

La figura del artista

I don't believe in art. I believe in the artist.

MARCEL DUCHAMP¹

En ocasión de la exposición de Georg Baselitz en el Albertina de Viena, en enero de 2007, hubo una velada previa a la inauguración en que el director del museo se presentó ante un grupo de directores de bancos, entre los cuales también estaba el ministro de finanzas de Rumania. El director del museo dijo algunas palabras de bienvenida frente a un micrófono y se lo pasó luego a Georg Baselitz, quien visiblemente no estaba muy preparado para esa situación.

Ante los banqueros en sus trajes negros, el artista pronunció algunas palabras que al parecer nada tenían que ver con la exposición: "Estoy impresionado de encontrarme ante tantos banqueros y un ministro de finanzas. Los admiro. Pues ustedes hacen dinero del dinero". Estas palabras fueron dichas antes de la crisis financiera de otoño de 2008 y hoy

¹ Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. *The Afternoon Interviews*, Brooklyn, Badlans, 2012, p. 93.

serían interpretadas de otro modo. Pero en aquella situación sirvieron para establecer imperceptiblemente una jerarquía entre el artista y los banqueros. La gente de los bancos se sintió halagada, pero fue el artista quien los ennoblecía, poniéndose así por encima de ellos.

Tras una breve pausa, Baselitz siguió diciendo: "Pero los artistas son aún mejores. Porque nosotros hacemos dinero a partir de nada. Y cuando hemos ganado dinero suficiente con eso, compramos arte de otros, pues esa es la mejor inversión".

Puede que la declaración suene pretenciosa o exagerada. Pero por un lado describe un hecho económico real para artistas cuya obra hoy se comercia internacionalmente, así como también la posición especial aún existente de la creación artística en la producción de bienes y valores. Por el otro lado, expresa el papel transformador de los artistas en el mundo contemporáneo. Por eso es interesante para lo que nos estamos preguntando: qué efecto genera la figura del artista en el nuevo mundo del siglo XXI.

No se trata de que Georg Baselitz haya dicho abiertamente ante los banqueros que con su arte ganaba mucho dinero, si bien en esta declaración queda expresada una situación de relajación que en los años sesenta y setenta era impensable, más allá de que hubiera sido una pura utopía en su caso, puesto que antes de 1980 apenas si podía alimentar a su familia con su producción artística. Para evaluar los desplazamientos estructurales que han tenido lugar alrededor de la figura del artista, basta con atender a este episodio en el que Baselitz, a pesar del carácter improvisado de su breve discurso, coloca a los artistas de su tiempo de un modo casi

evidente en la punta de la pirámide social, en lo que concierne a la generación de sentido, al espíritu creativo y al rol social de los artistas en el presente.

¿Cómo se conforma el papel social del artista a principios del siglo XXI y en la estructura institucional del arte? En capítulos anteriores hemos analizado la globalización de las exposiciones y del mercado del arte, la aparición de docenas de coleccionistas privados que se comportan de un modo similar a las galerías y los museos, así como los cambios en la configuración de museos y galerías. ¿Acaso los artistas no deberán rebajarse inevitablemente a ser proveedores más o menos dependientes ante semejantes poderes e instituciones? ¿Estaremos viviendo, bajo la presión del mundo del arte globalizado y convertido en una inflada esfera gigantesca, el ocaso del artista (más o menos) autónomo, literalmente libre creador, que había surgido con la sociedad burguesa?

En realidad, el caso es más bien el opuesto. Casi todos los artistas cuyas obras se comercian internacionalmente han experimentado en las últimas décadas que su importancia social ha ido aumentando en lugar de disminuir durante los últimos treinta años. Esto también vale para el prestigio social de ser artista.

¿Con qué se podría medir la importancia de los artistas en el contexto globalizado? Un indicio son las cantidades de público de las bienales y ferias de arte internacionales –cerca de doscientas– que hoy se organizan regularmente alrededor del mundo. Una serie de estos grandes eventos tiene lugar en países en los que, desde hace ya varias décadas, existen poderosos circuitos de coleccionistas pero apenas si alguna

conciencia del rol público del artista. Precisamente en las sociedades latinoamericanas, con sus importantes nuevos museos y las destacadas colecciones de la propia modernidad del siglo XX, la figura del artista se ha ido construyendo a partir de una esfera pública limitada: como una encarnación del potencial futuro de sus países. Aun en los años ochenta del último siglo, un artista asiático contemporáneo que siguiera viviendo en Japón o en Corea del Sur apenas si tenía oportunidad de exponer en el plano internacional. Esta situación se ha transformado profundamente. Los artistas de los países emergentes, tal como se los llama, exponen con los mismos derechos que otros en esos centros de Europa y Norteamérica que antes les estaban vedados. Esto trajo aparejado el correspondiente reconocimiento del artista en las sociedades en cuestión, que a su vez fueron incluidas también en la globalización del arte contemporáneo.

