

SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO: REFLEXIONES DESDE LA INCERTIDUMBRE

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Quisiera ante todo dar las gracias al ilustre académico Dr. D. Fernando Castro por sus palabras. Querido maestro y querido amigo, siempre he podido contar con él a lo largo de mi vida académica y profesional y hoy le agradezco especialmente su cariño y su generosidad.

Es él, además, el responsable primero de que hoy estemos aquí celebrando este acto, pues fue hace ya muchos años quien me inició en el arte contemporáneo y quien definitivamente me hizo cambiar la Medicina por la Historia del Arte.

Quisiera dar las gracias a los ilustres académicos D. Lothar Siemens, D. Félix Juan Bordes y D. Juan José Gil, por haber promovido mi nombre como académica de número de esta ilustre corporación.

Quisiera también, pues no sería justo hacerlo de otra manera, agradecer hoy la presencia de mi familia y de mis amigos en este acto. Cada uno de ustedes sabe bien cuánto agradezco su apoyo y su cariño, y que, sin cada uno de ustedes y lo que representan en mi vida, esta trayectoria profesional, que es al fin y al cabo una carrera de fondo, no habría sido posible.

Es para mí un inmenso honor pronunciar hoy este discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Como tal honor, conlleva también una alta responsabilidad. La responsabilidad de escoger un discurso que, de alguna forma, refleje mis ideas y mis convicciones, la responsabilidad también de que este discurso esté en consonancia con este solemne acto, que es al mismo tiempo una gran celebración.

Tengo que confesar que, pese a que desde el principio intuí cuál iba a ser mi elección, surgió una duda, provocada por la conveniencia o no de hablar de la experiencia de estos últimos años, en los que el comisariado de exposiciones ha sido el eje sobre el que ha gravitado mi trabajo.

Tengo el privilegio de trabajar con el material más hermoso que produce el ser humano. Artistas emergentes y artistas consagrados me han dado la posibilidad de observar sus obras, de entrar en sus estudios, de entender su proceso creador. Era, pues, una duda razonable la que se interponía en la elección de este discurso.

Pero me preocupaba también mostrar mis convicciones más profundas. Quería encontrar algo esencial, algo que explicase de alguna forma esa historia de amor que empezó hace ya treinta años con el arte contemporáneo.

Así que busqué, entre mis textos, el reflejo teórico de todo aquello que me interesa y me preocupa en el arte contemporáneo. Y recuperé un texto escrito y publicado en el año 2003, cuyo título, “La inquietante multiplicidad de la belleza”, expresa bien con qué intención lo escribí entonces y con qué intención lo retomo ahora. A pesar de los once años transcurridos, sigo entendiendo que el arte contemporáneo es tan amplio, tan desprendido de los elementos tradicionales y tan provocador y sugerente que, como todo aquello que nos supera y que según Kant se convierte en sublime o en siniestro, nos provoca inquietud.

Además de hacer con este texto una declaración de principios sobre lo que más me emociona del arte, nece-

sitaba dar las coordenadas del territorio desde el que me muevo y me he movido en estos años, un territorio atravesado por caminos raros y tangenciales, lejos a veces de los planes docentes y de la investigación tradicional, pero cerca de una sola certeza, la de la emoción que provoca en mí cada descubrimiento.

Retomé, pues, este texto, y en el mapa que describe, el de la fragmentación del arte del siglo XX y de los años de este siglo XXI, me reencontré con el relato de una historia, o mejor aún, con una forma de mirar. Pero, además, me he reencontrado con las voces entrelazadas de los intelectuales, historiadores del arte y filósofos que me han guiado en este camino.

Así pues, en este texto está la voz, o mejor de Ángel González García, quien dirigió de manera implacable mis primeros pasos en la investigación; las miradas clarificadoras de Francisco Calvo Serraller y de Valeriano Bozal sobre el siglo XX; la sabiduría del desaparecido Eugenio Trías en su percepción de Duchamp; la del añorado Juan Antonio Ramírez con su brillante lectura sobre el cuerpo; la del recordado José Luis Brea con sus estudios sobre la esencia de la obra de arte. También están las voces de Francisco Jarauta y la del desaparecido Kevin Power en sus profecías sobre el mestizaje; las miradas transversales de José Jiménez y de Rafael Argullol y, dando las coordenadas de este peculiar mapa, una intelectual situada en los límites, Estrella de Diego, con su planteamiento sobre ese territorio en el que nos hemos de mover y que solo podemos entender como el de la incertidumbre.

