

ARTE CONTEMPORÁNEO

Julian Stallabrass

Arte contemporáneo
Una brevísima introducción

Traducción de
Jordi Ainaud i Escudero

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

La edición original de *Contemporary Art: A Very Short Introduction (Second edition)* se publicó en inglés en 2020. Esta traducción se publica de acuerdo con Oxford University Press, que declina cualquier responsabilidad por los errores, omisiones o imprecisiones que puedan haberse cometido en dicha traducción, así como por las pérdidas que puedan derivarse de los mismos.

Título original: *Contemporary Art: A Very Short Introduction (Second edition)*

© Julian Stallabrass, 2020

© de la traducción, Jordi Ainaud i Escudero, 2025

Imagen de la cubierta:
Natalia Sydorova, Saatchi Art

De esta edición:

© Editorial Elba, S.L., 2025

Avenida Diagonal, 579

08014 Barcelona

Tel.: 93 415 89 54

editorial@elbaeditorial.com

CONTENIDO

1. ¿Una zona de libertad? · 9
2. El nuevo orden mundial · 43
3. Consumir cultura · 90
4. Usos y precios del arte · 118
5. El fin del fin de la Historia · 158
6. Fractura · 183

Fuentes · 209

Agradecimientos · 227

Créditos de las ilustraciones · 229

Índice · 233

Para Peter y Audrey

1

¿Una zona de libertad?

Pensemos, para empezar, en el uso que hacen los artistas contemporáneos del cuerpo humano: pelo dispuesto en forma de caracteres chinos, o tejido para crear una alfombra, o arrancado del cuerpo del artista para luego insertarlo en una figurilla de cera del cadáver del padre del artista; sangre que gotea de heridas autoinfligidas sobre el lienzo, o que se convierte en un autorretrato en forma de busto; manchas de semen sobre dibujos –o sobre crucifijos–; operaciones de cirugía estética convertidas en *performances*; orejas humanas cultivadas en placas de Petri; el cadáver de un bebé asado y (aparentemente) devorado. El arte contemporáneo parece situarse en una zona de libertad, al margen del prosaísmo funcional de la vida cotidiana y de sus normas, convenciones y procedimientos burocráticos. En esa zona, junto a la contemplación más sosegada y el juego intelectual, prospera una extraña mezcla de novedad carnavalesca, transgresiones bárbaras de la moral y ofensas a las creencias religiosas. El debate sobre el arte contemporáneo, desde las revistas especializadas hasta las columnas de la prensa sensacionalista, va de la exégesis respetuosa, las complejas disquisiciones filosóficas y la publicidad adulatora a la denuncia, el ridículo y el rechazo. Sin embargo, este panorama ya conocido –¡qué antigua es la infracción de las normas por parte del arte, qué arraigada está, y qué típicas y tópicas son las recomendaciones y condenas!– oculta un cambio reciente y significativo.

Este cambio lo han impulsado en parte las preocupaciones intrínsecas del arte, mientras que en parte responde también a una transformación económica y política más amplia. A primera vista, no parece haber ningún sistema del que el arte esté actualmente más alejado que de la economía neoliberal globalizada, que se basa en el ideal, cuando no en la práctica, del libre comercio. La economía funciona estricta e instrumentalmente según férreas convenciones, impuestas desigualmente a los países por los grandes organismos económicos transnacionales; establece jerarquías de riqueza y poder; impone a la inmensa mayoría de los habitantes del planeta una vida laboral regulada y con horarios fijos, al tiempo que los consuela con representaciones de vidas de película y de videojuego a las que dan sentido las aventuras y unos relatos coherentes (en que los protagonistas liberan sus vidas precisamente infringiendo las normas), con programas de telerrealidad que escenifican e hilan historias en torno a interacciones sociales y acontecimientos deportivos, y con lastimeras canciones de rebelión o de amor. Ésta es la llaga en la que pone el dedo la canción engañosamente meliflua de Jonathan Richman *Government Center*, en la que la música rock ayuda a las secretarías a sentirse mejor mientras realizan sus tareas prosaicas y repetitivas. La canción termina con el repiqueteo de una máquina de escribir. La tecnología ha cambiado, pero sigue diciendo a sus oyentes para qué sirven (en su mayoría) las canciones pop.

El arte parece situarse fuera de este ámbito de instrumentalidad rígida y vida burocratizada, con su cultura de masas complementaria. Esto se debe a la pecu-

liar economía del arte, basada en la fabricación de objetos únicos o raros, y a su rechazo de la reproducción mecánica. Cuando los artistas trabajan en soportes reproducibles, sus marchantes limitan artificialmente el número de copias en circulación, con ediciones limitadas de libros, fotografías y DVD. Incluso las obras puramente digitales pueden verse limitadas por estar confinadas a un sistema de exposición físico y en cumplimiento de un contrato. Este mundillo –en otros tiempos, también de dimensiones reducidas y que, visto desde dentro, parecía independiente, una microeconomía regida por la actuación de un puñado de coleccionistas, marchantes, críticos y comisarios importantes– consiguió liberar el arte del mercado de la cultura de masas. No hace falta decir que no se hacen pases previos de los vídeos de Bill Viola con el público objetivo del Medio Oeste, ni se obliga a los productores de grupos experimentales como Owada a asegurarse de que su música suene de forma inofensiva en las tiendas o atraiga a una audiencia diana de niñas de once años. Así pues, este enclave cultural está protegido de las presiones comerciales vulgares, lo que le permite jugar libremente con materiales y símbolos, además de la consabida ruptura con las convenciones y los tabúes.

