

1.

El arte contemporáneo se merece ese nombre en la medida en que manifiesta su propia contemporaneidad y esta implica simplemente estar hecho o ser mostrado recientemente. Por lo tanto, la pregunta "¿qué es el arte contemporáneo?" supone la pregunta "¿qué es lo contemporáneo?" o, ¿cómo puede mostrarse lo contemporáneo como tal?

Ser contemporáneo puede significar ser inmediatamente presente, como un ser aquí y ahora. En este sentido, el arte parece ser verdaderamente contemporáneo si se percibe como auténtico, como capaz de capturar y expresar la presencia del presente, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro. Por otra parte, sin embargo, estamos familiarizados con la crítica de la presencia, tal como fue formulada por Jacques Derrida, que ha demostrado -de un modo suficientemen-

te convincente- que el presente está, ya en su origen, marcado por el pasado y el futuro, que hay siempre una ausencia en el corazón de la presencia, y que la historia, incluida la historia del arte, no puede ser interpretada como una "procesión de presencias", para usar una expresión derrideana.<sup>1</sup>

En lugar de avanzar en el análisis del trabajo de la deconstrucción derrideana, me gustaría dar un paso atrás y preguntar, ¿qué tiene el presente -el aquí y ahora- que nos interesa tanto? Ya Wittgenstein había sido muy irónico con sus colegas filósofos que de pronto se abocaban a la contemplación del presente en lugar de ocuparse de sus cosas y de la vida cotidiana. Para Wittgenstein, la contemplación pasiva del presente, de lo inmediatamente dado, es una ocupación antinatural dictada por la tradición metafísica, que ignora el flujo de la vida cotidiana, un flujo que siempre sobrepasa al presente sin privilegiarlo de ningún modo. De acuerdo con Wittgenstein, el interés en el presente es simplemente una *déformation professionnelle* de la filosofía -y quizás también artística-, una enfermedad metafísica que debería ser curada por la crítica filosófica.<sup>2</sup>

Es por eso que creo que la pregunta especialmente relevante para nuestra reflexión es ¿cómo se manifiesta el presente mismo en nuestra experiencia cotidiana, antes de empezar a ser un asunto de especulación metafísica o de crítica filosófica?

Ahora bien, me parece que el presente es, inicialmente, algo que entorpece nuestra percepción de los proyectos cotidianos (o no cotidianos), algo que interrumpe una transición fluida desde el pasado al futuro,

1. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1993.

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003.

algo que nos detiene, hace que nuestros planes y esperanzas sean inoportunas, desactualizadas o simplemente imposibles de alcanzar. Una y otra vez estamos obligados a decir: sí, es un buen proyecto pero por el momento no tenemos dinero, tiempo, energía, o lo que sea, para llevarlo a cabo. O: esta tradición es maravillosa pero por el momento no hay interés en ella o no hay nadie que quiera continuarla. O: esta utopía es bellísima pero, lamentablemente, hoy en día nadie cree en utopías, etc., etc. El presente es un momento en el que decidimos acotar nuestras expectativas respecto del futuro o abandonar algunas de las tradiciones más queridas del pasado para poder cruzar el angosto portal del aquí y del ahora.

Ernst Jünger dijo que la modernidad -el momento por excelencia, de los proyectos y los planes- nos enseñó a viajar con poco equipaje. Para poder seguir avanzando por el estrecho camino del presente, la modernidad se deshizo de todo lo que parecía demasiado pesado, demasiado cargado de sentido, mimesis, criterios tradicionales de maestría, convenciones éticas y estéticas heredadas, etc., etc. El reduccionismo moderno es una estrategia para sobrevivir en el difícil viaje a través del presente. El arte, la literatura, la música y la filosofía han sobrevivido al siglo xx porque se deshicieron de todo el equipaje innecesario. Al mismo tiempo estas reducciones radicales también revelan un tipo de verdad oculta que trasciende su inmediata efectividad y prueban que uno puede deshacerse de mucho -tradiciones, esperanzas, habilidades e ideas- y aun así, continuar su proyecto bajo esta forma reducida. Esta verdad también vuelve a la reducción modernista, eficiente transculturalmente (la capacidad de cruzar un borde cultural es, en muchos sentidos, como cruzar el límite del presente).