A esto se añade la multiplicación de las exposiciones internacionales de alto nivel, lo que representa una novedad esencial de las últimas décadas. En especial para los países emergentes que se encuentran en rápidos procesos de progreso, estas grandes exposiciones de arte contemporáneo –y con ellas el nuevo descubrimiento de la importancia de los artistas plásticos– tienen un importante papel también en el modo en que se autoconciben estas sociedades. Al mismo tiempo, el número total de público en las exposiciones de arte contemporáneo ha ido aumentando exponencialmente gracias a la globalización. Pero en el mismo período la cantidad de artistas no creció exponencialmente, sigue siendo en su mayor parte igual. Debido a la división existente entre los



artistas que quedan limitados a un mercado local y regional, por un lado, y los artistas que llegan al mercado internacional por el otro, la cantidad de artistas que están presentes a nivel internacional siguió siendo relativamente constante. No hubo ninguna “inundación de artistas” que correspondiera al aumento de las exposiciones y la ampliación del mercado. De este modo, se ha intensificado la importancia de los artistas que, al igual que antes, siguen siendo personas individuales y con poder de decisión, si bien sus asociados en el mundo del arte (galeristas, coleccionistas, mediadores...) busquen ejercer su influencia sobre ellos. De modo que es posible ver esta evolución también como un triunfo y un auge de la idea del arte libre y del artista libre.

Un tercero indicio, esta vez desde la perspectiva interna de una institución: hacia fines de los años setenta, en la Academia de Arte de Düsseldorf dos tercios de los estudiantes estaban inscriptos para un estudio de profesorado y solo un tercio para arte independiente. Hoy esta proporción se ha invertido. Solo el 30% estudian para ser profesores, para asegurarse una profesión. Y dos tercios de los estudiantes tienen la impresión, al parecer, de que también como artistas independientes podrán sobrevivir financieramente. El escultor Tony Cragg, de gran comercialización internacional, rector de la Academia de Arte y desde 1979 en la institución, ve en este punto un efecto de la atención creciente que desde hace años el arte contemporáneo viene atrayendo sobre sí: “No importa cómo se lo pueda juzgar: la gente joven ve en el mundo artístico una profesión de gran porvenir. No una profesión fácil, pero realista”.

Un cuarto fenómeno: el campo del arte contemporáneo viene ampliándose. Hay nuevas instituciones y circuitos de arte, en especial en países que hasta el momento no habían conocido un circuito independiente y conectado a nivel internacional de arte actual. Existe una cantidad incalculable de nuevos actores. Si el circuito del arte a fines de los años setenta del último siglo, con algunos cientos de actores internacionales, incluidos los artistas, era aún más que abarcable, hoy se ha convertido, con varios miles de conocidos curadores, galeristas, gente de museos, coleccionistas y críticos, así como cerca de mil artistas que se comercian a nivel internacional, en un campo mucho más amplio que nunca antes desde el surgimiento de la esfera pública burguesa y del arte independiente en la época de la Revolución Francesa.

Un quinto indicio: los precios para el arte contemporáneo comercializado a nivel internacional han ido creciendo exponencialmente (como por cierto, también, las cantidades de público global). Es ante todo la jerarquía entre arte antiguo y arte nuevo la que vivió, por primera vez desde hace varios siglos y de forma espectacular, un cambio radical de proporciones históricas. Los precios para el arte contemporáneo y por momentos hasta para el arte joven han eclipsado los precios del arte moderno anterior a 1960 y también los precios para el arte clásico anterior a 1900.

En esta circunstancia hay que ver algo más que el efecto mecánico del hecho de que la cantidad de obras de arte clásico anteriores a 1900 y de la modernidad clásica de principios del siglo XX ya no puede incrementarse, mientras que el arte del presente no conoce, por definición, este problema. El



simple argumento de oferta y demanda no se aplica en este caso, si bien es cierto que en el ámbito de la modernidad clásica ya no hay disponible prácticamente ninguna obra cumbre de los artistas conocidos y este mercado, en cierto modo, hoy ya no existe. Sin embargo, con una investigación satisfactoria se podrían redescubrir innumerables artistas injustamente olvidados y de primera clase, cuyas obras están aún disponibles. No obstante, los intentos correspondientes de tratantes de arte rara vez tienen éxito, porque la atención, en Europa y a nivel mundial, está hoy como nunca antes depositada sobre el arte contemporáneo. Cuando vemos que Bernard Ceysson, antiguo director del Musée National d'Art Moderne en el Centre Pompidou, en la galería que maneja desde su jubilación no encuentra comprador por 70.000 euros para cuadros —que hoy podrían estar en el museo— de Roger Bissière, muerto en 1964 y uno de los más importantes pintores a partir de los años veinte del siglo XX, mientras que vende sin problema los cuadros de un norteamericano de treinta y cinco años por 700.000 euros, esto nos da el indicio de una profunda transformación cultural donde se han desplazado las jerarquías de las épocas, en beneficio del artista contemporáneo.