La libertad del arte es más que un ideal. Si, a pesar de las minúsculas posibilidades de éxito, convertirse en artista es tan popular, es porque ofrece la perspectiva de un trabajo aparentemente libre de especializaciones reduccionistas, que permite a los creadores dotar al trabajo y a la vida de su propio significado, como los protagonistas de las películas. Del mismo modo, el

público de las obras de arte se beneficia de una libertad equivalente al disfrutar del juego gratuito de ideas, formas y materiales, sin tratar servilmente de adivinar las intenciones de los artistas, sino permitiendo que las obras hagan aflorar pensamientos y sensaciones que conecten con sus propias experiencias. Los ricos compran su participación en esta zona libre mediante la propiedad y el mecenazgo, y con ello adquieren algo realmente valioso; el Estado garantiza que el gran público tenga al menos la oportunidad de respirar durante un rato el aroma de libertad que desprenden las obras de arte.

Sin embargo, existen muchos motivos para preguntarse si el libre comercio y el arte libre son tan antitéticos como parecen. La economía del arte es el fiel reflejo de la economía del capital financiero. Donald Sassoon ha estudiado los flujos de importación y exportación de novelas, ópera y cine en los siglos XIX y XX. Las naciones culturalmente dominantes tienen una abundante producción local que satisface la demanda de sus mercados nacionales, importan poco y consiguen exportar mucho. En el siglo XIX, Francia y Gran Bretaña eran las principales potencias literarias. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos ha sido con diferencia la nación cultural más dominante, que ha exportado sus productos a todo el mundo e importado muy poco. Como señala Sassoon, esto no significa que todo el mundo consuma cultura estadounidense, sino que la mayor parte de la cultura que circula a través de las fronteras nacionales es estadounidense.

Sassoon excluye las bellas artes de su estudio por la lógica razón de que no tienen un mercado de masas.

Es difícil leer las cifras del comercio en busca de signos de dominación cultural en un sistema que es totalmente cosmopolita, de modo que puede haber un coleccionista mexicano que compre a través de un marchante británico la obra de un artista chino residente en Estados Unidos. Sin embargo, podemos hacernos una idea del volumen de comercio en cada país y, dada la elevada proporción de comercio internacional en el mercado del arte, esto nos da una indicación de la hegemonía global. En este sentido, existen evidentes paralelismos con la distribución del poder financiero.

Los cambios de poder entre unos países y otros también han afectado al mercado del arte. Cuando se publicó la primera edición de este libro en inglés en 2006, Estados Unidos era el país claramente dominante, con poco menos de la mitad de toda la facturación mundial de arte; Europa se llevaba gran parte del resto, y de esa parte, el Reino Unido representaba aproximadamente la mitad. Desde entonces, el panorama ha experimentado oscilaciones considerables y a menudo bruscas: en primer lugar, el mercado del arte contemporáneo ha crecido rápidamente, en torno a un 10 por ciento anual, de modo que, a pesar de algunas fluctuaciones drásticas, ahora es diez veces mayor. En segundo lugar, ha habido momentos en los que China competía con Estados Unidos por la mayor cuota de mercado (por lo menos, a juzgar por las cifras de las casas de subastas, que hay que tratar con cierta desconfianza, como veremos). En tercer lugar, han surgido mercados de arte contemporáneo totalmente nuevos en lugares tan diversos como Azerbaiyán, Brasil, India y los países del Golfo.

Plantear este paralelismo con la economía es ver el arte no sólo como una zona de libre juego gratuito, sino como un mercado especulativo secundario en el que las obras de arte se utilizan con diversos fines instrumentales: como inversión, como aval de créditos bancarios, para eludir impuestos y para blanquear capitales. Para desterrar esas burdas consideraciones económicas de la mente de sus espectadores, el arte contemporáneo debe seguir exhibiendo los signos de libertad y distinción que diferencian sus productos de los que distribuye al por mayor la producción en serie para las masas. Puede hacer del hermetismo o incluso del aburrimiento virtud, hasta el punto de convertirlos en cualidades propias. Su falta de sentimentalismo es la contraimagen del heroísmo facilón, las emociones, las fantasías edulcoradas y los finales felices que pregonan la inmensa mayoría de las canciones pop, el cine y la televisión. Parece no ofrecer consuelo en sus tenebrosas exploraciones de la psique humana, de la que generalmente se asume lo peor. Pero, naturalmente, acaba siendo consolador hasta cierto punto, porque de la negatividad del arte surge otro mensaje: que esa zona de libertad, e incluso de crítica, puede mantenerse gracias al sistema instrumental del capitalismo.

