

EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL CAMBIO DE MILENIO

Rodrigo Alonso

Material de Cátedra

Dos Acontecimientos Paradigmáticos

Aunque las profecías auguraban la finalización del mundo como último gran acto del siglo veinte, en realidad, pocas cosas cambiaron al cruzar la tan esperada frontera temporal. Si bien existen acontecimientos que ya marcan a fuego el nuevo siglo –el ataque a las Torres Gemelas de New York es, probablemente, el más notable– lo cierto es que las mutaciones y fracturas parecen obedecer a lógicas más complejas que la simple medida cronológica.

Como en otros ámbitos, en el artístico no es fácil hacer coincidir las transformaciones recientes con el cambio del milenio. Más aún, los acontecimientos claves que marcan el arte de los últimos años hay que buscarlos, quizás, en las postrimerías del siglo clausurado.

En 1997 se producen dos hechos que pueden considerarse paradigmáticos para el arte del último lustro: por una parte, se lleva a cabo la Documenta X en la ciudad alemana de Kassel, curada por la francesa Catherine David; por otra parte, se inaugura una sucursal del Museo Guggenheim en Bilbao, una ciudad española menor e industrialmente estancada.

Documenta X podría considerarse un “llamado al orden” de la práctica artística. Preocupada por la creciente mercantilización de las obras y su concomitante pérdida de poder crítico, Catherine David apuesta a un arte apartado del mercado, de compromiso político y reflexión intelectual, preocupado por las condiciones sociales de la vida diaria y crítico de las instituciones que pretenden encorsetarlo. En su concepción curatorial, que denominó “retrospectiva”, un cuidadoso análisis de la historia del arte desde la postguerra le permite plantear algunas líneas históricas que fundamentan su visión, construyendo una lectura sobre la práctica artística como posicionamiento ético y no sólo como la ocasión de una expresión estética.

Casi en el extremo opuesto, Thomas Krens –el ambicioso director del Museo Guggenheim– y los gobernantes de la ciudad de Bilbao, consideraron que el arte podía servir a la regeneración urbana de la ciudad española, basándose en la creciente atracción que los museos de arte contemporáneo y las grandes exposiciones internacionales suscitan en un público cada vez más amplio, conformado al ritmo de la pujante industria del turismo cultural. Si bien la empresa ha recibido numerosas críticas, el éxito económico coronó el emprendimiento –probablemente uno de los más resonados en el circuito artístico de los últimos tiempos– alentando a Krens a proyectarlo hacia otras ciudades del mundo. Sin embargo, el suyo no debe considerarse un hecho aislado. La multiplicación de los espacios destinados al arte contemporáneo exceden el caso Guggenheim, señalando la importancia inusitada que ha adquirido la producción artística reciente y el rédito económico del que es capaz, más allá del mercado limitado a la compra-venta de obras de arte.

Nuevos Espacios para el Arte Contemporáneo

El nuevo milenio ha asistido al nacimiento de nuevos espacios para el arte actual, mientras algunos ámbitos ya consagrados se reestructuran para poder acoger una mayor cantidad de público y de exposiciones temporarias. Entre estos últimos, se pueden mencionar al Centro Georges Pompidou de Paris y al Museo de Arte Moderno de New York. El primero debió remodelar su edificio ante la creciente cantidad de visitantes, que superaba ampliamente la prevista por los arquitectos que diseñaron el edificio. El Museo de Arte Moderno de New York ha decidido readaptar su edificio para incorporar un calendario más nutrido de exposiciones temporales, ya que su colección les limitaba la posibilidad de ofrecer un programa de eventos expositivos apropiado a las demandas del público. Sin embargo, a diferencia del primero, el MoMA no ha cerrado sus puertas. Transitoriamente, ha ocupado un gran galpón en Queens, en las afueras de Manhattan, sin descuidar su habitual oferta de exhibiciones. Si bien este espacio fue concebido como un sitio eventual, no sería extraño que los directivos del museo decidieran darle continuidad, teniendo en cuenta la atracción que la institución ocasiona en los visitantes a la ciudad de New York.

Algunas ampliaciones han derivado en la aparición de nuevos espacios. Uno de los casos más resonados ha sido la creación de Tate Modern en un enorme astillero reciclado ubicado a la orilla del Támesis. Por su parte, el Dia Center for the Arts de New York acaba de inaugurar un nuevo edificio para albergar parte de su colección, el Dia Beacon, ubicado a unos cien kilómetros de la ciudad norteamericana.

La creación del Palacio de Tokio en Paris ofrece hoy una alternativa al Centro Georges Pompidou como ámbito de expresiones contemporáneas. Espacios similares están surgiendo en toda Europa, a la par de una situación económica favorable tras la creación de la Comunidad Europea. Otro caso destacado es el de España, que en los últimos años ha abierto varios museos destinados a la producción actual, como Artrium en la región de Vitoria-Gasteiz, el Espacio de Arte Contemporáneo de Castelló o MARCO en la ciudad de Vigo, siguiendo el ejemplo dinamizador de la ciudad de Bilbao. Un capítulo aparte merecen las

colecciones privadas que abren sus puertas al público general, como la Galería Saatchi en Londres o el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, que alberga la colección de Eduardo Costantini y que recientemente ha incorporado un programa de arte contemporáneo.

Al ritmo vertiginoso de apertura de nuevas arquitecturas debe sumarse la multiplicación de los espacios temporales de exposición, que en la mayoría de los casos ha cristalizado en el formato de la “bienal”. Así, en los últimos años, el mundo se ha plagado de estos eventos que buscan llamar la atención sobre las ciudades anfitrionas promoviendo, al mismo tiempo, el turismo cultural.