Así, durante la época moderna, el poder del presente podía ser detectado solo indirectamente, a través de



los trazos de la reducción dejados en el cuerpo del arte, y de manera más general, en el cuerpo de la cultura. En el contexto de la modernidad, el presente como tal era considerado como algo negativo, algo que debería ser sobrellevado en nombre del futuro, algo que demoraba la realización de nuestros proyectos, algo que demoraba la llegada del futuro. Uno de los slogans de la era soviética era, "Tiempo, ¡avanza!"; dos novelistas soviéticos de los años 20, Ilf y Petróv, parodiaban acertadamente este sentimiento moderno con el slogan "¡Camaradas, duerman más rápido!". De hecho, en esa época, uno realmente hubiera preferido dormir durante el presente, caer dormido en el pasado y despertarse en el punto final del progreso, luego de la llegada del radiante futuro.

## 2.

Pero cuando empezamos a cuestionar nuestros proyectos, a dudar o a reformularlos, el presente –lo contemporáneo– se vuelve importante, incluso central para nosotros. Esto se da porque lo contemporáneo está constituido por la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión, por la necesidad de prolongar la reflexión, por una demora. Queremos posponer nuestras decisiones y acciones para tener más tiempo para el análisis, la reflexión y la consideración. Y justamente esto es lo contemporáneo: un prolongado, incluso potencialmente infinito, lapso de demora. Søren Kierkegaard se preguntó qué habría significado ser contemporáneo de Cristo, a lo cual respondió: habría significado dudar acerca de si aceptarlo como El Salvador.<sup>3</sup> La

3. Søren Kierkegaard, *Ejercitación del cristianismo*, Madrid, Guadarrama, 1961.

aceptación de la cristiandad necesariamente deja a Cristo en el pasado. De hecho, Descartes ya definió el presente como un tiempo de duda, una duda que se espera que eventualmente abra un futuro lleno de pensamientos claros, distintivos y evidentes.

Pero se puede argumentar que en este momento histórico estamos justamente en esa situación, porque la nuestra es una época en la que reconsideramos –no abandonamos, no rechazamos, sino que analizamos y reconsideramos– los proyectos modernos. La razón más inmediata para esta reconsideración es, por supuesto, el abandono del proyecto comunista en Rusia y en Europa del Este, las revoluciones progresistas, las revoluciones conservadoras, las discusiones sobre el arte puro y el arte comprometido –en la mayoría de los casos, estos proyectos, programas y movimientos están interconectados por su oposición entre unos y otros. Pero ahora ellos pueden y deben ser reconsiderados en su totalidad. Por eso, el arte contemporáneo puede ser visto como un arte que está involucrado en la reconsideración del proyecto moderno. Podría decirse que vivimos una época de indecisión, de demora, un tiempo aburrido. Martin Heidegger ha interpretado el aburrimiento justamente como una precondition de nuestra capacidad de experimentar la presencia del presente, de experimentar el mundo como una totalidad que aburre por igual en todos sus aspectos, al no ser seducidos por este o aquel objetivo particular, como era el caso en el contexto de los proyectos modernistas.<sup>4</sup>

La duda respecto de los proyectos modernistas tiene que ver, fundamentalmente, con una creciente desconfianza en sus promesas. La modernidad clásica creía en la

4. Martin Heidegger, "¿Qué es metafísica?", *Hitos*, Madrid, Alianza, 2000.



capacidad del futuro de cumplir las promesas del pasado y del presente –incluso después de la muerte de Dios, incluso después de la pérdida de la fe en la inmortalidad del alma. La noción de colección permanente de arte lo dice todo: el archivo, la biblioteca y el museo prometían una permanencia secular, una infinitud material que sustituía la promesa religiosa de resurrección y vida eterna. Durante la época de la modernidad, el “cuerpo de la obra” reemplazaba al alma como parte potencialmente inmortal del Yo. Es conocido el nombre que Foucault le dio a esos lugares modernos en los que el tiempo se acumulaba en vez de simplemente perderse: heterotopías.<sup>5</sup> Políticamente, podemos hablar de las utopías modernas como los espacios post-históricos de acumulación del tiempo, en los que se considera que la finitud del presente resulta potencialmente compensada por el tiempo infinito del proyecto realizado: el de una obra de arte o de una utopía política. Por supuesto, esta realización oblitera el tiempo invertido en alcanzar ese objetivo, en la producción de cierto producto (cuando el producto final se concreta, el tiempo que se usó para su producción desaparece). Sin embargo, el tiempo perdido en la realización del producto estaba compensada en la modernidad por una narrativa histórica que de algún modo lo restauraba; era una narrativa que glorificaba las vidas de los artistas, científicos o revolucionarios que trabajaban para el futuro.