Y lo que es más peligroso para el ideal de libertad cultural no contaminada: el libre comercio y el arte libre pueden verse no como antónimos, sino como el sistema dominante y su complemento, respectivamente. El complemento quizás parezca algo superfluo, pero (según el célebre análisis de Jacques Derrida), al igual que el epílogo de un libro o las notas a pie de página de un ensayo, ayuda a completarlo y comparte

su carácter fundamental. El arte libre tiene una afinidad inconfesable con el libre comercio, y la práctica menor complementaria es importante para el funcionamiento de la mayor. Así, la incansable mezcla y combinación de significantes en el arte contemporáneo, en su búsqueda de la novedad y la provocación (por poner algunos ejemplos destacados, pintura y estíercol de elefante, barcos y escultura vanguardista, tintes y perros, un papa y un meteorito) son un fiel reflejo de las llamativas combinaciones de significantes de la publicidad, y ambas se retroalimentan sin cesar. Esta relación se ha vuelto más visible en los últimos años. Famosos artistas con marca propia compiten por llamar la atención realizando obras espectaculares y accesibles, destinadas a captar las mentes del público y las carteiras de los multimillonarios. Muchas obras están pensadas para pregonar sus propias excelencias en el abarrotado recinto de las ferias de arte. Las presiones de las redes sociales afectan a todos por igual en estos tiempos en los que el arte instagrameable pasa a primer plano mientras el arte pierde su capa de opacidad virtuosa, cada vez más tenue, a través de la cual asoma el brillo del Capital.

Como en el desfile de productos de la cultura de masas, las formas y los signos se mezclan y combinan, como si cada elemento de la cultura fuera una ficha intercambiable, igual de negociable que un dólar. La atrevida novedad del arte libre –en su constante ruptura con las convenciones– no es más que el pálido reflejo de la constante vaporización de las certezas sólidas producida por el mismísimo capital, que arranca de cuajo toda resistencia a la libre circulación global de

capitales, datos, productos y, en última instancia, cuerpos de millones de migrantes. Como dijo Marx hace siglo y medio, en un pasaje de sorprendente fuerza y actualidad:

La burguesía, con el rápido perfeccionamiento de todos los medios de producción, con las facilidades increíbles de su red de comunicaciones, lleva la civilización incluso a las naciones más salvajes. El bajo precio de sus mercancías es la artillería pesada con la que derrumba todas las murallas de la China, con la que obliga a capitular a las tribus bárbaras más ariscas en su odio contra el extranjero. Obliga a todas las naciones a abrazar el régimen de producción de la burguesía o perecer; las obliga a implantar en su propio seno la llamada civilización, es decir, a hacerse burguesas. Crea un mundo hecho a su imagen y semejanza.

No sólo se derriban las barreras nacionales. La innovación constante en la fabricación y la cultura disuelve viejas estructuras, identidades, tradiciones y apegos, de modo que, según la famosa frase de Marx, «todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma».

Más adelante veremos que hay muchos artistas que examinan críticamente la afinidad entre el arte contemporáneo y el capital. Desde la crisis financiera de 2008, cuyos estragos aún se dejan sentir, esa afinidad se ha convertido en el centro explícito del trabajo de numerosos artistas. Para muchos de los integrantes de este nuevo mundo, las viejas defensas de la independencia del arte han perdido gran parte de su credibili-

dad, pero siguen proclamándose con asiduidad, poderosas y persistentes. Son más o menos como sigue: esta obra de arte, este artista o incluso el panorama artístico en su conjunto trascienden la comprensión racional y sitúan al espectador en un estado de temblorosa incertidumbre en el que todas las categorías normales se han desvanecido, lo que abre una vertiginosa ventana al infinito, a alguna herida traumática normalmente suturada por la razón, o al vacío. Según esta opinión corriente, las obras de arte son sólo secundariamente productos que se hacen, se compran y se exponen; su naturaleza principal es la de vehículos etéreos de ideas y emociones, los mandamases a veces severos, a veces amables, de la autorrealización.

En *Las reglas del arte*, excepcional análisis de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX, Pierre Bourdieu estudia las condiciones sociales de la aparición de un arte independiente, libre de las exigencias de la religión, los mecenas particulares y el Estado. Constata la pervivencia de esta idea –que el arte es inflexible–, surgida en aquella época, hasta el día de hoy:

Sólo preguntaré por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inflexible, que escapa por definición al conocimiento racional; por qué tanta prisa para afirmar así, sin combatir, la derrota del saber; de dónde les viene esa necesidad tan poderosa de rebajar el conocimiento racional, esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su *trascendencia*.