La Bientalización del Arte

En una entrevista para la revista *Art Press*, previa a la inauguración de la Bienal de Venecia de 1999, su curador, Harald Szeemann, llamaba la atención sobre un nuevo tipo de artista: “...(los jóvenes artistas) no se interesan por un estilo, ni sostienen la noción de una *oeuvre* continua. Responden a las oportunidades y posibilidades que se les presentan. Van de ciudad en ciudad, de una exhibición a una bienal, de Venecia en junio a Santa Fe en julio. En el medio, piensan en la obra que realizarán...”.¹

Como sostiene Szeemann, un gran número de artistas contemporáneos se caracteriza por su condición nómada. Se los suele ver con mucha frecuencia en exposiciones importantes, la mayor parte de las veces en bienales. Su producción, por lo tanto, debe acomodarse a ese ritmo ambulante. Los formatos que mejor se adaptan a este propósito son la fotografía y el video, principalmente, por su facilidad de transporte y sus posibilidades de reproducción. Por tal motivo, no es casual que estos medios hayan inundado tales manifestaciones.

La necesidad de llamar la atención en exposiciones que suelen incluir a gran cantidad de artistas ha determinado también que muchos de estos jóvenes realizadores apuesten a una producción de impacto, por momentos efectista. En tanto gran parte de las obras exhibidas son de difícil incorporación a colecciones privadas tradicionales, se apunta estratégicamente a ingresar a los museos de arte contemporáneo, ávidos de incrementar sus colecciones con la producción reciente.

Por otra parte, el carácter expansivo de las bienales, que las lleva a ocupar espacios cada vez mayores y más grandes, hace casi imposible el recurso a los medios tradicionales, como la pintura, el dibujo o la escultura. Las instalaciones y, particularmente, las video instalaciones, son las protagonistas de estos eventos, los que a su vez, en la presentación de estos formatos, ratifican su carácter de contemporáneos.

La Generalización de los Nuevos Medios

La rápida aceptación de la fotografía y el video en el circuito contemporáneo ha determinado que muchos artistas jóvenes se hayan volcado hacia ellos. Las particularidades de estos medios, a su vez, han influido en la producción de dichos artistas, orientándolos hacia propuestas de un marcado acento conceptual, menos preocupadas por las soluciones técnicas que por la manifestación de una mirada sobre el mundo actual traducida en imágenes.

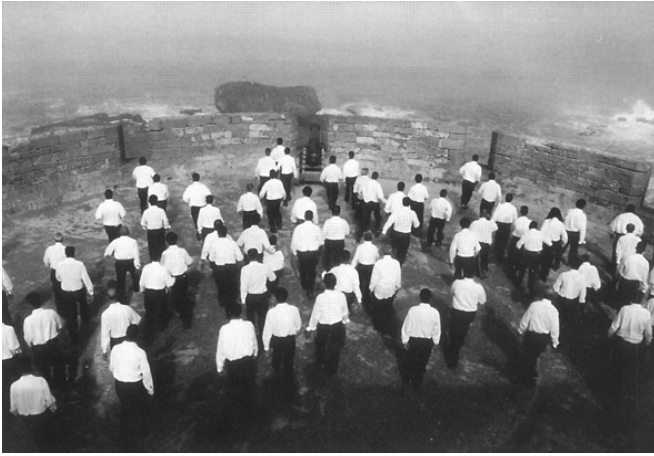
En tanto medios basados en el registro, la fotografía y el video inducen a trabajar a partir de la observación. No obstante, las posibilidades de manipulación de los registros permiten construir lecturas personales, con un enorme potencial para la creación artística. La tecnología digital ha significado un nuevo paso en este sentido, introduciendo todo un repertorio de herramientas técnicas que prolongan los horizontes de la práctica artística.

El nuevo milenio extiende la preferencia por los “nuevos medios” –llamados así no tanto por su novedad sino por su incorporación reciente al ámbito de las artes visuales– que obtuvieron su legitimidad definitiva en la década de 1990. Su presencia generalizada en los ámbitos expositivos no deja dudas sobre su capacidad para asumir las problemáticas del arte del siglo naciente.

Nuevas Aproximaciones Femeninas

La afinidad entre la fotografía y el video hace que, frecuentemente, los artistas alternen entre uno y otro medio. Tal es el caso de Shirin Neshat (Qazvin, Irán, 1957), quien ha utilizado ambos soportes con el mismo fin de reflexionar sobre el lugar de la mujer en su sociedad natal.

Las fotografías se centran preferentemente en el retrato femenino ligado, en general, a símbolos de violencia. “Hay una energía palpable en las fotografías de Shirin Neshat –comenta Hamid Dabashi²– una seducción casi tangible que evade la violencia que roza, enraizada profundamente en la cultura histórica a la que, en definitiva, debe llamar *su hogar*”. En la serie *Women of Allah* la propia artista suele aparecer con un arma, llamando la atención sobre una de las pocas libertades permitidas a las mujeres iraníes durante los períodos de guerra, cuando frente a la escasez de hombres se consintió que salieran de sus hogares, pero sólo para la lucha armada. Desplazadas del contexto bélico, las armas adquieren ahora un nuevo sentido: el de la lucha de las mujeres islámicas por hacer valer sus derechos, en una sociedad reglada sólo por hombres. Los rostros escritos con los poemas de Forough Farrokhzad, una poeta que luchó por la liberación femenina en su país, enfatizan el lugar del cuerpo como terreno donde se esgrimen ideologías y conflictos sociales y culturales.



Shirin Neshat. *Rapture*. 1999.



