

Del desarraigo del arte o el arte del desarraigo

Algunas consideraciones en torno a lo contemporáneo*

Manuel Oswaldo Ávila Vásquez

Escuela de Filosofía y Humanidades, UPTC

Resumen

En una de sus conferencias, *De terror y de genes*, pronunciada durante la Feria del Libro de Frankfurt en el año 2001, Peter Sloterdijk hace una afirmación sorprendente: “Parece que hubo una maldición china, que también llegó a Occidente, y es repetida de vez en cuando por oradores occidentales. Decía así: «Que te sea concedido vivir en una época interesante». Y, resulta sorprendente porque quizás revela la esencia misma de nuestro tiempo, pues, como dice el propio Sloterdijk a renglón seguido, “esta maldición se ha consumado para nosotros de un modo bastante dramático”. Pero ¿qué hace que nuestra época sea una época interesante? Sólo se podrá responder a esta pregunta si se comprende el sentido mismo de lo que significa ser contemporáneo. Tal es la tarea y, que mejor para cumplirla, que echar mano de una de las manifestaciones más significativas de nuestro tiempo: el arte.

Palabras clave: Contemporáneo, desarraigo, americanismo, nihilismo, arte conceptual, muerte del arte.

Abstract

In one of his conferences, *On terror and genes*, pronounced during the Frankfurt Book Fair in 2001, Peter Sloterdijk makes a surprising claim: “There seems to have been a Chinese curse, that also reached the West, and is repeated every now and then by Western speakers. It goes like this: ‘May you live in an interesting time.’” It is surprising because it reveals what may well be the essence of our time; for Sloterdijk continues: “this curse has become quite dramatic for us”. But what makes our time interesting? This question can only be understood if we understand the real meaning of the word contemporary. This is the task before us, and what better in order to accomplish it, than to use one of most meaningful manifestations of our time: art.

Key words: Contemporary, uprooting, americanism, nihilism, conceptual art, the death of the art.

*Esta ponencia fue presentada en el Primer Encuentro de Estudios Estéticos del I Congreso Colombiano de Filosofía, que tuvo lugar en el mes de abril de 2006, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá. Una primera versión fue elaborada y presentada en el marco de la formulación del proyecto de investigación “Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea” del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, proyecto al que el autor estuvo vinculada durante el año de 2006

Nuevas luchas: Después de la muerte de Buda, durante siglos se mostró su sombra en una caverna —una sombra monstruosa y pavorosa. Dios ha muerto: sin embargo, tal como es la especie humana, durante milenios habrá cavernas en las que tal vez se mostrará su sombra. Y nosotros- ¡También nosotros tenemos que vencer todavía su sombra!

Friedrich Nietzsche. La Gaya Scienza

Introducción

Somos contemporáneos del arte contemporáneo. Esta verdad de Perogrullo se ha vuelto en nuestros días moneda corriente. Sin embargo, para utilizar la famosa figura de Nietzsche, el reiterado uso de esta moneda ha terminado por desdibujar su verdadera imagen. Hoy no resulta del todo evidente qué significa ser contemporáneo y mucho menos qué significa lo contemporáneo en el arte. Baste, para corroborar lo anterior, recordar como en ciertas disciplinas —la Historia o la teoría del arte por ejemplo— lo contemporáneo puede representar algo diametralmente opuesto. De ahí que resulte pertinente preguntar ¿qué significa en nuestros días ser contemporáneo? Y, específicamente ¿qué significa lo contemporáneo en el ámbito del arte?

1. Lo contemporáneo a la luz de la tradición histórica

Desde los años escolares hemos escuchado que la edad contemporánea se instauró con la Revolución Francesa. Esto quiere decir que lo contemporáneo está referido a una época que, dice Albert Soboul, “señala la llegada a la historia de Francia de la sociedad

burguesa y capitalista”¹, la cual tuvo como objetivo, según Tocqueville, el de “abolir en todas partes los restos de las instituciones de la edad media”², estableciendo de esta manera la “democracia liberal”.