Este texto, escrito en un mundo más optimista que el de ahora, arrancaba con las seis propuestas para el próximo milenio que Italo Calvino había dejado inacabadas en el siglo XX: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. Siguen siendo luminosas y necesarias en un tiempo sombrío, pero lejos de aquel optimismo finisecular, quizá debamos situarnos en el territorio de la incertidumbre como el más adecuado para nuestra reflexión.

Por ello, me ha parecido oportuno arrancar de una realidad más cercana y volver a visitar, aunque sea en la memoria, la gran sala vacía del Fredericianum en la última Documenta de Kassel, celebrada hace dos años.

El aire y la luz que entraban por las ventanas eran sus únicos habitantes. El desconcierto era, pese a que ya otros artistas habían expuesto el vacío, necesario y epidérmico. Pero esta era posiblemente la intención: obligar al espectador a mirar de otra manera, a reflexionar sobre otras situaciones.

Es, pues, ante un espacio vacío, en este frágil equilibrio, desde donde podemos acercarnos a una nueva percepción del arte.

DUCHAMP JUGANDO AL AJEDREZ

En 1905, Einstein hizo pública su teoría de la relatividad.

En 1905, Matisse expuso el *Retrato de la raya verde* y un crítico de arte escribió *Donatello entre las fieras*.

En 1907, Picasso pintó *Les demoiselles d'Avignon*, considerado el primer cuadro cubista.

En 1917, Marcel Duchamp expuso en Nueva York *La fontaine*, un urinario vuelto del revés y firmado por Robert Mutt.

La crisis abierta en el lenguaje plástico gracias a su osadía sería el inicio de un camino sin retorno, el del arte *conceptual*. Duchamp había realizado la acrobacia más difícil del medio artístico: renunciar a la representación de la imagen como esencia de la obra. Desde entonces, nada volvería a ser igual.

La crisis del arte retiniano se convirtió así en una llamada de atención sobre algo que, hasta entonces, no había salido a la superficie del debate artístico: el hecho intelectual como la base incuestionable del acto creador, más allá de cualquier contemplación sensible.

Sin embargo, Duchamp no pasó a la historia solo por sus *ready mades*. Su otra gran obra le llevaría diez años de vida en un juego matemático y pictórico sin precedentes: la maquinaria del *Gran Vidrio* es, como observaba Eugenio Trías, la gran apoteosis de la pintura del siglo XX. En el *Gran Vidrio*, además, Duchamp transformó el cuerpo de la novia en una máquina, el gran objeto erótico de las vanguardias.

En su hermoso y complejo análisis del *Gran Vidrio*, Octavio Paz descubre el secreto de *La Novia*: “La corriente de aire cálido que recorre a las distintas partes de la maquinaria y las pone en movimiento es una metáfora del alma deseante y, asimismo, de la sexualidad”¹.

Cuando en 1926, Duchamp dejó definitivamente inacabado el *Gran Vidrio*, realizó una última acrobacia: se dedicó a jugar al ajedrez. Su *mutis* final ha sido interpretado como un acto más de su creatividad. Pero en un análisis más pragmático, y creo que más cercano a su espíritu burlón, significó tan solo la inteligente puesta en escena de algo que él ya había advertido: “no hay solución porque no hay problema”.

Es en esta ausencia voluntaria de la imagen, en el alejamiento del poder de la retina, donde se encuentra en gran parte la clave fundacional del arte actual. Sin embargo, y tal como sucede con las corrientes subterráneas, esa especie de *Gulf Stream* de las que hablaba Edouard Jaeger, la importancia de Duchamp no fue siempre notoria. Sería solo años más tarde, ya en la década de los sesenta, cuando su espíritu iconoclasta renació en la creación de *Fluxus* y en otros ámbitos del arte conceptual. La música, la videocreación, los *happening* y las *performance* serían a partir de entonces las nuevas formas de la creación artística.

El arte, considerado desde el Renacimiento como una *ventana abierta al mundo*, sería transformado a través del análisis intelectual. Algo que ya había previsto siglos antes Leonardo da Vinci: “Si tú me dices que tan sólo las ciencias de la mente no son mecánicas, te replicaré que la pintura es de la mente...”².

LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO

En 1935, un año antes de empezar la guerra civil en España y cuatro antes de la Segunda Guerra Mundial, Kasimir Malévich falleció en San Petersburgo, llamado en-

tonces Leningrado. El creador del suprematismo, el artista que había llegado más lejos en la abstracción con su *Cuadrado blanco sobre blanco*, había muerto a la edad de cincuenta y siete años.

Desde 1917, convencido seguidor de la revolución, acatando la necesidad del realismo socialista, había renunciado a la abstracción, a ese paisaje del alma que él había llamado suprematismo. Sin embargo, el día de su muerte, sus amigos entraron en un almacén del Estado, sacaron su *Cuadrado negro sobre blanco* y lo colocaron como homenaje último sobre el radiador de la furgoneta fúnebre.

Este gesto, que pasó desapercibido durante muchos años, proporciona una nueva perspectiva sobre el arte del siglo XX.

La vuelta al orden, que Jean Cocteau había proclamado, significó la vuelta de la figuración durante los años veinte y treinta. Pero también había supuesto la sumisión de la imagen a las ideologías que necesitaban, entre otras cosas, del cuerpo como emblema de sus ideas.

El homenaje póstumo a Malévich indica algo más que un valiente acto de despedida: se había llegado a la esencia de la pintura y renunciar a ello era imposible. Por eso, este *Cuadrado negro sobre blanco* es tan importante: él solo relata una historia de resistencia frente a las ideologías imperantes.

Tras el período de entreguerras, la Segunda Guerra Mundial acabaría con todos los espejismos. Acabada la Segunda Guerra, el cuerpo volvería a desaparecer de la pintura. Pero esta vez la desaparición no sería debida al ansia abstractizante de la vanguardia, sino el resultado del horror provocado por la guerra.

Las imágenes de los campos de concentración nazis, divulgadas por primera vez al acabar la Segunda Guerra Mundial, supusieron un golpe sin precedentes en el imaginario colectivo. Ni las terribles imágenes de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki lograron tambalear de tal manera los cimientos de la cultura occidental.

No solo Adorno afirmó que después de Auschwitz no volvería a existir la poesía: el arte de los años cuarenta y cincuenta atestigua un colapso sin precedentes. Como explica Valeriano Bozal: “En ocasiones tenemos la sensación

¹ PAZ, Octavio: *Apariencia Desnuda*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 66.

² VINCI, Leonardo da: *Tratado de la pintura*, trad. y ed. de Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 69.

de que los artistas se revuelven contra semejante imposibilidad, que muestran en el lenguaje de sus obras el estupor que les invade ante los acontecimientos...³.

El arte informalista, una mezcla de estupor y desgarró, se adueñó entonces del panorama internacional. La abstracción y la materia son esenciales para esta época. Deudores de Malévich sin apenas saberlo, los artistas de posguerra miran al surrealismo por un lado y a Mondrian por otro, sin olvidar la presencia inquietante y a veces incómoda del silencioso Duchamp.

La creación de nuevos lenguajes condujo este arte de posguerra a nuevas experiencias: el informalismo americano alumbró el camino de los *colour fields* y de la *action painting*. Y en Europa el arte informalista llevaría como emblema el desgarramiento, la visceralidad y el drama, que hasta entonces había permanecido a una prudente distancia de la creación artística.

Este dramatismo exacerbado provocaría en gran medida la creación de obras de difícil ubicación, las que el crítico de arte Harold Rosenberg llamaría "anxious objects" lo que serviría para "describir un tipo de arte moderno que nos inquieta y nos hace dudar si de verdad estamos ante una obra de arte..."⁴.

LA EFÍMERA FLUIDEZ

En 1951 Hans Namuth fotografió y filmó a Jackson Pollock en plena acción pictórica. La fluidez de sus pasos sobre el lienzo y la gracia concentrada de sus gestos, el devenir del proceso creador, constituyeron a partir de entonces parte integrante del producto artístico. Tal y como afirma Robert Hughes, no se podría comprender la existencia de los *happening* de los sesenta y la danza vanguardista de los setenta sin las imágenes de Pollock realizando su *dripping*⁵.

La idea de la gestualidad física como componente inexcusable de la obra ya se había abierto paso entre los tardíos restos del surrealismo. La creación del grupo COBRA, formado por jóvenes disidentes del núcleo de Breton, había confirmado en 1948, el deseo de aunar el *automatismo* psíquico con el físico. Desde entonces hasta la década de los sesenta, el concepto de arte se iría tornando cada vez más complejo.