Mariko Mori. *Minoko Inori*. 1996.

En sus video instalaciones, Neshat presenta, en general, los universos femenino y masculino encarnados por individuos o grupos de mujeres u hombres, respectivamente, resaltando las diferencias culturales, sociales y religiosas que los separan. Dos proyecciones enfrentadas muestran la oposición de los grupos, acompañados por una banda sonora en la que suelen estar ausentes las palabras. En *Rapture* (1999), una de las proyecciones muestra a un conjunto de hombres ingresando a un fortín mientras, a lo lejos, un grupo de mujeres corren hacia una barca y se aventuran en el mar. *Turbulent* (1998), la video instalación con la que ganó un premio en la Bienal de Venecia de 1999, muestra en una pantalla a un hombre que canta frente a una multitud que lo ovaciona, mientras en la pantalla de enfrente, una mujer emite sonidos guturales en el escenario de un teatro vacío. Aquí, el hombre aparece como el poseedor de la palabra, secundado por el respaldo de sus compañeros vestidos, al igual que él, con camisas blancas. La mujer, cubierta en su túnica negra, sólo puede expresarse en la soledad. Sin embargo, a través de ella parecieran surgir otras voces. Buceando un poco en las leyes iraníes sabemos que ha ganado una batalla, ya que tal código prohíbe a las mujeres las presentaciones públicas y, si bien el auditorio está vacío, su canto es proferido desde un escenario.

La situación cultural de la mujer es, igualmente, objeto de reflexión en la obra de Mariko Mori (Tokio, Japón, 1967), aunque su perspectiva es algo más lúdica. En 1994 realiza *La Ceremonia del Té*, una performance en la que la artista, en la tradición de las geishas, ofrece una taza de té a los empresarios de una zona financiera de Tokio, confrontando la herencia cultural con el capitalismo contemporáneo. Mori trabaja a partir de la doble imagen con la que se asocia comúnmente a la cultura japonesa: por una parte, la tierra de las tradiciones milenarias, de la filosofía oriental, de una civilización construida sobre el respeto de las costumbres; por otra, el paraíso tecnológico, hiper-desarrollado industrialmente, cuna de las máximas innovaciones técnicas. Desde este lugar, la artista ha creado un personaje paradójico, una especie de *geisha hi-tech*, con el que ha protagonizado numerosas performances y videos. En éstos suele ejecutar pequeños ritos, en los que remite a su cultura natal.

Los escenarios de sus acciones suelen ser arquitecturas y otros espacios contemporáneos de apariencia futurista o excesivamente artificial. El video *Minoko Inori* y la fotografía *Last Departure* (ambos de 1996) están ambientados en el aeropuerto de Tokio; ese mismo año realiza una performance en el barrio de *La Défense* en París. Ambos sitios aparecen como el marco de una imagen de ciencia ficción; la artista los ha elegido por ser “enclaves del futuro en el presente”, una especie de anticipación de un mundo todavía por venir. Para su fotografía *Empty Dream* (1995), con la que ganó un premio en la Bienal de Venecia de 1997, el escenario elegido fue una playa artificial de su país. Allí se introdujo personificando a una sirena, resaltando con su remisión mitológica la artificialidad del espacio a donde los japoneses concurren en busca de una naturaleza perdida.

Recientemente, Mariko Mori ha trabajado con fotografías manipuladas digitalmente, sin abandonar las referencias al universo mágico subyacente en las tradiciones de su patria. También lo ha hecho con video en tres dimensiones. *Pure Land* (1998), realizada en este sistema, la muestra en el rol de una diosa cortejada por una legión de pequeños seres extraterrestres.

Vanessa Beecroft (Genoa, Italia, 1969) se centra en el cuerpo femenino como objeto de la mirada *voyeur*. Sus performances –que registra en fotografía y video– suelen presentar a grupos de mujeres fisonómicamente similares que deben permanecer durante largas horas en exposición, ante la contemplación de los espectadores y las cámaras. En general, utiliza modelos profesionales, acostumbradas al oficio de “darse a ver”, pero también ha recurrido a ejecutantes no profesionales, e incluso, recientemente, a grupos masculinos.

En los grupos femeninos, el transcurso del tiempo muestra las marcas del cansancio y del tedio. Lentamente, la disposición original se deforma; algunas mujeres se sientan mientras otras permanecen de pie. Aunque al pasar las horas se pone de manifiesto el sinsentido de tal acción, no cede la fascinación

por experimentar el desenlace. La violencia del acto de mirar se hace evidente, y con ella, comienzan a perfilarse algunas implicancias de la obra: la indefensión ante la mirada de los demás, la creciente multiplicación de los sistemas de vigilancia social, la pérdida de la intimidad y la privacidad, el gusto por lo superficial y las apariencias. Los grupos masculinos con los que ha trabajado han sido escuadrones militares. Aquí, la postura se delata como diferencia de género. La actitud, inmóvil y desafiante, contrasta con el aire desorientado de sus pares femeninos. Sin lugar a dudas, es la disciplina militar la mejor preparada para los más perversos juegos de la mirada.