Aceptar entonces ser “contemporáneo” es reconocer la pertenencia a una época “burguesa y capitalista” signada por la “democracia liberal”. Así las cosas, ser contemporáneos del arte contemporáneo, equivale a decir, ser coetáneos de un arte que todavía es beneficiario de los ideales de 1789. Un arte atravesado por el espíritu de la “democracia liberal” y el desarrollo del capitalismo. Un arte arraigado en los principios de *L’Egalité*, de la *Liberté* y de la *Fraternité*. O, para decirlo en términos kantianos, un arte que ha salido de su condición de menor de edad, entiéndase súbdito de la naturaleza o mimético (arte heterónimo), al estado de mayoría de edad o expresivo (arte autónomo).

En otras palabras, un arte enraizado en esos ideales que, a comienzos del siglo XIX, entusiasmaron “a la joven generación que asistía entonces a la Universidad teológica de Tübingen”, de la cual hacían parte Schelling, Hölderlin y Hegel, que al igual que sus compañeros “... cantaban canciones revolucionarias y traducían la *Marseillaise*. De vez en cuando plantaban árboles de la libertad y gritaban contra los tiranos y sus secua-

1 Soboul, Albert. *La Revolución Francesa*. Traducción Pilar Martínez. Ediciones Orbis. Madrid, España. 1986. Página 9.

2 Tocqueville. *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Citado por Albert Soboul en la obra arriba citada. Página 9.

ces...”³, como dice Herbert Marcuse en su libro *Razón y Revolución*. Entiéndase, esos mismos individuos que proclamaron a sus “contemporáneos”, por boca de Hölderlin, la hora de la partida de los dioses –encarnada quizá en una época de terror– y por intermedio de Hegel, la inexorable muerte del arte.

Desde esta perspectiva entonces, ser contemporáneo del arte contemporáneo, equivale a decir, en primera instancia, que somos hijos de una época que ha terminado por aburguesar el arte y, en segunda instancia, que estamos entrañablemente vinculados a un arte en un tiempo que, haciendo eco de las palabras de Hölderlin y de Hegel, ha entonado, de una vez y para siempre, un *Réquiem aeternan deo* [Descanso eterno para Dios] y ha anunciado, con toque de fanfarria, “la inexorable muerte del arte”.

2. Lo contemporáneo desde el horizonte de la segunda posguerra

Sin lugar a dudas esta primera interpretación resulta muy significativa. Por una parte nos permite comprender la inclinación revolucionaria del arte de los siglos XIX y XX, así como, vinculado a lo anterior, nos permite ver porque el arte de este periodo se encamina hacia su inevitable disolución. Con todo, esta interpretación de lo contemporáneo, que en términos generales es aceptada para el ámbito de la Historia, no lo es en otros ámbitos. Así, por ejemplo, para algunos teóricos del arte, lo contemporáneo y,

3 Marcuse, Herbert. *Razón y Revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Traducción Julieta Fombona de Sucre. Alianza Editorial. Madrid, España. 1981. Página 36.

específicamente el arte contemporáneo, se remite a una época más reciente: la segunda posguerra. Esto resulta claro, por ejemplo, de la lectura de la obra de Herschel B. Chipp de 1968, *Teorías del arte contemporáneo* donde se afirma:

El periodo contemporáneo, que comienza en torno de 1945, ha sido testigo de cambios excepcionalmente espectaculares, incluso para un siglo caracterizado por revoluciones en todos los aspectos culturales, sociales y políticos. (...) Pero inmediatamente después del final de la Segunda Guerra Mundial emerge como dominante la vigorosa escuela de Nueva York, creando influencias que de modo gradual llegan hasta Europa, invirtiendo así la tradicional marcha de la civilización hacia el Oeste⁴.