De este fenómeno de reversión entre los precios contemporáneos y los precios del arte moderno y antiguo oí hablar por primera vez a Yoyo Maeght, la heredera de la legendaria galería de Aimée Maeght —originaria del período de posguerra—, galería que representó a Giacometti, Miró, Matisse y otros. Desde entonces se ha vuelto una idea confirmada por casi todos los galeristas y se ve reflejada en los números de las grandes casas de subastas Christie's y Sotheby's. En las

grandes subastas, un cuadro famoso de Warhol supera a un cuadro sobresaliente de Matisse. El interés por el arte del presente ha sobrepasado hasta en las “viejas” sociedades de Europa Occidental y Norteamérica el interés por el arte del pasado. Es posible ver este proceso como una revolución frente a la apreciación sistemática de lo antiguo que fue reintroducida en el Renacimiento y desde entonces determinó las jerarquías del mercado del arte. También a la par de la Revolución Francesa, cuando surgió un mercado del arte abarcable tanto nacional como internacional, los precios pagados por las obras importantes de los siglos pasados siguieron estando por encima de aquellas de artistas importantes del presente. La primera cesura en esta estructura ocurrió en los años setenta del siglo XX, cuando algunos compradores japoneses hicieron subir los precios de las obras de la modernidad clásica y de este modo los precios de las obras de fines del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX empezaron a superar los valores del arte antiguo. Este nivel de altos precios de obras de artistas famosos de la modernidad clásica, que se inició de esa forma, ha casi agotado este mercado –en tres décadas hasta el cambio de siglo–, de modo que hoy se mantiene con unas pocas provisiones aisladas por año, que son vendidas a precios muy caros.

En vista de las tradiciones unidas al pasado de casi todas las sociedades que se ven coordinadas en la globalización, se hubiera podido esperar que un encarecimiento semejante de las obras del período más reciente desatase un regreso del interés de los coleccionistas a la época artística previa en cada uno de estos círculos culturales. Pero fue el caso contrario.

Los numerosos países y naciones que participan de la globalización, donde muchas veces se acumula un significativo capital y se busca rentabilidad en el arte, no se enfocaron, o solo en una pequeña medida, en el arte tradicional. El fenómeno muestra que existe un amplio interés en los trabajos de los artistas contemporáneos y que se confía en su capacidad de crear obras duraderas y así valores que justifiquen un precio de adquisición relativamente alto.

¿Qué significa esto para la posición del artista en la sociedad? Todas estas cosas señalan que el artista contemporáneo es estimado positivamente y disfruta en las sociedades postindustriales de un reconocimiento relativamente amplio. Esto representa un cambio epocal. El largo exilio interno de los artistas o su posición marginal, que se produjo con el surgimiento de la sociedad burguesa hace poco más de dos siglos, parece haber terminado. En las últimas décadas, los artistas han sido integrados a la sociedad, algo que se puede ver como positivo y como negativo.

Para evaluar la situación actual resultará útil recordar la historia de la posición marginal de los artistas desde los comienzos de la sociedad burguesa. En primer lugar, fue la generación del “arte en torno a 1800”² la que emprendió la tarea de establecer al artista como el único autor responsable de los temas de sus cuadros. Esto no fue pensado como un fin en sí mismo, sino como medio para poder percibir el nuevo rol de

² Véase la pionera serie de exposiciones “Arte hacia 1800” de Werner Hofmann en la Hamburger Kunsthalle 1974-1980, catálogos en Prestel Verlag, Munich-Nueva York.

quién analiza o advierte del potencial, también del potencial de catástrofe, de la sociedad democrática, así como para poder sondear la nueva relación con la naturaleza en la sociedad industrial. Francisco de Goya, Johann Heinrich Füssli, William Blake, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge y William Turner pagaron con un múltiple aislamiento por esta nueva independencia y por esa función de sismógrafos sociales. Este aislamiento los apartó, por un lado, del ejercicio académico del arte, por el otro lado de una amplia comprensión para su trabajo, del consenso social y del reconocimiento de la sociedad. Sin embargo, esta nueva posición especial de los artistas, su independencia y su función como conciencia autónoma de la sociedad, fueron determinantes para los dos siglos posteriores. Y siguen definiendo como antes la imagen corriente del artista, en especial entre la mayoría de los artistas mismos.