En sus obras tempranas, Pipilotti Rist (Reinthal, Suiza, 1962) exhibía una acusada perspectiva feminista. Sus trabajos más actuales presentan un posicionamiento más atenuado; no obstante, el universo femenino aparece como una constante a lo largo de su producción. Gran parte de sus video instalaciones muestran a la artista atrapada en la pantalla, intentando escapar del entorno virtual que la retiene. En estas piezas, el espectador aparece implicado por la realizadora, quien lo convoca para que la libere de su encierro. En una obra de 1996, *Mutaflor*, la artista aparecía, en cambio, atravesada por el dispositivo electrónico: la cámara salía de su ano, registraba la habitación y se introducía en su boca, reiniciando el circuito. En la Bienal de Venecia de 1997 presentó un trabajo con el que captó la atención internacional: *Ever is Over All*. Una proyección de video muestra a una muchacha, sonriente y delicada, que camina por la vereda rompiendo las ventanas de los automóviles estacionados, ante la mirada cómplice de los transeúntes. La situación, que en principio parece absurda, cobra un sentido diferente si se considera el país al que pertenece la artista, Suiza, modelo máximo de la sociedad organizada, en la que el más mínimo disturbio puede transformarse en una catástrofe o en una pequeña revolución. Desde entonces, la artista ha sido una de las favoritas en exposiciones y bienales.

Hacia una Mirada Antropológica

La fotografía contemporánea ha encontrado diversas vías para reflexionar sobre el mundo contemporáneo, sus claves y sus conflictos. Entre ellas, una de las más visitadas ha sido una vertiente neo-documentalista, en la que la observación distanciada sobre el entorno permite ejercitar una mirada casi antropológica acerca de las sociedades en las que vivimos.

Fotógrafos alemanes como Thomas Struth (Geldern, 1954) y Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, 1958) ya habían practicado, desde finales de los ochenta, una imagen fría y poco involucrada con las personas que tomaban como modelos. En sus retratos de familias el primero, y de individuos el segundo, transformaron a sus modelos en objetos de una mirada escudriñadora, detenida en la superficie de los rostros, sin posibilidades de penetración emocional. El resultado transforma a las personas en algo parecido a especímenes de laboratorio. Anulada toda empatía, los retratos se revelan como espejos de una existencia indiferente o alienada.

Una mirada similar puede observarse en las fotografías de Rineke Dijkstra (Sittard, Holanda, 1959). Su serie de retratos de bañistas ha sido comparada con la pintura de Cézanne³; sin embargo, su relación con el tema es mucho más distanciada. La artista ha recorrido las playas del mundo, seleccionando adolescentes a quienes pide que posen para una fotografía. La composición de las tomas es invariante: los adolescentes permanecen estáticos, casi inertes, enfrentados a la cámara y de espaldas al mar, recortados del entorno mediante el uso del *flash*, con su ojos hacia el lente y el horizonte detrás, aproximadamente a la mitad del cuadro. La presentación en series permite comparar a los retratados: sus rasgos fisonómicos, sus texturas físicas, la forma en que visten, su actitud frente a la cámara. De esta manera, la contemplación estética se transforma en un ejercicio de análisis, de estudio, de caracterización y tipificación de las figuras, de observación científica, que recuerda los antecedentes de la práctica fotográfica en el seno de la investigación antropológica⁴.

Esta misma actitud está presente en la serie de retratos fotográficos y el video *The Buzzclub, Liverpool, England* (1995). Aquí, los adolescentes de una discoteca son invitados a posar o a bailar delante de un fondo completamente blanco. El aislamiento del contexto los vuelve a presentar como especímenes de laboratorio, como objetos de estudio. Ahora, lo que salta a la vista son las formas de vestir, la producción de la imagen propia, los movimientos con los que construyen sus danzas, los modos de la comunicación y el aislamiento de los demás.

El alemán Andreas Gursky (Leipzig, 1955) también se ha interesado por estos adolescentes, pero su perspectiva es completamente diferente. En su fotografía de una *rave*, *May Day IV* (2000), no se trata de retratar el aislamiento de los protagonistas sino su alienación, su disolución en un conglomerado informe de seres similares que los condena al anonimato. El análisis, sin embargo, no está dirigido al grupo juvenil, sino hacia las estructuras sociales en las que los individuos pierden su singularidad para transformarse en una masa, en una pieza más de la cadena de producción. Por esto sus fotografías se focalizan en espacios que aglomeran a grandes cantidades de gente, ligados en general a actividades comerciales o financieras. La amplitud de la toma reduce a sus protagonistas a meros elementos de una composición donde el entorno se manifiesta inmenso y aplastante.

Entre uno y otro extremo podríamos ubicar la obra de Philip-Lorca diCorcia (Hartford, Connecticut, 1953). Sus fotografías urbanas pertenecientes a la serie *Streetwork* (1993-97) extraen personajes del entorno ciudadano mediante un procedimiento singular: la utilización de un *flash* muy potente en el momento de realizar la toma, que recorta a los protagonistas con una iluminación neta en comparación con la luz más difusa de las inmediaciones.

Aunque las personas no aparecen aisladas del contexto, existe en todas ellas una apariencia similar de enajenación, de ensimismamiento. Esto se debe al momento elegido por diCorcia para efectuar la toma, que lo lleva muchas veces a esperar largas horas antes de utilizar el disparador de su cámara. Porque su tema predilecto es la alienación del hombre en las grandes ciudades, su incomunicación, las dificultades para integrarse a una vida comunitaria, la soledad y el fracaso. En una serie fotográfica anterior, *Hustlers* (1990-92), el artista había posado su mirada en los jóvenes que llegan a Hollywood con la esperanza de ingresar a la meca del cine y terminan prostituyéndose tras no lograrlo. Su objetivo apuntaba directamente al corazón del “sueño americano”, al fracaso de una sociedad construida sobre la ilusión del éxito y el progreso asegurado.

La serie *Streetwork* rescata a otros tantos seres perdidos en su entorno. Incluso cuando los retratados no están solos, se los muestra desconectados, como si cada uno estuviera sumido en sus propios problemas. La ciudad y sus habitantes aparecen como la gran escenografía donde se representan estos instantes congelados de incomunicación humana.