Al debate abierto por el *dripping* de Pollock, bautizado como *action painting* por Clement Greenberg, le sucederían otros, hasta llegar a los años sesenta con la compleja y difícil aceptación de la cultura de los *mass media*.

Mientras la IS, el grupo más radical respecto a la ubicación del arte en la nueva sociedad capitalista, representaba la lucha contra la comercialización y la oficialización de la cultura, el *Pop Art* transformó el objeto de consumo en el icono adorado por el mercado artístico, elevando a la categoría de mito una botella de refresco o una lata de sopa, y aún más, convirtiendo las imágenes inmediatas de la televisión en parte de una nueva estética. Andy Warhol, situado en las antípodas del arte reflexivo y dramático de los años cincuenta fue, sin embargo, un digno heredero de Duchamp a la hora de desacralizar el arte.

Los límites establecidos para la obra de arte, entonces rotos, tenían que conducir necesariamente a nuevos y desconocidos parámetros que habría que ensanchar, diluir o romper. La respuesta vendría dada por el heterogéneo y resbaladizo entramado del *Conceptual Art*. En este sentido FLUXUS⁶ sería uno de los catalizadores más interesantes de este nuevo posicionamiento. Para los artistas FLUXUS, cada experiencia vivida podía ser transformada en una obra de arte, en un juego, en magia. De ahí que uno de sus más interesantes y enigmáticos creadores, Joseph Beuys, concluyera que *cada hombre podía ser un artista*.

Beuys resucitó de entre la nieve, o casi: en la leyenda que él mismo contribuyó a crear, junto a su inseparable sombrero y su eterno chaleco, la acción artística debía conducir a la recuperación de la dignidad perdida.

³ BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 13-14.

⁴ GABLIK, Suzie: *¿Ha muerto el arte moderno?*, trad. de Miriam de Liniars Barreiros, Madrid, Ed. Hermann Blume, 1987.

⁵ "And so these images of him would have their effect on the aesthetic of the happening in the sixties and on avant-garde dance in the seventies" en

HUGHES, Robert: *Nothing if not critical. Selected essays on Art and Artists*, Londres, Harvill-Harper Collins Publishers, 1990, p. 220.

⁶ Concepto acuñado por uno de sus artistas, George Maciunas, en 1961

Su peculiar relación con la naturaleza le condujo a proponer en la Documenta de Kassel de 1982 la plantación de *Siete Mil Robles* y también a recrear en la más famosa de sus acciones, *Cómo explicar el arte a una liebre muerta*, la dificultad de transmisión del proceso creador. Extraño personaje, fascinado por la figura de San Ignacio de Loyola y sus *ejercicios espirituales*, no dudó en encerrarse durante una semana con un coyote. Salió ileso de este peculiar *happening*.

De las obras de Beuys, la mayoría efímeras en su condición, quedan no solo las fotografías, sino los restos: el piano envuelto en fieltro, las huellas de la semana en que convivió con el coyote, palas y elementos diversos, y las pizarras en las que apuntaba las percepciones más inmediatas. *Cuadernos de bitácora* de una experiencia personal y artística profundamente entrelazadas, sus piezas han resistido el paso del tiempo.

La *visibilidad* de las obras de Beuys y de *FLUXUS* en general tiene una difícil pervivencia. Los *happening* y las *performance* son acciones efímeras, por lo que su plasmación o exposición posterior pueden ser posibles solo gracias a la fotografía, salvo raras excepciones.

En algunos casos, contados al inicio de los sesenta aunque más abundantes a medida que transcurría el tiempo, la presencia de la obra producida a través de las diversas *acciones* artísticas se haría más perceptible.

Las *Antropometrías* de Yves Klein son el resultado plástico de *happening* en los que modelos desnudas, *manchadas* con el vivo azul Klein, se movían sobre los lienzos blancos situados en el suelo y las paredes. La distancia entre esta obra y lo que de manera general se conoce como *Body Art* es ambigua, como bien señalaba Juan Antonio Ramírez: "Con estas obras el acento artístico cambia de tercio trasladándose desde la piel, en tanto que superficie de actuación artística (como ocurre con los tatuajes o la pintura corporal) a la piel entendida como instrumento de ejecución pictórica"⁷.