Desde esta nueva perspectiva, lo contemporáneo equivaldría a aceptar nuestra pertenencia a una era donde el arte, vástago de 1945, no sólo sería “testigo” de innumerables revoluciones y de la hegemonía norteamericana, sino de una época en la cual la humanidad habría alcanzado su clímax en los campos de concentración y en la bomba atómica. En otros términos, de una época donde, en palabras de Heidegger, “lo incondicionado del puro querer, en el sentido de su deliberada autoimposición en todo. (...) Amenaza al hombre en su esencia”⁵. O como diría Benjamin a propósito

4 Chipp, Herschel B. *El Arte Contemporáneo*. En *Teorías del Arte Contemporáneo*. Traducción Julio Rodríguez Púertolas. Ediciones Akal. Madrid, España. 1995. Página 533.

5 Heidegger, Martín. ¿Y para qué poetas? En *Caminos de Bosque*. Traducción Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial. Madrid, España. 1996. Página 265 (Vittorio Klosterman Página 271).

de la obra de arte, de una época de reproductibilidad técnica en la cual el hombre ha perdido su aura.

Resumiendo, sería “testigo” de lo que, según anota Gonçal Mayos, “en tiempos de Nietzsche y hoy mismo es el nihilismo explícito pasivo”. Esto es, lo que Dostoievski,

consideraba una situación desprovista de valores verdaderamente incuestionables que se pudieran contraponer a los tradicionales y decadentes, la cual crea en los hombres la más absoluta incredulidad, una tendencia hacia la autodestrucción —y aún el suicidio— y una visión absolutamente desengañada del hombre y de la existencia, que refleja la conciencia del gran vacío dejado por lo que Nietzsche llamaba la ‘muerte de Dios’, el cual conducía a las famosas consignas ‘si Dios no existe todo está permitido’ y ‘todo vale porque ya nada vale’⁶.

Arte en la época de la voluntad de poder, de la reproductibilidad técnica y de su máximo representante: el americanismo. En suma, arte en una época donde “todo está permitido”, donde “todo vale porque ya nada vale”.

Es pertinente volver de nuevo a Chipp, cuyas anotaciones, a propósito de los artistas europeos de la segunda posguerra, nos pueden brindar otras claves. Para este autor resulta claro que, mientras que el americanismo subvierte “la tradicional marcha de la civilización hacia el Oeste”, en Europa se

produce una enorme dislocación (...) en casi todos los aspectos de la vida como resultado de la Segunda Guerra Mundial [lo cual], afectó profundamente a los artistas y a los movimientos artísticos. Quizá lo más importante en este sentido fue que muchos de ellos tuvieron que abandonar sus respectivos países⁷.

Es claro que, desde esta nueva perspectiva, ser contemporáneo, para un autor como Chipp que escribe en la segunda posguerra, equivale a decir, la pertenencia esencial a una época de fractura y de destierro. De esta manera, ser “contemporáneo del arte contemporáneo”, sería tanto como aceptar la coincidencia con un arte fracturado en una época de “dislocación en todos los aspectos de la vida”. Con un arte exiliado en un tiempo en el cual muchos “tuvieron que abandonar sus respectivos países”. Con un arte desarraigado en un tiempo de desarraigo. Con un arte en un tiempo en el cual el hombre esta “amenazado en su ser más íntimo”, tal como lo constata Martin Heidegger en la siguiente cita:

El **arraigo** del hombre de hoy está amenazado en su ser más íntimo. Aún más: la pérdida de arraigo no viene simplemente causada por las circunstancias externas y del destino, ni tampoco reside sólo en la negligencia y la superficialidad del modo de vida de los hombres. La pérdida de arraigo procede del espíritu de la época en la que a todos nos ha tocado nacer⁸.

6 Mayos, Gonçal. Presentación en: *Nietzsche el Nihilismo. Escritos póstumos*. Ediciones Península. Barcelona, España. 1998. Página 13.

7 Chipp, Herschel. *Teorías del arte contemporáneo*. Edición citada. Pág. 628.

8 Heidegger, Martín. *Serenidad*. Traducción Yves Zimmermann. Ediciones del Serbal. Barcelona, España. 1994. Página 21.

Así, un arte en “la época en la que a todos nos ha tocado nacer”, entiéndase la segunda posguerra, sería un arte donde, según se ha dicho, “el arraigo del hombre de hoy está amenazado en su ser más íntimo”. Aceptar entonces ser coetáneo de dicho arte, sería tanto como asumir nuestra coincidencia con un arte desencantado en una época, para decirlo con Chipp, “desilusionada y brutal” que “a menudo” vería de manera “terrorífica la experiencia humana”, en una “profunda angustia interior”, que haría manifiesta “la crisis espiritual de la vida urbana” debido al “impacto brutalizador de los objetos comunes” y “de la cultura popular en la sensibilidad humana”⁹.