La fotografía argentina ha explorado igualmente esta vía de indagación de la experiencia urbana, en algunos casos, con resultados notables. Entre los principales autores, se pueden mencionar a Pablo Cabado (Buenos Aires, 1963), Ataúlfo Pérez Aznar (La Plata, 1955) o Fabián Vendramini (Buenos Aires, 1965), entre otros. Este último, en su serie *Tránsitos* (1997), ofrece su visión particular sobre la ciudad de Buenos Aires, mediante los retratos de personas que viajan en colectivos, tomados desde la calle y a través de las ventanillas.

Visiones Fragmentadas

Las fotografías de Jeff Wall (Vancouver, 1946) se han basado frecuentemente en escenas urbanas, en algunos casos, con el mismo fin de plasmar desajustes en la cotidianidad. Sin embargo, su método de trabajo difiere radicalmente del de los artistas mencionados hasta el momento. En lugar de recurrir a la fotografía directa (*straight photography*) para extraer un momento específico de la vida ciudadana, Wall confecciona sus imágenes digitalmente, según procedimientos compositivos que en muchos casos se basan en la tradición pictórica. Lo curioso es que, a través de este proceder, el artista construye escenas que parecen espontáneas. A primera vista, no existen motivos para suponer que la fotografía no ha sido tomada de la realidad, tras una cuidadosa selección del momento deseado.

En sus composiciones, Jeff Wall reflexiona sobre la historia de la fotografía y su controvertida relación con las artes plásticas. Recuperando la herencia pictorialista, que proponía que la fotografía debía copiar a la pintura si pretendía considerarse un arte mayor, el artista construye el cuadro con simetrías forzadas, equilibrios extremos o elementos fuera de lugar, que sólo encuentran su justificación en las exigencias de una “buena forma”. Al mismo tiempo, retoma la teoría del “instante decisivo” de Henry Cartier-Bresson, según la cual, el momento de verdad de la fotografía se concentraba en el instante de la toma que, bien elegido, era capaz de transmitir toda la autenticidad de la situación registrada.

Contradiendo ese principio, Jeff Wall elabora pacientemente eventos y accidentes. Muchas veces, lo hace a partir de modelos pictóricos explícitos, como en el caso de *A Sudden Gust of Wind [After Hokusai]* (1993), donde el artista copia el sistema de composición de la pintura oriental –un tercio de la imagen llena y dos tercios vacía– inspirándose en Hokusai. El viento que aparentemente hace volar unos papeles ha sido provocado con ventiladores, que permanecen estratégicamente fuera de la escena.

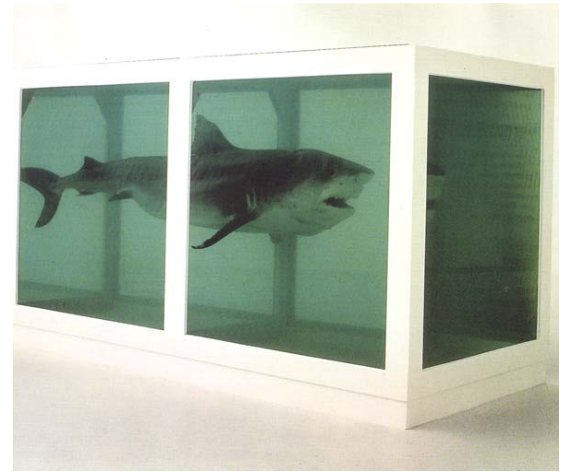
Los trabajos de Wall oscilan entre realidad y ficción, poniendo en cuestión la naturaleza de la fotografía como registro. Muchas veces construye acontecimientos anodinos, que no parecen plasmar ningún hecho de interés: una mucama abandona un cuarto, una muchacha desciende unas escaleras en un edificio semi-derruido. En otras ocasiones, plantea verdaderas historias dentro de la representación, que en general sólo aparecen luego de una observación detenida. En *Dead Troops Talk – A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986* (1992), la imagen muestra a una patrulla de soldados heridos dentro de un ambiente rocoso, en una estampa clásica de la fotografía de guerra, que fuera uno de los principales motores de desarrollo del medio. Sin embargo, si se mira atentamente, las heridas no son el resultado de un enfrentamiento bélico, sino los signos de una escena de canibalismo.

Sam Taylor Wood (Londres, 1967) también construye escenas dentro de sus fotografías. En la serie *Cinco Segundos Revolucionarios* (1995-1997), extensas panorámicas que simulan visiones de 180° en interiores hogareños, presentan a personajes solos o acompañados, en diferentes acciones cotidianas, que van desde instantes de calma o reposo hasta disturbios y peleas. No obstante, a pesar de compartir una misma extensión, las situaciones parecen aisladas. Los personajes difícilmente se comunican entre sí, pero incluso cuando lo hacen, dan la sensación de encontrarse profundamente desvinculados.

La separación se profundiza en las video instalaciones que la artista ha realizado en los últimos años. Para la elaboración de éstas, parte del registro de personas en situaciones ordinarias que luego deconstruye mediante el aislamiento de los protagonistas y su diseminación en el espacio expositivo. Así, la sala se puebla de gente solitaria, aunque en el evento original coexistieran en el mismo ámbito, produciendo un desajuste perceptivo que llama la atención sobre la construcción artificial del conjunto.



Jeff Wall. *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*. 1993.