DEBAJO DEL ASFALTO...

Mémoires, un libro compuesto de desechos, sirvió para fijar los orígenes de la *Internationale Situationniste*, el grupo que varios artistas europeos formó en julio de 1957. Para ellos la obra de arte perdía definitivamente su carácter sagrado y empezaba a existir de una manera diferente.

La derive o deambular sin rumbo por la ciudad, y *le détournement*, la apropiación de objetos de carácter artístico o no, de frases o de ideas, se iban a desarrollar en un plano muy diferente al del tradicional lienzo pictórico.

Las calles, las fachadas, los edificios cuya función cambiaría, los mapas de la ciudad se convertirían así en protagonistas y soportes de la obra artística, de la acción imparable de la imaginación.

Propiciada por su idea de un arte efímero y voluntariamente inestable, la *IS* concibió su nombre de la situación creada como único parámetro posible. Los artistas que la vivieron buscaron alternativas originales a lo que ellos consideraban obsoleto. Sin embargo, el difícil equilibrio entre la creación artística y la suerte de nihilismo que les acompañó hizo derivar sus actuaciones al plano político, dejando en la penumbra cualquier creación artística.

Los últimos rastros de la *IS* se encuentran en el espíritu de una novela, *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada por primera vez en 1963, y en el Mayo del 68 en pintadas callejeras que han pasado a la historia. Pero, pese a su vida efímera y voluntariamente invisible, la *IS* supuso un revulsivo notable para el mundo del arte.

La ciudad como soporte de la obra de arte no sería asimilada hasta muchos años más tarde. Pero no solo la ciudad sería el escenario escogido para la obra de arte: el *Land Art*, la consecuencia natural de este propósito de ampliar los márgenes, tuvo su momento culminante en la década de los setenta. Ya muy lejos de las barricadas del mayo francés, las intervenciones del *Land Art*, siguiendo la consigna del respeto por la naturaleza, irrumpirían en el paisaje.

Robert Smithson creó, en 1970, la inmensa *Spiral Jetty* en el Lago Salado. Poco después moriría en un accidente de helicóptero, buscando otro lugar para realizar su obra.

⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 124.

Años más tarde, los caminos de piedra de Richard Long surgirían de la naturaleza y acabarían entre las paredes del Palacio de Cristal. Una visión panteísta del mundo, un arte efímero por definición, que difícilmente podría mostrarse entre las paredes de un museo.

LA IMAGEN OMNIPRESENTE

En 1964, Humberto Eco publicó *Apocalípticos e integrados*. El rechazo que sufrió este libro no pudo ser más virulento. Pero lo cierto es que, con una intuición excepcional, ató los cabos de una cuestión que era cada vez más notable: la relación del arte con los medios de masas, la unión de la alta cultura y la cultura popular, y la asimilación de las nuevas tecnologías por los creadores artísticos.

La irresistible tentación de utilizar todos los medios fue una de las más fructíferas y complejas aportaciones del mundo artístico a partir de los años sesenta. Desde entonces hasta ahora no ha cesado la indagación permanente hacia una nueva manera de materializar y exponer la obra artística.

Un año antes de este libro, en 1963, Nam June Paik había iniciado la aventura del arte audiovisual. Pionero en la consolidación de un nuevo medio tecnológico, con *Trece televisores preparados* empezó a hacer obras que aunaban el arte y la tecnología.

Años más tarde, ya en la década de los setenta, Paik realizó las obras más emblemáticas de su trayectoria: en *Opera Sextronique* y en *Global Groove* confluían la música y los elementos audiovisuales, el sexo y el clasicismo. Charlotte Moorman, la violoncellista con la que trabajó en varias ocasiones, interpretando desnuda y con pantallas de vídeo como violoncello, fue filmada durante estas *performance*.

Fue también en la década de los setenta cuando otro artista, Bill Viola, inició su obra, articulando con la tecnología audiovisual una personal revisión del clasicismo, que continúa hoy en día en un diálogo permanente. Desde sus imágenes filmadas, la reflexión sobre la historia del arte se hace evidente. *Habitación para S. Juan de la Cruz* o *The Dream of Reason* son referencias fértiles de un pasado lejano y aportan un dato curioso, la fascinación que provocan los grandes místicos en los artistas más radicales.

