[26]. A propósito, una de las estrellas de esta muestra eran los animales de Damien Hirst dentro de cajas de cristal de apariencia minimalista (donde la provocación no puede dirigirse en primera instancia sino a ecologistas y cenáculos versados en arte contemporáneo, pues una de las características de la subversión del arte actual es muy a menudo que como escándalo tiene un alcance parcial).

Tanto Fumaroli como Calvo defienden que frente a los administradores que se entretienen definiendo lo que es el arte, hay que mantener una integridad, una honestidad poética, que es ética y estética. Calvo culmina su artículo concluyendo que "el arte, a la postre, permanece al resguardo del espectáculo, emplazado donde menos se le espera y jamás se le anuncia. A su secreto y poético aire"[27].

En ese mismo número de *Babelia* en el que escribía Calvo, Maderuelo sostenía que en lugar de problemas éticos, conflictos sociales, el dolor, la injusticia, la nostalgia, etc., lo que anima el arte joven son "asuntos circunstanciales y banales, que previamente vienen condicionados por lo políticamente correcto"[28]. Estos asuntos consistirían, según este mismo autor, en: "el cuerpo propio, el miedo al sida, la relación con los objetos, la cotidianeidad doméstica, cuando no meros juegos absurdos de referencias cultistas, con Duchamp o Beuys como coartadas, poniendo en evidencia las mezquindades personales de cada uno, mostrando sus fantasmas personales", pero sobre todo con el agravante de que "muchas obras denotan el desconocimiento que la mayoría de los artistas tienen sobre el pensamiento y las teorías que animan la modernidad"[29]. Bajo un punto de vista semejante, cuando Susan Sontag reeditó su *Contra la interpretación* admitió en el nuevo prólogo que "Cuando denuncié cierto tipo de fácil moralización, era en nombre de una seriedad más alerta, menos complaciente. Lo que yo no comprendía (...) era que la seriedad en sí se encontraba en las primeras etapas de perder credibilidad en la cultura en su conjunto, y que parte del arte más transgresor del que yo disfrutaba reforzaría transgresiones frívolas, meramente consumistas"[30].

Si admitimos con Susan Sontag que los dos polos del sentimiento inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía, a poco que reflexionemos, veremos que lo que lamentan este tipo de ataques es probablemente la falta de uno de esos ingredientes, el de la utopía o la ilusión, y quizá por ello, algunos de estos críticos se inclinan (quién sabe si en exceso) hacia el otro, la nostalgia. Y desde ésta,

---

[26] CALVO SERRALLER, Francisco: "La posesión de la Originalidad", *Babelia, El País,* 13 febrero 1999, pág. 7.
[27] *Ibídem.*
[28] MADERUELO, Javier: "La crisis del Arte Joven en España", *Babelia, El País,* 13 febrero 1999, pág. 9.
[29] *Ibídem.*
[30] SONTAG, Susan: *Contra la interpretación,* Madrid, Alfaguara, 1996, pág.17.

consideran que el arte que contemplamos ante nosotros es la caricatura de la modernidad o de la vanguardia; algunos de ellos le reprochan su defecto de subversión, no su exceso. Se quejan de que el gesto se haya convertido en patética gesticulación. Incluso algunos de estos "conservadores" puede llegar a comprender que en una célebre conferencia en París, Antonin Artaud se pusiera a vomitar para manifestar el asco que le producía la mayoría de los intelectuales franceses contemporáneos. Era un gesto de protesta, incomprendido por la mayor parte, aunque no faltó quien se pusiera en pie y lo ovacionara. Si hoy, en el ámbito literario, alguien tuviera la ocurrencia de empezar una conferencia de igual manera, no faltaría quien le llevara un Alka Seltzer: es el paso de la rebeldía a la farmacopea.