Damien Hirst. *The Physical Impossibility...* 1991

La finlandesa Eija-Liisa Ahtila (Hämeenlinna, 1959) ha cobrado notoriedad internacional por sus video instalaciones basadas en la proyección simultánea de diferentes perspectivas de una misma línea narrativa. A partir de una cuidadosa factura cinematográfica, Ahtila elabora los fragmentos de una historia que sólo cobra integridad cuando son proyectados conjuntamente. Los acontecimientos narrados se basan en situaciones conflictivas, generalmente ligadas a estados interiores de los protagonistas. *La Casa* (2002), presentada en Documenta XI, relata la historia de una mujer que comienza a oír voces y termina encerrándose en su propio hogar, temerosa por la invasión de sus fantasmas sobre su espacio doméstico. La anécdota fue elaborada a partir de las declaraciones de pacientes psicóticas. Este origen, sumado a la narrativa discontinua propia de las instalaciones de la autora, refuerzan la sensación de alienación y desajuste perceptivo, metáfora del destino de los individuos frente a la invasión de estímulos de las sociedades contemporáneas.

Estéticas del Shock

La inglesa Sam Taylor Wood, mencionada unos párrafos arriba, pertenece a una generación de artistas británicos jóvenes que se conocen como los *Young British Artists*. Apañados por el magante publicitario Charles Saatchi, este núcleo de creadores alcanzó fama internacional tras los escándalos suscitados por la exposición *Sensation*, que en los Estados Unidos provocó numerosas marchas de protesta, denuncias y la censura del alcalde de New York, Rudy Giuliani.

Uno de los artistas más destacados del grupo, y probablemente uno de los más polémicos, es Damien Hirst (Bristol, 1965). Sus instalaciones alcanzan dimensiones monumentales y tienden a basarse en propuestas efectistas. Como sus compañeros, Hirst rescata el valor del shock y de la autopromoción en la construcción de su carrera artística. Tras promover exhibiciones en espacios alternativos sustentados en la autogestión, el artista decidió utilizar todos los medios a su disposición para publicitar su propia obra. La alianza estratégica con Saatchi –que es el principal coleccionista del grupo y acaba de abrir un enorme edificio para mostrar su colección, cerca de Tate Modern– hizo que el grupo adquiriera notoriedad internacional muy rápidamente.

Aunque haga alarde de la frivolidad y los efectos, la obra de Damien Hirst conjuga preocupaciones de índole filosófica con resoluciones formales de gran impacto emotivo y estético. Una de sus obras más famosas, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) está constituida por un tiburón embalsamado que flota en un enorme tanque de formol. Subrepticamente, Hirst nos ubica frente a la muerte –una de las constantes de toda su obra– con el objeto de hacernos reflexionar sobre la precariedad de nuestra propia existencia. En otro de sus trabajos, *A Thousand Years* (1990), nos ubica como testigos del circuito que va de la vida a la muerte. Se trata de una construcción de vidrio dividida en dos partes: en una de ellas, hay un recipiente con larvas de moscas; en la otra, una cabeza de vaca pudriéndose debajo de una lámpara mata-insectos. Atraídas por el olor de la carne en putrefacción, las moscas recién nacidas atraviesan la separación sólo para encontrar la muerte en el dispositivo electrónico. Con una simpleza extrema, el artista nos posiciona frente al espectáculo de la muerte, mostrándola en su crudeza, sin idealización ni misterio.

Los críticos han calificado la producción de Hirst como la mejor representante de lo que se ha dado en llamar el “sublime postmoderno”, ese sentimiento paradójico que en la representación del horror es capaz de producir placer estético. En realidad, en el caso de Hirst, deberíamos recurrir a la explicación del fenómeno que ofrece Edmund Burke en vez de a la tradicional definición kantiana. Para aquel, la visión de lo terrible en la que se basa el sentimiento de lo sublime impacta en nuestro sentido de la auto-preservación, llevándonos a valorar con mayor intensidad nuestra propia existencia. Y esto es lo que normalmente sucede frente a la obra de este artista. Los cuerpos embalsamados, a medio camino entre

la conservación del cuerpo y la anulación de la vida, nos recuerdan, de manera brutal y fascinante a la vez, los límites de nuestro propio transcurrir por este mundo.

El universo de Damien Hirst está plagado de referencias existenciales, dotadas, por momentos, de visos espectaculares y poéticos. *Lost Love* (2000) presenta un consultorio ginecológico transformado en una inmensa pecera, por la que se desplazan cardúmenes de diferentes tipos. Igualmente, son numerosas las referencias al cuerpo humano y, particularmente, al ámbito farmacológico, donde se cifra la remisión al cuidado corporal y la salud, como prácticas mundanas de la trascendencia. *Hymn* (2000), una de las piezas más monumentales de la colección Saatchi, es una enorme representación del interior del cuerpo humano realizada en bronce policromado, ante la cual el espectador no puede menos que sentirse desplazado, asombrado y disminuido.

La escala escultórica es uno de los elementos semánticos predilectos de Ron Mueck (Melbourne, Australia, 1958), quien elabora calcos humanos hiperrealistas de dimensiones diferentes a las habituales. Su participación en *Sensation*, *Dead Dad* (1996-97), es una escultura realizada en silicona, acrílico y cabello humano, que representa con un realismo extremo a su propio padre desnudo y muerto, pero con una longitud de un metro. En la Bienal de Venecia de 2001, acaparó la atención de la prensa con la figura de un niño agazapado que ocupaba uno de los inmensos galpones del *Arsenale*.