Las generaciones siguientes, del romanticismo y del realismo, ampliaron este nuevo paradigma a un fenómeno colectivo. De este modo lograron un papel hegemónico para este paradigma en el acontecer del arte, sin vincularlo con un poder institucional en la actividad académica. Mientras que Théodore Géricault y Eugène Delacroix, también en la cotidianidad artística de París, hacían pasar al artista como un heroico luchador solitario, que no se ocupaba de las reglas de la actividad académica y sobrevivía gracias a algunos pocos coleccionistas privados, las generaciones que antes de 1848 habían pertenecido a la bohème artística crearon finalmente, en torno a Gustave Courbet y el poeta y crítico Charles Baudelaire, un eje de empuje antiburgués de este arte inde-

pendiente y autónomo, que hasta los años setenta del siglo XX conservó su validez. Esta generación posromántica vivió, especialmente tras la revolución de julio de 1830, la nueva hegemonía de la burguesía en los ámbitos de lo social y de lo económico y sus consecuencia para el arte, es decir, el fin del mecenazgo de la sociedad aristocrática y la conformación de la vida artística también según los principios de la pura adecuación a los fines. El artista como antiburgués se convirtió en la conciencia autodesignada frente a las contradicciones del mundo configurado por la burguesía, mucho antes de que en 1898 Émile Zola lo estableciera también para los escritores y los filósofos mediante la figura del intelectual, con su famoso artículo editorial “*J'accuse...!*” en el periódico *Aurore*.³

Las generaciones del último tercio del siglo XIX, los impresionistas y los simbolistas, fueron ampliando sostenidamente esta posición peculiar del artista moderno en la sociedad, organizando instituciones autónomas y paralelas a la actividad artística oficial y dependiente de los gobiernos. Esto comenzó con las exposiciones libres de los impresionistas (1874-1886), basadas a su vez en el Pavillon du réalisme que Gustave Courbet había instaurado ante las puertas de la Exposición Universal de París en 1855. A partir de ellas y

3 Véanse Dolf Oehler, *Pariser Bilder I. Anti-Bourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt, 1979; Wolfgang Fietkau, *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Prodhon und Victor Hugo*, Reinbek b.H., 1978; Michel Foucault, “Die politische Funktion des Intellektuellen”, en *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, tomo III, 1976-1979, editado por Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt, 2003, pp. 145-152 y 205-213 sobre el intelectual universal y el intelectual específico.

del Salon des Refusés obtenido a la fuerza por los artistas (1863), se desarrolló una serie de “salons” libres que hasta los años cincuenta del siglo XX dominaron la actualidad artística en París, la metrópoli del arte en aquel tiempo. El Salon des Indépendants (a partir de 1884) fue una gran exposición anual organizada por los artistas mismos sin jurado externo, al igual que el Salon d’Automne (a partir de 1903), el Salon des Surindépendants (a partir de 1934) y el Salon des Réalités Nouvelles (a partir de 1939). Recién con la creación del ministerio de cultura por parte de André Malraux en 1958 y la primera “bienal de París” de 1959 tuvo lugar la estatización del acontecer artístico en Francia.

En paralelo a estas instituciones de exhibición surgieron las primeras libres asociaciones de artistas, con el grupo informal de los impresionistas, el Cercle des XV en torno a Jules Bastien-Lepage en París –al que también perteneció Max Liebermann, el posterior fundador de la Secession berlinesa– y el Groupe des Vingt en Bruselas a partir de 1883. A su vez, las libres asociaciones de artistas fueron plataformas para las secesiones, que en Munich a partir de 1892, en Viena partir de 1897 y en Berlín a partir de 1898 crearon establecimientos autónomos de exposición, manejados por los artistas mismos, con alcance internacional y una conexión estrecha con un novedoso comercio del arte, que funcionaba en forma similar a las posteriores “galerías de productores”. También la galería moderna surgió en este contexto, con la galería de Durand-Ruel en el ámbito de los impresionistas, la importante galería Petit como plataforma del Cercle des XV, así como la galería Cassirer en Berlín como socio inmediato de

la Secesión berlinesa y la más destacada galería alemana de la modernidad hasta 1933. También la bienal de Venecia se originó a partir de esta evolución: fue una exposición fundada en 1895 en estrecha relación organizativa con la modernidad de Munich y Berlín, que hasta el régimen fascista de Mussolini en la Italia de los años veinte del último siglo siguió siendo una exposición organizada por los artistas mismos.⁴