En otras palabras, el arte contemporáneo, bajo esta óptica, sería un arte de “Profunda angustia interior”, léase existencialista, que paradójicamente confía en los desarrollos de la ciencia y la tecnología. Esto es, si Heidegger tiene razón, un arte en un tiempo donde, las obras de arte “... ya no se originan en las fronteras acuñadoras de un mundo de pueblos y naciones. Pertenecen a la universalidad de la civilización mundial. Su composición e instalación son proyectadas y guiadas desde la técnica científica”¹⁰.

9 Chipp, Herschel. *Teorías del arte contemporáneo*. Edición citada. Pág. 632.

10 Heidegger, Martín. *La Proveniencia del Arte y la determinación del Pensamiento*. Conferencia leída el 4 de abril de 1967 ante la Academia de Artes y Ciencias de Atenas. Transcripción de la traducción anotada de Irene Borges Duarte. *Er Revista de Filosofía*, No 15, 1993. Página 6. Edición de V. Klostermann, Frankfurt am Main. pp 135 a 149.

3. Más allá de la interpretación cronológica

Las consideraciones expuestas hasta aquí, aunque muy estimulantes, están lejos de ser unánimes. Primero, porque no deja de resultar extraño hablar de “la época en la que a todos nos ha tocado nacer”, cuando ni siquiera habíamos nacido. Y, en segunda instancia, porque algunos autores, como Artur C. Danto, se resisten a reducir lo contemporáneo a lo “meramente” “temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente”¹¹. Para este autor, aunque la “conciencia” acerca del arte contemporáneo “comenzó a emerger a mediados de los setenta”, no se reduce a un problema puramente cronológico. Desde su perspectiva, el arte contemporáneo, en palabras de Belting, es la conciencia de “no pertenecer más a una gran narrativa”¹².

Para Danto, lo anterior trae dos consecuencias. La primera alude al hecho que, para el arte contemporáneo, todas las narrativas son válidas. De ahí porque, según este autor, el paradigma por excelencia, de este tipo de arte, sea precisamente el *Collage*, entendido a la manera de Max Ernst, es decir, “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. Y, la segunda hace referencia al hecho de que el arte contemporáneo no se enfrenta de manera radical al arte del pasado. De ahí que, “parte de lo que define el arte contemporáneo, dice

11 Danto, Artur C. *Después del fin del arte*. Traducción Elena Neerman. Editorial Paidós. Barcelona, España. 1999. Página 32.

12 Danto. *Después del fin del arte*. Edición citada. Pág. 27.

Danto, es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieren dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte”¹³.

Aquí radicaría, según Danto, la diferencia esencial entre el arte moderno y el arte contemporáneo. Entre el arte que hace del yo el centro mismo de todas sus preocupaciones y el arte de la muerte del sujeto o posthistórico. En conclusión, subraya Danto:

... lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición de perfecta entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender urgentemente la década de los setenta, como un periodo que a su modo, es tan oscuro como el siglo X. (...) La década de los setenta fue la época en la que debe haber parecido que la historia había perdido su rumbo, porque no parecía haber emergido nada semejante a una dirección discernible¹⁴.

Si se presta la suficiente atención, se hará evidente que para Danto lo contemporáneo esta referido a la década de los setenta; pero sobre todo, y esto es lo más importante, lo contemporáneo hace referencia al fin de toda gran narrativa. Tal situación conduce a una estado de cosas donde

“cualquier cosa [puede] ser una obra de arte” –Lo que hace factible un giro hacia un ámbito donde “se [puede] pensar filosóficamente sobre el arte”–. En otras palabras, “en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo, (...) no hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que puede parecer cualquier cosa”¹⁵.