Los hermanos Jake & Dinos Chapman utilizan la fibra de vidrio y la resina para componer sus cuerpos deformados de apariencia natural. *Great Deeds Against the Dead* (1994), una de las obras incluidas en *Sensation*, es la corporización de un grabado de Goya perteneciente a la serie de *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820), que muestra los cuerpos de hombres descuartizados colgando de un árbol seco. Pero sus piezas más conocidas son las pertenecientes a la serie *Zygotic Acceleration*, que presentan algo así como el resultado de un experimento biogenético fallido, en el que una multitud de cuerpos aparecen unidos, malformados y fragmentados. Los cuerpos están cargados de referencias sexuales –penes y vaginas se distribuyen en lugares anormales– y corresponden preferentemente a niñas adolescentes, desnudas pero con zapatillas, como detalle fetichista, lúdico y siniestro.

Un rasgo no menos estridente se encuentra en la base de la escultura *Self* (1991) de Marc Quinn (Londres, 1964), un calco del rostro del artista realizado con su propia sangre, mantenida en estado sólido en la cámara de un freezer.

Las representaciones corporales de Sarah Lucas (Londres, 1962) no son menos impactantes pero sí más simbólicas. La artista recurre a elementos cotidianos para dotar a sus objetos de explícitas referencias sexuales. Así, un par de melones pueden transformarse en un par de senos, un balde en una vagina y un pepino en un pene, en *Au Naturel* (1994). En otras piezas, las remisiones al cuerpo siguen el mismo camino ligado a objetos comunes y a relaciones metafóricas y por contigüidad.

Contra el Espectáculo

En el extremo opuesto a las estrategias de los jóvenes artistas británicos, Documenta X había abogado por un arte menos preocupado por la difusión mercantil y más comprometido políticamente. El planteo reintrodujo la discusión sobre la ética artística, invitando a una reflexión renovada sobre el rol social del arte y sobre sus relaciones con el contexto socio-político del cual surge.

La visión de Catherine David fue, no obstante, extremadamente historicista. Buscando modelos entre los artistas de los últimos cincuenta años, su mirada no llegó a captar la complejidad del presente, tendiendo, en cambio, a idealizar el pasado, limitando así el poder desafiante de su propuesta. De todas maneras, su perspectiva iba a marcar a fuego el ámbito de las discusiones estéticas. En los círculos intelectuales, la pregunta por el lugar de la práctica artística en el seno de un mundo atravesado por múltiples crisis, pasó a conformar el corazón de un debate que ya no se podía soslayar.

Las discusiones continuaron en la siguiente edición de Documenta. En ésta, su curador, el nigeriano Okwui Enwezor, propone el modelo del postcolonialismo como guía para una deconstrucción de los discursos totalitarios de la modernidad, que se desplegaron por igual sobre las sociedades y la historia del arte. Siguiendo dicho modelo, Enwezor promueve una crítica de las miradas que intentan comprender la práctica artística bajo claves únicas y uniformes, y la renuncia a todo tipo de clausura o conclusión que busque dar término a los debates. “La diferencia espectacular de la Documenta XI –sostiene Enwezor en su ensayo para el catálogo⁵– radica en que sus espacios críticos no son lugares para la normalización ni la unificación de todas las visiones artísticas en su camino hacia la beatificación institucional. Por el contrario, a través de la continuidad y la circularidad de los nudos de discursividad y debate, locación y traslación... los espacios de Documenta 11 deben ser vistos como foros de reflexión intelectual y compromiso ético sobre las posibilidades de repensar los procedimientos históricos que son parte de su herencia contradictoria de grandes conclusiones”.

Decidida a multiplicar las preguntas antes que a postular respuestas, la Documenta XI se constituyó en un conglomerado de manifestaciones fuertemente atravesadas por reflexiones de marcado tono político, social y cultural. El video fue el medio por antonomasia, utilizado muchas veces por su capacidad documental. La selección de artistas introdujo una amplia representación de países no europeos, principalmente de zonas de conflicto, que contribuyeron al proyecto general con una amplia información sobre las situaciones locales en sus países.

Asimismo, se incluyeron miradas personales e intimistas. Entre éstas, deben destacarse un par de instalaciones de Dieter Roth (Hannover, 1930; Basel, 1998), artista que estuvo ligado al grupo Fluxus y que en los últimos años de su vida se dedicó a la construcción de una documentación paciente de sus propias actividades diarias. Una de las instalaciones, *Large Table Ruin* (1970-1998), reconstruía su espacio de trabajo, plagado de materiales diversos, viejos y desordenados, pero que permitían realizar un recuento por las etapas de la carrera de este artista que transitó por la instalación, los objetos, los dibujos, la fotografía, el cine de pequeño formato o el video. La otra instalación, *A Diary* (1982) estaba constituida por una hilera de proyectores de 16 mm que exhibían incansablemente momentos aleatorios de la vida del artista. Ambas presentaciones fueron concebidas como un homenaje a su creador, fallecido recientemente. Recuerdos similares recibieron otros dos artistas de desaparición cercana, el español Juan Muñoz (Madrid, 1953; Ibiza, 2001) y el argentino Víctor Grippo (Junín 1936; Buenos Aires, 2001). Las miradas políticas, aún cuando permitían concientizar a los espectadores sobre situaciones y conflictos alrededor del globo, en general requerían de una gran dosis de información que no siempre era provista adecuadamente. De esta forma, muchas obras, carentes del contexto en el que cobraban todo su sentido, eran incapaces de transmitir la fuerza de su mensaje estético. Sólo algunas piezas formuladas desde horizontes más poéticos conseguían impactar a los visitantes, desorientados en medio de tanta acumulación de datos e informes.