Ambos artistas, Nam June Paik y Bill Viola, fueron visionarios en su forma de entender el arte. El perfeccionamiento de la imagen filmada y la ampliación de posibilidades en la era digital abren horizontes que ellos apenas pudieron soñar en sus inicios. Sin embargo, cuando la tecnología permite acceder a las filmaciones en movimiento desde cualquier punto del planeta, se produce un fenómeno de hiperabundancia de imágenes. He aquí la paradoja, pues la *velocidad* y la *multiplicidad* parecen saturar la retina como antes nunca había sucedido.

LA DISOLUCIÓN DE LAS FRONTERAS

En 1989, cayó el muro de Berlín. Con él cayeron muchos mitos. En 1989, también, una exposición en el Centre Georges Pompidou, "Les Magiciens de la Terre", abrió los ojos de Europa ante una nueva realidad; a ella le siguió "Out of Africa". Fueron exposiciones criticadas por el sentido eurocéntrico que había marcado la elección de los artistas; pero también fue cierto que el arte africano, que ya había *fecundado* el arte occidental del siglo XX, siempre desde la mirada a *lo exótico*, apareció entonces como un camino necesario y novedoso.

Hasta entonces, la ausencia de preocupaciones éticas y de proyecto estético durante la posmodernidad había dejado un extraño regusto de *arte a la deriva*. La aceptación sin reparos de cualquier *apropiación indebida*, desde una peculiar revisión del *neoclasicismo* hasta el irreplicable gusto por lo *kischt*, habían configurado la estética propia del posmodernismo, cuya "forma debilitada de concebirse como pensamiento filosófico"⁸ había resultado a todas luces insuficiente.

La proclamación de un *arte a la deriva* como contrapartida del proyecto moderno fue en los años ochenta el signo más identificable de un pensamiento amparado en la *sociedad del bienestar*. Esta situación empezaría a cambiar al iniciarse la década de los noventa, acusando la debilidad de una imagen proyectada sin soporte: "Esas ilusiones generadas por la cultura postmoderna se han visto definiti-

⁸ TRIAS, Eugenio: *El hilo de la verdad*, Barcelona, Ed. Destino, 2004, p. 54.

vamente arruinadas por una serie de cambios radicales en el panorama internacional...⁹.

La visibilidad de las minorías hasta entonces ocultas o estigmatizadas sería un engranaje importante para una nueva concepción de la cultura, imbricada cada vez en mayor medida con las preocupaciones reales de la sociedad. Parte importante de este cambio, los nuevos modelos de percepción derivados de la multiculturalidad, darían un sesgo diferente al mundo artístico.

Sin embargo, la aceptación de la *otredad* no resultaría un camino sencillo. Kevin Power afirmaba: "Ver al 'otro' no es más que vernos y entendernos a nosotros mismos. Va a ser un proceso lento, difícil y doloroso. El mundo del arte, al igual que el resto de la sociedad, tendrá que abrir sus puertas si no quiere verse violentamente derribado"¹⁰.

Difícil o dolorosa, pero inminente y necesaria, la asimilación de la *otredad* ha ido evolucionando de manera constante. La inmigración de ciudadanos de origen africano, americano o asiático, la convivencia cada vez más permeable entre los inmigrantes y las sociedades de recepción, eran y son una de las características más relevantes del mundo actual. Sin embargo, hablar de *mestizaje cultural* solo teniendo en cuenta la migración postcolonial sería limitado. La creación de estudios específicos sobre otras culturas, la recepción de artistas de procedencia diversa y la orientación cada vez mayor del mundo artístico hacia nuevos lenguajes, han permitido que este proceso se haya desarrollado de forma imparable.

La diferencia de planteamiento entre "Les Magiciens de la Terre" y las exposiciones más recientes de carácter internacional ha ido acentuándose a medida que transcurría la década de los noventa y empezaba el nuevo milenio. Sin embargo, no fue un camino fácil ni lineal. Pero contó con precedentes, artistas que ya se habían instalado en sus nuevos destinos y que aunaban y aúnan, pues están en activo, las tradiciones y la originalidad.

Ousmane Sow en París, Anish Kapoor en Londres, Shirin Neshat en Estados Unidos, ya habían dado a conocer obras de excepcional alcance, ocupando la primera plana del panorama artístico por derecho propio.