El propio Baudrillard salva esta vanguardia hasta Andy Warhol, mientras que considera que el arte actual ha perdido el deseo de ilusión, y que así como la pornografía se caracteriza por una voluntad de forzar el secreto del deseo, este arte lo hace por forzar el secreto del objeto, hasta llegar a una transparencia total, o más exactamente, al simulacro de transparencia que rige en otros ámbitos de nuestra sociedad. Así, se pregunta: "¿qué se oculta bajo este mundo falsamente transparente? ¿Otro tipo de inteligencia o una lobotomía definitiva?"[31]. Baudrillard habla de la nulidad del arte contemporáneo, pero no le reprocha precisamente esa nulidad, sino la estrategia comercial de la nulidad, de un arte que "se esconde detrás de la propia nulidad y detrás de la metástasis del discurso sobre el arte, que se presta generosamente a hacer valer esa nulidad como valor (obviamente también en el mercado del arte)". Warhol era verdaderamente la nada, hacía de la nulidad y de la insignificancia un acontecimiento que transformaba en una estrategia fatal de la imagen, pero, según Baudrillard, no es ésta la vía del arte actual. "En un cierto sentido –afirma– es peor que la nada, porque existe a pesar de no tener ningún significado, procurándose todas las buenas razones para existir. Esta paranoia cómplice del arte hace que no exista ya un juicio crítico posible, sino sólo un reparto amigable de la nulidad. Y es aquí donde radica el complot del arte: su escena originaria, emplazada en toda inauguración, encuentro, exposiciones, restauraciones, colecciones, donaciones y especulaciones, no puede desarrollarse en ningún universo conocido, porque por detrás, la mistificación de la imagen se ha puesto al resguardo del pensamiento"[32]. Baudrillard acusa a este arte de transformar en valor y en ideología la banalidad, la falta de originalidad, la nulidad y la mediocridad. Como conclusión sostiene que "el arte contemporáneo se aprovecha de la incertidumbre, de la falta de un juicio de valor fundado y especula con el sentido de culpa de quien no entiende nada, o no ha comprendido que no había nada que entender"[33]. Y es aquí donde nos interesaba llegar, a esa ausencia de un

[31] BAUDRILLARD, Jean: "Il complotto del nulla", *Il Giornale dell'Arte*, nº 151, enero 1997, pág. 26.
[32] *Ibídem.*
[33] *Ibídem.*

juicio de valor fundado que es lo que realmente están echando en falta todos los que denuncian la impostura del arte contemporáneo.

Ha sido Yves Michaud[34] quien mejor ha profundizado en este asunto, desvelando el fin de la utopía del arte (que, como se puede ver, está en el corazón de las críticas de Baudrillard, Sontag, Maderuelo) como el fin de un juicio estético de raíz kantiana, es decir, como el fin de la utopía de la universalidad del juicio estético que tenía su correlato en la política democrática, y por tanto en la igualdad, según la cual los seres iguales en racionalidad podían entenderse en el terreno de la sensibilidad. ¿Se dio alguna vez esta universalidad sin concepto, gracias a cuyo libre juego entre entendimiento y razón pudo Schiller idear el fundamento de la educación de la humanidad? Probablemente no, pero las vanguardias erigieron estrategias en las que aparentemente podía darse.

Cuando leemos que "la pintura es el lugar ideal para explicar esta delicada mezcolanza de la materia y el espíritu, del tacto y del intelecto, del olfato y de las emociones, hasta alcanzar la capacidad de discernir, de distinguir, de utilizar los propios conocimientos para hacer una elección. En suma, de ser críticos"[35], estamos no ante ideas reaccionarias, sino ante algo de resonancias efectivamente kantianas y schillerianas, e ilustradas y románticas, que efectivamente sirvieron a algunas de las vanguardias históricas como estrategia de la ilusión. La opción kantiana y schilleriana por el arte es la opción por la dimensión humana sensible como complemento indispensable de la racionalidad universal. Tal y como expone Michaud, todos los que optan por este camino, todos los que prefieren una sociedad así fundamentada, están rechazando que la base de la sociedad sea el oscurantismo, la obediencia ciega a la tradición, la racionalidad pura y dura, la ciega sumisión, la utilidad, el consumo comercial.