Hoy en día, en cambio, esta promesa de un futuro infinito que contiene los resultados de nuestro trabajo ha perdido su plausibilidad. Los museos se han vuelto los sitios de las exhibiciones temporarias más que los espacios para las colecciones permanentes. El futuro está siempre recién planeado; el cambio permanente de tendencias culturales y modas hace que cualquier promesa

de un futuro estable para una obra o un proyecto político sea improbable. Y el pasado también se reescribe permanentemente –nombres y acontecimientos aparecen, desaparecen, reaparecen y desaparecen otra vez. El presente ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose, en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro, de una constante proliferación de narrativas históricas que escapan de cualquier apropiación o control individual. La única cosa de la que podemos estar seguros acerca de nuestro presente es que estas narrativas históricas proliferarán mañana, así como proliferan ahora mismo (y que reaccionaremos ante ellas con la misma sensación de incredulidad). Hoy estamos atascados en el presente tal como se reproduce a sí mismo, sin dirigirnos hacia ningún futuro. Simplemente perdemos el tiempo, sin ser capaces de invertirlo de un modo seguro, de acumularlo ya sea utópicamente o heterotópicamente. La pérdida de la perspectiva histórica infinita genera el fenómeno de un tiempo desperdiciado, improductivo. Sin embargo, uno puede también interpretar este tiempo perdido más positivamente, como tiempo excesivo, como tiempo que atestigua que nuestra vida es un puro ser-en-el-tiempo, más allá de su uso en el marco de los modernos proyectos económicos y políticos.

### 3.

Ahora bien, si consideramos la escena artística contemporánea, me parece que cierto tipo del así llamado *time-based art*<sup>6</sup> es el que refleja mejor esta condición

5. <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

6. *Time-based art*: literalmente, arte basado en el tiempo o arte temporal. El término designa obras que se desarrollan en el tiempo y que lo usan



contemporánea. Lo hace porque tematiza el tiempo improductivo, perdido, sustraído de la Historia, excesivo, el tiempo suspendido ("stehende Zeit", para usar una noción heideggeriana). Es un arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo y que no conducen a la creación de ningún producto definitivo. Y en los casos en que estas actividades resultan en un producto, igual se presentan a distancia de esos resultados, no aparecen totalmente investidas ni absorbidas por ese producto. Encontramos ejemplos de ese tiempo excesivo que no ha sido completamente absorbido por el proceso histórico; consideremos por ejemplo, la animación de Francis Alÿs titulada *Song for Lupita* (1998). En esta obra, encontramos una actividad sin comienzo ni final, sin resultado definitivo o producto: una mujer pasa agua de una vasija a otra, una y otra vez. Nos confrontamos con un ritual puro y repetitivo de pérdida de tiempo, un ritual secular más allá de cualquier afirmación de poder mágico, más allá de cualquier tradición religiosa o convención cultural.

Uno se acuerda aquí del Sísifo de Camus, un proto-artista contemporáneo cuya tarea sin sentido y sin objeto de empujar una piedra por una montaña cuesta arriba puede ser vista como prototipo del *time-based art* contemporáneo. Esta práctica no productiva, este exceso de tiempo capturado en un patrón no histórico de repetición eterna constituye para Camus la verda-

---

como elemento clave, a partir de su presentación muchas veces en *loop*. En general, son obras que pertenecen a ciertos medios –definidos como *time-based media* por el video artista David Hall en 1972– como la improvisación teatral, los happenings, instalaciones y videos. A falta de una frase equivalente en español –usada de manera consensuada en medios estéticos y académicos– para designar este tipo de producciones, se mantiene el vocablo en inglés [N. de la T.]