Sin embargo, y pese a la gran riqueza que supone el mestizaje, no es posible olvidar el drama del desarraigo. Ya lo advirtió Salman Rushdie: "Si *Los versos satánicos* es algo, es la visión del mundo de un inmigrante. Está escrito desde la propia experiencia del desarraigo, descoyuntamiento, metamorfosis, que es la condición del inmigrante..."¹¹.

LA INQUIETANTE MULTIPLICIDAD...

Artists exist solely to make representations of the world using whatever means are available to them ... In this sense we can argue that all art is essentially apocalyptic: it challenge us, perhaps against our will, to look at the inevitable

Norman Rosenthal, *Apocalypse*¹²

Al finalizar este recorrido algo sinuoso y muy intencionado sobre el arte actual, sobre su origen perceptible, su presencia y quizá su posible futuro, algo parece quedar pendiente. En este entramado de obras de arte no retinianas, y pese a la intención de ir bordeando los límites, surgen dudas, disquisiciones, preguntas.

Una de ellas, siempre emergente a través de las grietas que aparecen en las fronteras, trata de la pervivencia de la pintura. A veces adorada, a veces olvidada, la que desde hace siglos es la base del arte occidental se oculta entre los pliegues del arte contemporáneo. En ocasiones se pierde, casi, la estructura visual sobre la que descansó el mundo del arte hasta el siglo XX.

⁹ Francisco Jarauta entrevistado por Óscar Fontrodona: "El escepticismo apasionado", *Ajoblanco*, n.º 58, diciembre 1993, p. 17.

¹⁰ POWER, Kevin: "Arte de los ochenta: el otro", *Ajoblanco*, n.º 60, febrero 1994, p. 67.

¹¹ Salman Rushdie, cit. en POWER, *ibidem*, p. 65.

¹² ROSENTHAL, Norman: "Apocalypse. Beauty and horror in Contemporary Art", en *Apocalypse*, Londres, Royal Academy of Arts and Thames and Hudson Pub., 2000, p. 31.

Sin embargo, la pintura, que parece haberse metamorfoseado en las imágenes diversas del arte, permanece como la referencia continua de las nuevas formas artísticas. Quizá porque exista de manera concreta y tangible un *tiempo en el seno de la pintura*¹³, esta permanezca siempre de forma misteriosa.

Frente a esta desaparición de la pintura tradicional, en ocasiones parecida al olvido, la obra de arte actual se desarrolla como si de una tempestad fascinante se tratara, en una multiplicidad difícil y sugerente, pervirtiendo todas las coordenadas posibles del espacio y del tiempo.

En este sentido, *The Weather Project*, realizado por Olafur Eliasson en 2003 para el gigantesco *Turbine Hall* de la Tate Modern, podría ser el símbolo de una etapa nueva en el arte.

Un enorme sol, logrado con la tecnología más sofisticada, servía de foco de luz y de calor en el inmenso espacio. Eliasson ocupó en este espacio mucho más que lo visual, trabajando con las sensaciones de la temperatura y logrando que el espectador se perdiera ante unos confines desconocidos.

Desde entonces, y en los últimos años, el espectro de la obra de arte ha permanecido múltiple y variable. Las in-

tervenciones paisajísticas del *Land Art* siguen existiendo, las *performance* y los *happening* han dejado paso a los restos y a la necesidad científica de anotarlos todo.

El trabajo de Beuys en la Documenta de Kassel no ha caído en el olvido: podemos ver aún parte de esos robles que él plantó.

Los centros de arte contemporáneo han renunciado a tener colecciones permanentes de manera tradicional y la fórmula de Kunsthalle, con exposiciones temporales que a veces se entrecruzan, es la que mejor explica la velocidad de nuestra época.

Esta inquietante multiplicidad de la belleza es lo que, a día de hoy, hace tan apasionante el arte contemporáneo. La inmediatez del arte actual y las nuevas aportaciones que aparecen y desaparecen dejando sus huellas o su herencia parecen abrir el arte hacia una versatilidad que necesariamente abjura de la tradición.

Sea con el pincel o la cámara, el lienzo o la pantalla, la visualidad o el entendimiento, rotos los esquemas y diluidas las fronteras, quizá lo único importante para el arte y los artistas sea, también ahora, el relato de la belleza, siempre convulsa, del mundo y de su tiempo.

¹³ BERGER, John: *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 193.