El hecho de que no exista esa sociedad única ni ese acuerdo universal de sensibilidades, sino una sociedad plural, en la que se da tanto la igualdad de los individuos como su desacuerdo, su alianza y su desalianza, su comunidad y su división, conduce a Michaud a concluir que no es que no haya criterios artísticos o de juicio estético, sino que hay una pluralidad, porque hay una pluralidad de gustos, así como de opciones políticas.

Y en efecto, a una verdad atomizada corresponde un juicio estético atomizado y un arte atomizado. Pues entre otras cosas algo que se podría reprochar a los detractores del arte contemporáneo es que, si bien es verdad que se da el tipo de arte y de criterios que describen en sus críticas, no es menos cierto que no todo el arte que se produce en la actualidad se rige por la banalidad consumista que ellos denuncian. El diagnóstico de Michaud describe por tanto un panorama en el que lo que hay es una diversidad de gustos y valores estéticos, normalmente locales y

[34] MICHAUD, Yves: "La fin de la utopie de l'art", en *La crise... op.cit.*, págs. 214-252.
[35] CLAIR, Jean y FUMAROLI, Marc: "Gi artisti d'oggi..." art. cit., pág. 28.

relativos, *en competencia* dentro del seno de la sociedad. "Si lo que se busca son criterios absolutos y universales, desegañémonos: tales criterios no existen, y no vale la pena lamentarse por ello. En compensación, podemos tratar de ampliar los acuerdos", o lo que es lo mismo, podemos hacer lo que efectivamente se hace, esto es, "crear una situación dinámica de negociación más o menos lograda entre juegos de lenguaje y grupos"[36], activar "constantes procesos de discusión y ensachamiento del juego de apreciación (estética) a través de críticas, exposiciones, publicaciones, intercambios, simposios, tribunas, debates, prensa, foros de discusión"[37], en suma, negociar significados, crear sentido.

La conclusión de Michaud significa, en definitiva, que el arte que se produce ante nuestros ojos comporta, o no se da sino a través de, una constante negociación de significados y valores; negociación que, efectivamente, está teniendo lugar continuamente en todos esos encuentros, exposiciones, publicaciones. Y a ello nos referíamos al principio cuando aludíamos a que la propia condición del arte actual depende de esos foros; es más, la actual polémica francesa (y yo diría que europea) sobre arte contemporáneo es precisamente uno de los ámbitos más activos de negociación sobre el arte contemporáneo y sobre lo que ha sido su evolución e historia, por eso es importante no subestimarla, aún a costa de toparse con los intereses particulares y propagandísticos de los que está jalonada; quizá por ello alcanza semejante virulencia. Este debate demuestra que, como bien sabe Tomás Segovia, sobre gustos hay mucho escrito... y mucho por escribir.

Desde la perspectiva de las tesis de Michaud, es fácil apreciar que lo que disturba a los críticos del arte contemporáneo puede ser tanto la nostalgia de un tiempo en el que aún no se había dado de forma tan palpable el ascenso de esta pluralidad cultural y social del gusto, como el hecho de que en esta negociación de criterios estéticos se imponga, aunque sólo sea por momentos, la razón estética norteamericana.

Este debate muestra a la perfección que el juicio sobre el arte contemporáneo no es independiente de la puesta en marcha de numerosos ejercicios de convencimiento, seducción, persuasión, retórica. Es un arte que desde sus albores se produjo aliado a la polémica y la controversia, que parece hoy por hoy inseparable de dichos ejercicios, se amalgama estrechamente a ellos, y no por casualidad desde principios de siglo el arte de vanguardia ha sentido una singular inclinación por el discurso teórico. Por estas mismas razones el debate no se circunscribe a Francia, nos atañe a todos directamente.