Uno de los artistas que consiguió conmover más profundamente fue el inglés Steve McQueen (Londres, 1969), que presentó dos videos: uno referido a un acontecimiento histórico; el otro, enraizado en el presente. El primero, *Carib's Leap* (2002) tomaba como punto de partida un suicidio masivo de los indios de la isla de Granada que en 1651 prefirieron quitarse la vida a permitir la invasión de su territorio por los franceses. El video mostraba las imágenes de personas cayendo incansablemente hacia un fondo luminoso. Teniendo en cuenta la proximidad del atentado a las Torres Gemelas de New York, y las tremendas imágenes de las personas suicidándose ante el avance de las llamas, la obra causaba un estremecimiento particular no solo de las emociones sino también de la memoria.

El otro video, *Western Deep* (2002) no era menos acongojante. Mostraba un registro del descenso hacia las profundidades de una de las minas de oro más grandes del mundo ubicada en Sudáfrica. Las imágenes eran opresivas y claustrofóbicas. Durante un lapso interminable, la pantalla mostraba una oscuridad interrumpida fragmentariamente por luces y visiones de las paredes rocosas, con el sonido del carro que transporta a unos mineros exhaustos, como fondo permanente de un viaje inhumano y cruel.

En contraste, la artista iraní Seifollah Samadian (Orumieh, 1954) presentó *The White Station* (1999), un video que registra la caminata, en medio de la nieve, de una mujer vestida con su túnica negra que se dirige hacia la parada de un colectivo. La imagen, prácticamente blanca, es atravesada por la figura transformada casi en una sombra por los efectos de la nieve que cae copiosamente sobre la ciudad. Todo el registro está realizado desde una ventana elevada. El sonido es directo, lo que refuerza la inclemencia climática pero a su vez otorga un aire hipnótico a la pieza.

Muchas de las obras se centraron en la cotidianidad, dejando de lado los grandes relatos y las declamaciones conceptuales. Lorna Simpson (New York, 1960), por ejemplo, expuso una video instalación compuesta por treinta y un monitores donde se registraban las acciones cotidianas de dos mujeres durante el transcurso de un día. Si bien los registros no estaban coordinados, la repetición de las imágenes llamaba la atención sobre la vida rutinaria de las protagonistas. Finalmente, no había una historia detrás de la presentación. No obstante, el conjunto exaltaba la poética de la vida cotidiana, llamando la atención sobre las posibilidades del mundo personal como punto de partida para una reflexión estética.

Reflexiones en la Argentina Post-Crisis

La crisis institucional que hizo su eclosión en los eventos del 19 y 20 de diciembre de 2001 tuvo, sin lugar a dudas, un impacto marcado en la sociedad argentina. Como consecuencia, apareció un notorio grado de concientización socio-política, y una necesidad por intervenir activamente en la construcción de formas de gobierno alternativas, que permitan pensar nuevas maneras de participación civil.

Como en el resto de la sociedad estos hechos no pasaron desapercibidos al circuito del arte. Sin embargo, el cuestionamiento al modelo económico neoliberal adoptado por la política menemista, y a sus consecuencias sociales, ya se había dejado ver en la producción artística de algunos autores.

Esta circunstancia se produjo en el contexto de algunos debates en torno a la continuidad de lo que se dio en llamar el *arte light*. Ante el evidente deterioro social de finales de los noventa, se hacía cada vez más difícil sostener una estética celebratoria, despreocupada por el entorno socio-político, y algunas voces se alzaron con propuestas provocadoras y reflexivas.

No hay que olvidar que la representante argentina en la Bienal de San Pablo de 1996 había sido Graciela Sacco (Rosario, 1956), quien había presentado heliografías que representaban manifestaciones sociales y bocas abiertas que denunciaban el crecimiento del hambre en la población. En 1999, Daniel Ontiveros (Buenos Aires, 1963) expuso en el Instituto de Cooperación Iberoamericana una serie de obras que hacen referencia a la situación de grupos sociales como los cartoneros, uno de los tantos desplazados por el modelo económico imperante.

A la aparición de estas obras, se sumaron una serie de libros que revisaban la historia del arte político en la Argentina y un conjunto de muestras de artistas noveles y consagrados que lenta pero decididamente comenzaron a incorporar en sus obras referencias explícitas al contexto social. Con los acontecimientos de diciembre de 2001, esta tendencia se profundiza en la labor de artistas jóvenes, que en muchos casos trabajan junto a las asambleas populares en la búsqueda de nuevas formas de inserción social para su práctica. El tema es objeto de numerosas discusiones y de algunas muestras que reflexionan en profundidad sobre estas relaciones ⁶. La cercanía temporal nos impide realizar una evaluación cabal, pero no se puede negar que el debate sobre las relaciones del arte argentino contemporáneo con su entorno socio-político está lejos de haber sido clausurado ⁷.

1. Christian Bernard, "Harald Szeemann. Une Biennale Bien Documentée", *Art Press*, 247, Paris, junio 1999, p.23.
2. Hamid Dabashi, "The Gun and the Gaze: Shirin Neshat's Photography", *Shirin Neshat. Women of Allah*. Torino, Marco Noire, 1997.
3. Esta comparación se hizo en la exposición *Modern Starts*, realizada en el Museo de Arte Moderno de New York en 1999-2000.
4. Al respecto puede consultarse: Rodrigo Alonso, "Ecos de una Antropología de lo Cercano", *II Jornadas de Fotografía y Sociedad*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2001.
5. Okwui Enwezor, "The Black Box", *Documenta 11_Plataform e: Exhibition*, cat. exp., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 43.
6. Al respecto puede consultarse: Rodrigo Alonso; Valeria González, *Ansia y Devoción. Imágenes del Presente*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.
7. Uno de los debates más importantes se realizó en el Museo de Arte Latinoamericano bajo el título de "Rosa Light / Rosa Luxemburgo", registrado en *Ramona*, 33, Buenos Aires.