dera imagen de lo que llamamos "tiempo de vida" –un período irreducible a cualquier "sentido de la vida", a cualquier "logro vital", a cualquier relevancia histórica. La noción de repetición se vuelve central aquí. La repetitividad inherente al *time-based art* contemporáneo se distingue claramente de los happenings y las performances de los años 60. Una actividad documentada ya no es una performance única y aislada, un acontecimiento individual, auténtico y original que tiene lugar en el aquí y ahora. Esta actividad es, en cambio, repetitiva de por sí (incluso antes de ser documentada, digamos por un video en loop). Así, el gesto repetitivo diseñado por Alÿs funciona como programáticamente impersonal: puede ser repetido por cualquiera, grabado y repetido otra vez. Aquí, el ser humano pierde su diferencia con su imagen mediática. El carácter del gesto documentado –originalmente mecánico, repetitivo y sin propósito alguno– vuelve irrelevante la oposición entre organismo vivo y mecanismo muerto.

Francis Alÿs caracteriza este tiempo perdido y no teleológico –este tiempo que no conduce a ningún resultado, a ninguna meta, a ningún clímax– como un tiempo de ensayo. El ejemplo que ofrece, en su video *Politics of Rehearsal* (2007) [Política del ensayo], centrado en el ensayo de un striptease, es en algún sentido un ensayo de un ensayo ya que el deseo sexual provocado por el striptease queda insatisfecho –incluso en el caso de un striptease "verdadero". En el video, el ensayo está acompañado por el comentario del artista, que interpreta el escenario como el modelo de la modernidad, siempre manteniendo su promesa incumplida. Para el artista, la época de la modernidad es la época de la modernización permanente, que nunca alcanza su objetivo de volverse verdaderamente moderna y que nunca satisface el deseo que provocó. En este sentido, el proceso de modernización comienza a



ser visto como un tiempo perdido que puede y debe ser documentado, justamente porque nunca conduce a ningún resultado verdadero. En otra obra, Alÿs presenta el trabajo de un lustrador de zapatos como ejemplo de un tipo de trabajo que no produce ningún valor en el sentido marxista del término, porque el tiempo empleado en lustrar los zapatos no puede conducir a ningún producto final, tal como lo requiere la teoría marxista del valor.

Sin embargo, justamente porque este tiempo perdido, en suspenso y sustraído de la Historia no puede ser acumulado y absorbido por su producto, es que puede ser repetido de manera impersonal y potencialmente infinita. Nietzsche ya había afirmado que la única posibilidad para imaginar lo infinito después de la muerte de Dios, después del fin de la trascendencia, reside en el eterno retorno de lo mismo. Y Georges Bataille tematizó el repetitivo exceso de tiempo, la improductiva pérdida de tiempo, como la única posibilidad de escapar de la moderna ideología del progreso. Por cierto, tanto Nietzsche como Bataille percibieron la repetición como algo naturalmente dado. Pero, en su libro *Diferencia y repetición* (1968), Gilles Deleuze dice que la repetición literal es radicalmente artificial y, por lo tanto, entra en conflicto con todo lo que sea natural, vivo, cambiante y en desarrollo, incluyendo la ley natural y la ley moral.<sup>7</sup> Por lo tanto, practicar la repetición literal puede ser visto como un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la Historia por medio del arte. Y este es el punto en el que el arte puede, de hecho, volverse verdaderamente contemporáneo.

7. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988.

## 4.

Aquí me gustaría poner en juego un significado un poco distinto de la palabra "contemporáneo". Ser con-temporáneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora; significa estar "con el tiempo", más que "a tiempo". "Con-temporáneo" en alemán es *zeitgenössisch*. Como *Genosse* quiere decir "camarada", ser con-temporáneo -*zeitgenössisch*- puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades. Y bajo las condiciones de nuestra civilización contemporánea, orientada hacia la realización de un producto, el tiempo de hecho está en problemas cuando se lo percibe como improductivo, perdido, sin sentido. Tal tiempo improductivo es excluido de las narrativas históricas, en peligro de absoluta extinción. Este es precisamente el momento en el que el *time-based art* puede ayudar al tiempo, colaborar con él y volverse un compañero del tiempo, porque el *time-based art* es, de hecho, un arte basado en el tiempo.