Así las cosas, hablar con Danto, de ser “contemporáneos del arte contemporáneo”, es tanto como decir, que se coincide con un arte “sin ningún propósito” en la época del derrumbe de las grandes narrativas, es decir, con un arte híbrido en tiempo de *Collage*, de incertidumbre. O, si se quiere, con un arte difuso en la época de la disolución del sujeto, en la era de la más radical “entropía estética”. Arte en tiempos “de una casi perfecta libertad”, en la cual no existen diferencias históricas y en donde “todo está permitido”. Una época donde “todo vale por que ya nada vale”. Arte en “un periodo [la década de los setenta] que a su modo, es tan oscuro como el siglo X”. Arte en tiempos de penuria. Esos “tiempos” que “no sólo son de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello”, como dice Heidegger¹⁶.

Pero ¿cómo sería un arte en una época “donde el hombre no ha asumido su propia mortalidad”?

13 Ibid. Pág. 27-28.

14 Danto. *Después del fin del arte*. Edición citada Pág. 34-35.

15 Ibid. P. 37.

16 Heidegger, Martín *¿Y para qué poetas?* Edición citada Pág. 246. (Klostermann Pág. 253).

4. Algunos ejemplos.

Desde finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, 'época en la que a [muchos] nos ha tocado [efectivamente] nacer', el mundo del arte ha visto surgir una serie de movimientos artísticos cuya lista es extensa y cargada de americanismos. Vale la pena destacar, entre ellos, nombres como: *Minimal art*, *Land art*, *Body art*, *Povera*, *Happening*, *Cinetismo*, *Neoconcreto*, *Pop art*, *Nueva figuración*, *Arte óptico*, *El informalismo*, etc. Ha sido tal la profusión de movimientos que hoy, a entendidos y no entendidos, nos resulta muy difícil establecer algunas convergencias. De ahí porque, sea pertinente preguntarse, tal como lo hizo Valeriano Bozal en 1993, por la posibilidad de "reducir todas o algunas de estas tendencias a un denominador común"¹⁷.

Sin embargo, para este autor, resulta imposible "encontrar un común denominador estilístico" para todos estos movimientos artísticos. Esto "no quiere decir que no exista algún rasgo común"¹⁸. Para Valeriano Bozal éste no puede ser otro que "la crisis del objeto tradicional". Es decir, la crisis de aquel objeto instalado "en una pared o espacio para ser contemplado". En pocas palabras, la crisis de un ente enfrentado a un sujeto (yo, espectador o público), del cual se puede disponer, para compra, venta, regalo o donación.

17 Bozal, Valeriano. *La crisis del objeto artístico*. En: *Modernos y postmodernos*. Historia 16. Madrid, España. 1993. Página 28.

18 Ibid. Pág. 28.

Creo que ninguno de nosotros pondría en duda lo anterior. Por eso si se pretende responder a la pregunta "¿cómo es el arte [donde el hombre no ha asumido su propia mortalidad], el arte en la [época en la que a todos nos ha tocado [efectivamente] nacer]?" Se tendría que afirmar, sin más, que es un arte que hace manifiesta la crisis del objeto tradicional¹⁹. Con todo, los artistas no asumieron esta crisis de la misma manera. Algunos, por ejemplo, consideraron, en ese momento, que el arte debería dejar de ser un simple divertimento burgués, para estar asociado, según dice Valeriano Bozal, "con cambios culturales que implican un rechazo de la sociedad establecida, de las pautas dominantes, mayor libertad y originalidad". En este sentido, tenían la pretensión de hacer una "obra" militante comprometida con "la crítica de la injusticia social, de la violencia y de la crueldad", así como, estaban interesados en "el análisis de la destrucción de la naturaleza, la situación de la mujer, el rechazo de la guerra y del armamentismo..."²⁰.