La experiencia del arte y la controversia que se desarrolla ante nosotros nos inclina a compartir las tesis de Michaud acerca de la existencia de una multiplicidad

[36] MICHAUD, Yves: "¿Qué son los criterios estéticos?", *Revista de Occidente*, nº 213, Febrero 1999, págs. 57-58.
[37] *Ibid.*, pág. 58.

de criterios estéticos en pugna o competencia. Ahora bien, en el aire queda una interrogación sobre esta constatación: sin negar la pluralidad de criterios, lo cierto es que hay algunas obras de arte que siguen dando lugar a algo semejante a esa comunidad universal de sensibilidades planteada en el juicio estético kantiano, porque para bien o para mal, las obras de arte del pasado siguen existiendo, y existen también en presente. No es sólo que se pueda seguir apreciando una universalidad sin concepto ante el juicio de lo bello de obras como el Partenón, sino que por mucho que cambian nuestros criterios estéticos, nuestros gustos, nuestra apreciación de la belleza en un mundo por sí cambiante, esa universalidad no se desploma. Ni siquiera este dinamismo en los criterios lleva a un cuestionamiento sobre si el Partenón es arte, aun a pesar de que los *readymades* y sus vástagos nos enseñaron a cuestionar el concepto de obra de arte. Es cierto que la teoría de Michaud podría aducir contra nuestro argumento que se trata de un "imperialismo estético"[38] que aún perdura, pero la pregunta entonces sería ¿por qué perdura? y ¿hasta cuándo? De momento, creemos que se podría sostener que junto a esos juegos de negociación de valores y criterios estéticos locales, culturales, en los que se alcanzan acuerdos parciales, aplicables a las obras de arte contemporáneo, hay otras obras que se rigen por algo bastante semejante a la universalidad de un juicio sin concepto. Y lo cierto es que puede producir un cierto malestar la idea de sostener esta hipótesis de que la pluralidad actual convive con la universalidad del juicio aplicado a obras de arte del pasado. ¿O puede no producirlo? Porque ¿qué o quién nos obliga a elegir entre ambos tipos de arte? "La obra nueva que yo ensalzaba (...) –dice también S. Sontag- no desvirtuaba la gloria de lo que admiraba mucho más. Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una especie de actuación denominada *happening* no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba –estoy- a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces ¿ninguna jerarquía? Ciertamente, hay una jerarquía. Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces –naturalmente- elegiré Dostoievski. Pero ¿tengo que elegir?"[39].

Después de todo, planteaba Michel Foucault, ¿cuál sería el valor de la pasión de saber si sólo redundara en una cierta sabiduría, y no, de una manera u otra, en un cierto extravío del que conoce? Hay momentos en la vida en que la cuestión de saber si uno es capaz de pensar de forma distinta de como piensa, y de percibir de forma distinta de como ve, es absolutamente imprescindible para poder seguir pensando y reflexionando[40]. Esta nueva *Querelle,* que tantas ocasiones nos brinda

[38] Michaud explica que detrás de los juegos de lenguaje y los juegos de evaluación, pueden producirse efectos de dominación cultural y de imposición de normas (los ejemplos serían los ideales clásicos, románticos, expresionistas, etc.), y añade que no por ser más suaves e insidiosos que los imperialismos, dejan los imperialismos estéticos de ser fenómenos de dominación. *Ibid.*, pág. 56.
[39] SONTAG, Susan: *op. cit.*, pág.14.
[40] FOUCAULT, Michel: *El uso de los placeres,* en *Historia de la sexualidad*, tomo II, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág.12.

de pensar contra nuestras propias convicciones, es una buena oportunidad para seguir reflexionando sobre el arte contemporáneo, y conducirnos así hacia la reordenación de un sentir estético o al delirio del "nihili$mo".