Las obras tradicionales (pinturas, estatuas y demás) podían entenderse como basadas en el tiempo en la medida en que estaban hechas con la expectativa de que tendrían tiempo, incluso un montón de tiempo si iban a ser incluidas en los museos o en importantes colecciones privadas. Pero el *time-based art* no está basado en el tiempo en tanto fundamento sólido o perspectiva garantizada; por el contrario, es un arte que documenta el tiempo que corre peligro de perderse como resultado de su carácter improductivo, un carácter que marca su pura vida o, como diría Giorgio Agamben, su "nuda vida".<sup>8</sup>

8. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Barcelona, Pre-textos, 2010.



Pero este cambio en la relación entre el arte y el tiempo también cambia la temporalidad misma del arte. El arte deja de estar presente, de crear el efecto de presencia, pero también deja de estar "en el presente", entendido como lo único del aquí y ahora. El arte empieza más bien a documentar el presente repetitivo, indefinido y quizás incluso infinito; se trata de un presente que siempre estuvo ahí y que puede ser prolongado en el futuro indefinido.

Tradicionalmente se entiende que una obra de arte es algo que encarna al arte como totalidad, otorgándole una presencia inmediatamente visible. Cuando vamos a una muestra de arte, generalmente asumimos que lo que se muestra -pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, readymades o instalaciones- debe ser arte. Las obras pueden, por supuesto, hacer referencia a cosas que ellas no son, ya sean objetos del mundo real o cuestiones políticas, pero no aluden al arte mismo porque ellas mismas son arte. Sin embargo, este tradicional sobreentendido que define la visita a las exhibiciones y museos ha demostrado ser cada vez más engañoso. Además de las obras de arte, en los espacios contemporáneos destinados al arte nos encontramos cada vez más con la documentación del arte. Vemos pinturas, dibujos, fotografías, videos, textos e instalaciones -en otras palabras, las mismas formas y medios en los que el arte se presenta comúnmente. Pero en lo referente a la documentación del arte, el arte ya no se presenta a través de estos medios sino que aparece como lo referido. Porque la documentación, *per definitionem*, no es arte. Justamente al simplemente referirse al arte, la documentación estética deja bien claro que el arte mismo ya no está inmediatamente presente, sino ausente y escondido. Por lo tanto, es interesante comparar el cine tradicional y el arte temporal contemporáneo -que hunde sus raíces en

el cine- para entender mejor lo que le ha ocurrido al arte y también a nuestra vida.

Desde sus comienzos, el cine pretende ser capaz de documentar y representar la vida de un modo inaccesible para las artes tradicionales. De hecho, como medio del movimiento, el cine ha mostrado su superioridad sobre los demás medios, cuyos mayores logros han sido preservados bajo la forma de tesoros y monumentos culturales inmóviles, al poner en escena y celebrar la destrucción de estos monumentos. Esta predisposición también demuestra la adherencia del cine a la fe típicamente moderna en la superioridad de la *vita activa* por sobre la *vita contemplativa*. En este sentido, el cine manifiesta su complicidad con los filósofos de la praxis, del *Lebensdrang*, del *élan vital* y del deseo; demuestra su colusión con ideas que, siguiendo los pasos de Marx y Nietzsche, iluminaron la imaginación europea a fines del XIX y comienzos del XX, es decir, durante el preciso momento que dio origen al cine como medio. Esta fue la época en que la contemplación pasiva, hasta el momento una actitud prevaleciente, resultó desacreditada y desplazada por la celebración de potentes movimientos de fuerzas materiales. Aunque la *vita contemplativa* fue percibida durante mucho tiempo como la forma ideal de la existencia humana, durante la modernidad comenzó a ser despreciada y rechazada como manifestación de una debilidad vital, de una falta de energía. Y el que desempeñó un papel central durante la nueva veneración de la *vita activa* fue el cine. Desde su surgimiento, el cine ha celebrado todos los movimientos de gran velocidad -trenes, automóviles, aviones- pero también todo lo que va por debajo de la superficie -cuchillos, bombas, balas.