Otros artistas, por el contrario, buscaron poner en tela de juicio el objeto tradicional por distintos caminos. Así, algunos de ellos pensaron que la mejor manera de alcanzar su objetivo era reducir la "obra artística" al simple concepto. De esta manera, "la idea

19 Esto explicaría porqué el *Happening* se constituyó en términos generales, en uno de los "paradigmas" de la época. Pues, éste fractura, de manera fundamental, la brecha existente entre el sujeto y la obra tan propia del arte moderno. La obra deviene así "un comportamiento, una actividad, una acción" (Bozal, Valeriano. *La crisis del objeto artístico*. Edición citada Pág. 28).

20 Bozal, Valeriano. *La crisis del objeto artístico*. Edición citada Pág. 37-38.

lo es todo y el objeto no le añade nada a su realización”²¹. Para otros, lo más indicado era reducir el objeto al mínimo, descargar el objeto de toda significación. Los primeros pretendían hacer arte conceptual y los segundos arte minimal.

Para Valeriano Bozal estas manifestaciones artísticas entraron en una profunda crisis en 1974 y 1975, y tuvo su razón de ser en ciertos acontecimientos ocurridos en el ámbito mundial, que van desde la crisis energética hasta el desmonte paulatino de los regímenes socialistas pasando por el triunfo de “las formulas neoliberales”. Esto llevó, en el ámbito del arte, a la fusión de todos los movimientos, a la consolidación de un tipo de “arte nuevo” absolutamente “eclectico” y al desencantamiento frente a la creencia transformadora de la realidad por parte del arte. En otras palabras, llevó a un tipo de arte híbrido y desencantado, que pareciera no conducir a ninguna parte y cuya opción política fue el neoconservadurismo.

Si bien cierto la postura de Valeriano Bozal acerca del origen de dicha crisis resulta muy interesante, está lejos de ser la única. Para el escritor David Thompson, que alude a esta problemática en su ensayo *¿de camino hacia ninguna parte? La sin salida del arte conceptual*²², la razón de tal crisis se debe esencialmente al hecho de que el arte conceptual es un tipo de arte que muy rápidamente “se

disipa de nuestra conciencia”. Pues, a su entender:

Una vez los rituales de la aprobación o de la mofa tribal han pasado, las obras de nuestros más prominentes artistas tienen en realidad un significado muy escaso y no evocan ningún desasosiego vanguardista. Despojadas de la promoción y de la notoriedad del momento, con frecuencia queda en ellas apenas un residuo de nihilismo educado y una aburrición terminal, aparentemente resultantes de una desproporción entre el ego y la imaginación, entre la teoría y la práctica²³.

Lo anterior, subraya Thompson, trae consigo una consecuencia fundamental, a saber: “Mientras la impudicia ofrece el camino más veloz hacia el reconocimiento inmediato, el artista escandaloso se domestica con facilidad y nunca estará lejos de ser objeto de parodia, a lo mejor redundante”²⁴. Así, para este autor, aunque no se quiera aceptar, el arte conceptual refleja, “de forma casi exacta las teorías modernas del mercado”. Es más, concluye Thompson, “ya lo decía Ludwig Wittgenstein, el héroe de tantos conceptualistas, en una frase famosa: ‘Concepto’ es un concepto vago”²⁵.

El arte conceptual, según este autor, se ha sumergido en la crisis porque insiste en dar preeminencia al puro concepto, pues considera que: “la idea lo es todo y el objeto no le añade nada a su realización”. Terminando así aferrado a una vaguedad de tal naturaleza que termina colocándose en el

21 Bozal, Valeriano. *La crisis del objeto artístico*. Edición citada Pág. 48.

22 Thompson, David. *¿De camino hacia ninguna parte? La sin salida del arte conceptual*. Traducción Andrés Hoyos. Revista El Malpensante N° 46, Mayo 1-Junio 15, 2003.

23 Ibid. Pág. 96.

24 Ibid. Pág. 97.

25 Ibid. Pág. 101.

límite del puro vacío. De ahí porque este arte, tal como lo reconoce Thompson, acaba asimilado por el sistema, pues, el puro concepto, es tan vago que termina siendo absolutamente inofensivo, siendo todo, menos lo que pretendía ser, contestatario.