Sin embargo, aunque el cine como tal es una celebración del movimiento, en comparación con las artes tradicionales, paradójicamente conduce a la audiencia a nuevos extremos de inmovilidad física. Aunque es posi-



ble mover el cuerpo con relativa libertad mientras se lee o se ve una muestra, el espectador de cine está a oscuras y pegado a la butaca. La situación particular del espectador de cine, de hecho, parece una parodia grandiosa de la *vita contemplativa* que el cine mismo denuncia. El cine encarna la *vita contemplativa* desde la perspectiva de sus críticos más radicales –desde la perspectiva de un nietzscheano intransigente, digamos–, en tanto producto de un deseo frustrado y de una falta de iniciativa personal, en tanto ejemplo de un consuelo compensatorio y signo de una inadecuación individual a la vida real. Este es el punto de partida de muchas críticas modernas al cine. Sergei Einsestein, por ejemplo, fue un modelo en el modo en que combinó la estética del shock con la propaganda política, en un intento de movilizar al espectador y liberarlo de su condición pasiva y contemplativa.

La ideología de la modernidad en todas sus formas se dirigió contra la contemplación, contra la actitud de espectador, contra la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna. Durante la modernidad podemos identificar este conflicto entre el consumo pasivo de la cultura de masas y una oposición activa –política, estética y una mezcla de ambas– a esta pasividad. El arte moderno y progresista se constituyó durante la época moderna en oposición a tal consumo pasivo, ya sea de propaganda política o de kitsch comercial. Conocemos este activismo reactivo –que va desde las diferentes vanguardias de comienzos del siglo xx hasta Clement Greenberg (“Vanguadia y kitsch”), Theodor Adorno (Industria cultural) o Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*)– cuyos temas y figuras retóricas continúan resonando en los debates actuales de nuestra cultura.<sup>9</sup> Para Debord, el

9. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

mundo en su totalidad se ha convertido en una sala de cine en la que la gente está completamente aislada entre sí y de la vida real y, por lo tanto, condenada a una existencia de pasividad absoluta.

Sin embargo, en el comienzo del siglo xxi, el arte entra en una nueva era, no solo de consumo estético masivo, sino de producción estética masiva. Hacer un video y colgarlo para que se vea en Internet se volvió fácil y accesible casi para cualquiera. La práctica de la autodocumentación se ha vuelto hoy una práctica masiva e incluso una obsesión masiva. Los medios de comunicación y las redes contemporáneas como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter le dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual, incluyendo las obras del *time-based art*. Esto significa que el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica de la cultura de masas. Por lo tanto la pregunta que surge es, ¿cómo puede un artista contemporáneo sobrevivir a este éxito popular del arte contemporáneo? O, ¿cómo puede el artista sobrevivir en un mundo en el que todos pueden, después de todo, ser artistas? Para volverse visible en el contexto contemporáneo de la producción artística masiva, el artista necesita de un espectador que pueda pasar por alto la inconmensurable producción artística y formular un juicio estético que identifique a tal artista particular dentro de la masa de otros artistas. Ahora bien, es obvio que tal espectador no existe –podría ser Dios pero ya nos han avisado que Dios ha muerto. Si la sociedad contemporánea es, por lo tanto, una sociedad del espectáculo entonces parece un espectáculo sin espectadores.

Por otra parte, hoy en día, el ser un espectador –la *vita contemplativa*– se ha vuelto algo muy distinto de lo que era antes. Aquí, nuevamente, el sujeto de la contemplación ya no puede contar con recursos temporales



B  
O  
R  
I  
S  
G  
R  
O  
Y  
S

infinitos, con una perspectiva temporal infinita –la expectativa que constituía la contemplación en la tradición platónica, cristiana o budista. Los espectadores contemporáneos son espectadores en movimiento; son, básicamente, viajeros. La *vita contemplativa* contemporánea coincide con una permanente y activa circulación. El acto mismo de contemplar funciona hoy como un gesto repetitivo que no puede y no conduce a ningún resultado, a ningún juicio estético concluyente y bien fundado, por ejemplo.