Así las cosas, “ser contemporáneo del arte contemporáneo”, tomando como referente a los dos últimos autores, es equiparable a pertenecer a una época de “crisis energética”, “del desmonte paulatino de los regímenes socialistas” y del fin de las grandes utopías. La era de un arte ecléctico, inofensivo y vago, en la época del triunfo del neoliberalismo y de la pura vaguedad conceptual. En otras palabras, de un arte en una época donde se pasó del entusiasmo revolucionario, que en su momento tomó las banderas que se enfrentaron a la injusticia social, la discriminación, el armamentismo, etc., por una caracterizada por el neoconservadurismo y la globalización.

5. Algunas palabras finales

Pero ¿qué significa en último término en nuestros días ser contemporáneo? Y, específicamente ¿qué significa lo contemporáneo en el ámbito del arte? Tal vez la respuesta ya se ha dado. Pues quizá ya se ha hecho carne y sangre para nosotros lo que para otros se reducía a simples conceptos. ¿Quién pondría hoy en duda que somos hijos de un mundo signado por el capital donde “lo incondicionado del puro querer, en el sentido de su deliberada autoimposición en todo. (...) Amenaza al hombre en su esencia”? Un mundo “testigo” de lo que “en tiempos de Nietzsche y hoy mismo es el nihilismo explícito pasivo” del cual han huido todos los dioses. El mundo del

derrumbe de las grandes narrativas. Un mundo donde todo está permitido, donde todo vale porque ya nada vale. La época de la voluntad de poder, de la reproductibilidad técnica y de su máximo representante: el americanismo. Una época de desarraigo confiada en los desarrollos de la ciencia y la tecnología, tiempo de *Collage*, de incertidumbre, de “crisis energética”, “del desmonte paulatino de los regímenes socialistas” y del fin de las grandes utopías. La era de la crisis del objeto tradicional, del advenimiento de un arte ecléctico, inofensivo y vago, en la época del triunfo del neoconservadurismo y la globalización.

Pero ante tal panorámica ¿Qué nos queda? Sea cual sea la respuesta que se dé a esta pregunta, no se debe olvidar que el arte se nutre de la vida y no del árido más allá conceptual. Que el sentido del arte es la temporalidad. En nuestros días, una temporalidad signada por fenómenos como la toma de rehenes en Moscú y Beslán o episodios tan lamentables como los de Abu Ghraib y Guantánamo. Tiempo de hibridación, de armas inteligentes, de fundamentalismos de todo tipo, de marginalidad, de miedo y de terror. Y, sin embargo, al mismo tiempo, una época traspasada por los contra-modelos, por las “culturas experimentales”, la lucha por la tierra y la propia identidad, la antiglobalización, etc. Es decir, una temporalidad donde no resulta pertinente “la autonomía del arte frente a cualquier dominio de la vida sociopolítica”²⁶, como afirma el *Documenta* de Kassel. Una época en la cual los mortales debemos ser dueños de

26 Enwensor, Okwui. La Caja Negra. Texto introductorio al catálogo principal del Documenta 11. En Erguida, erguidas@yahoo.com

nuestra propia esencia, de nuestra pureza. Una era en la cual los mortales debemos asumir de manera radical nuestro carácter de huellas. Esto es, asumir de manera originaria y fundamental aquella hermosa sentencia del *Timeo* de Platón: “la huella es algo que se anuncia mientras desaparece”. De ahí que no quede finalmente más que reconocer lo contemporáneo asumiendo de manera radical todo lo anterior, pues quizá lo contemporáneo no sea

más que la salida de los hombres de su arrogante y presuntuoso ser adolescente, del cual nosotros mismos somos culpables, para devenir aquel anciano-niño que juega a los dados. Sólo nos basta por eso recordar a los artistas aquellas magníficas palabras que Nietzsche dedicara a los filósofos:

*¿Qué debe hacer el [artista]? Acentuar el problema de la existencia, sobre todos los problemas eternos, en medio del hormigueo*²⁷.

27 Nietzsche, Friedrich. *El Libro del Filósofo*. Presentación Fernando Savater. Editorial Taurus. Madrid, España. 2000. Página 19.