Tradicionalmente, en nuestra cultura teníamos a disposición dos modos de contemplación muy diferentes que nos permitían controlar el tiempo que pasábamos mirando imágenes: la inmovilización de la imagen en el espacio de la muestra y la inmovilización del espectador en la sala de cine. Ambos colapsaron cuando las imágenes en movimiento fueron transferidas a los museos o a los espacios de exhibición. Las imágenes continuarán moviéndose, pero también lo hará el espectador. Como regla, bajo las condiciones de una típica visita a una muestra, es imposible mirar un video o un film desde el comienzo al final si el video o la película son relativamente largos y especialmente si hay varias obras del *time-based art* en el mismo espacio de la muestra. Es más: tal esfuerzo sería inapropiado. Para ver completos un film o un video uno tiene que ir al cine o quedarse frente a su computadora. El punto central de visitar una muestra de *time-based art* es echarle una mirada y luego otra y otra, pero no verla por completo. Aquí uno podría decir que el acto de contemplación mismo está puesto en loop.

El *time-based art* tal como se presenta en los espacios de exhibición es un medio frío, para usar una noción de Marshall McLuhan.<sup>10</sup> Según McLuhan, los medios

calientes conducen a la fragmentación social: al leer un libro, uno está solo y en un estado mental de concentración. Y en una exhibición común, uno deambula solo, de un objeto al siguiente, igualmente concentrado y separado de la realidad exterior, en un aislamiento interno. McLuhan creía que solo los medios electrónicos como la televisión eran capaces de superar el aislamiento del espectador individual. Pero este análisis no puede aplicarse al medio electrónico más importante hoy, Internet. A primera vista, Internet parece ser fría, incluso más fría que la televisión, porque activa a los usuarios, seduciéndolos o incluso forzándolos a la participación. Sin embargo, al sentarse frente a la computadora y al usar Internet uno está solo y extremadamente concentrado. Si Internet es participativa, lo es en el mismo sentido que lo es el espacio literario. Aquí y allá, todo lo que ingresa en estos espacios es tomado en cuenta por los demás participantes, provocando reacciones que, a su vez, provocan más reacciones y así sucesivamente. Sin embargo, esta participación activa tiene lugar únicamente en la imaginación del usuario, dejando su cuerpo quieto.

Por el contrario, el espacio de una exhibición que incluye *time-based art* es frío porque vuelve innecesario e incluso imposible prestar atención a obras individuales. Es por eso que tal espacio es también capaz de incluir todo tipo de medios calientes –texto, música, imágenes individuales– y enfriarlos. La contemplación fría no tiene como objetivo producir un juicio estético o una elección; es simplemente la repetición permanente del gesto de mirar, cierta conciencia de la falta de tiempo necesario para emitir un juicio consistente basado en una contemplación minuciosa. Aquí, el *time-based art* exhibe el tiempo desperdiciado, excesivo, “perniciosamente infinito” que no puede ser absorbido por el espectador. Sin embargo, al mismo tiempo, le quita a la *vita*

10. Marshall McLuhan, *Comprender los medios. Las extensiones del ser humano*. Buenos Aires, Paidós, 1994.



contemplativa el estigma de la pasividad. En este sentido puede decirse que la documentación del *time-based art* borra la diferencia entre *vita activa* y *vita contemplativa*. Aquí nuevamente el *time-based art* transforma la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y demuestra ser un colaborador, un camarada del tiempo, su verdadero con-temporáneo.

## EL UNIVERSALISMO DÉBIL

En esta época sabemos que todo puede ser una obra de arte. O mejor aún, que un artista puede convertir todo en una obra de arte. No hay posibilidad de que un espectador, únicamente a partir de su experiencia visual, distinga entre una obra de arte y una "cosa común". El espectador debe primero saber que un objeto particular es utilizado por un artista, para así poder identificarlo como una obra o como parte de una obra. Pero, ¿quién es ese artista y cómo puede distinguirse de alguien que no es un artista, si es que esa distinción es posible? Para mí, esta es una pregunta mucho más interesante que la de cómo diferenciamos entre una obra y una "cosa común".

Mientras tanto, tenemos una larga tradición de crítica institucional. Durante las últimas décadas, el rol de los coleccionistas, curadores, consejos directivos, galeristas, directores de museos, críticos de arte y demás ha sido extensamente analizado y criticado por los artistas. Pero, ¿qué pasa con los artistas mismos?