Este trabajo de construcción institucional conforma la condición previa para la amplia revolución artística que tuvo lugar a principios del último siglo y fundó la modernidad del siglo XX. La facción del arte moderno había alcanzado, ya antes, la independencia respecto de las academias de arte controladas por el Estado y los jurados de las grandes exposiciones de arte, formando un sistema institucional propio tanto como un mercado de arte. Sin las instituciones independientes de la modernidad, tanto de exhibición como de comercio del arte, no hubiera sido posible la revolución artística que arrasó entre 1905 y 1914 con el sistema de la perspectiva artificial (*Zentralperspektive*) en la pintura y con la concepción tradicional de la representación. Con las secesiones, los “salons” independientes y la bienal de Venecia, el arte moderno había evolucionado a un movimiento hegemónico, en especial entre los artistas más jóvenes, y pudo constituirse a partir de 1905 como una esfera independiente en que el trabajo de desarrollo experimental y una intensa discusión interna

4 Véase Robert Fleck, “Wegbereiter der Moderne”, en Max Liebermann. *Wegbereiter der Moderne*, catálogo de la muestra Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Colonia, 2011, pp. 35-86; Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts* (Fundus-Reihe), Hamburgo, 2009.

destronaron a un paradigma estético respetado durante siglos. Lo surgido en el Iluminismo en el siglo XVIII como utopía filosófica se había convertido en realidad: el arte libre disponía de su campo institucional y comercial propio, que lo independizó de los gobiernos conservadores de la época anterior a 1914 y de la actividad artística oficial y le permitió, tras el fin de la Primera Guerra Mundial, sobrevivir la época de las dictaduras fascistas y estalinistas.

La modernidad clásica siguió siendo, hasta los años cincuenta del siglo XX, una esfera independiente, pero también aislada, dentro del acontecer artístico general. En 1953, el pintor abstracto Pierre Soulages, por entonces de treinta y cuatro años, fue invitado como diseñador de escenografía al festival de danza de Tours, en el centro de Francia. En el tren de París a Tours conoció a Fernand Léger, de setenta y dos años, quien también debía diseñar una escenografía, y se sorprendió al oír que Léger nunca había ganado verdadero dinero con su arte y siempre había vivido de la escuela privada de arte que mantenía desde los años veinte en su atelier: "Léger estaba tan quebrado como yo, que recién estaba empezando".⁵ Dos exposiciones que tuvieron lugar en 1921 y 1924 en la Secession de Viena muestran hasta qué punto la facción del arte moderno formaba un milieu independiente, pero también aislado en el contexto social y en el mundo dominante del arte. En ambas exposiciones, artistas como Naum Gabo, Wassily Kandinsky, Frederick Kiesler, Paul Klee, Fernand

⁵ Pierre Soulages en conversación con el autor, Palais des Congrès de Tours, noviembre de 1998 (inédito).

Léger, Nicolas Pevsner y otros estaban representados con obras que hoy se encuentran en su totalidad en importantes museos. En ocasión de la exposición del centésimo aniversario de la Secession de Viena, una investigación demostró que, por aquel entonces, ningún periódico de Viena reseñó ninguna de las dos exposiciones. Los críticos de arte y el público general no reconocían como arte las cosas expuestas. El hecho de que muchas de las obras de estas exposiciones se encuentren hoy en el Museum of Modern Art en Nueva York parece deberse a una visita de Marcel Duchamp, que en aquella época compraba para Katherine Dreier. Se trataba de un mismo grupo. Duchamp era un artista perteneciente al mismo círculo de la modernidad radical, que transitoriamente había abandonado el trabajo artístico en favor de una discreta actividad como tratante de arte.⁶

En sus rasgos básicos, la descripción de situación sigue siendo correcta aún para los años posteriores a 1945. En Europa Occidental, esta autonomía permitió la reconstrucción de la modernidad radical tras el intento del nacionalsocialismo de disolverla. En Nueva York, la autonomía del circuito artístico hizo posible entre 1945 y 1960 no solo la enorme creatividad de los pintores y escultores del expresionismo abstracto, sino también las primeras ideas para concepciones totalmente nuevas de la imagen de dos o tres dimensiones que, con Robert Rauschenberg y Jasper Johns, el happening, el Pop Art y el Minimal Art, así como el circuito de Düsseldorf

⁶ Véase Robert Fleck, "Chronologie", en *Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit. 100 Jahre Secession*, Munich-Nueva York, 1998, pp. 90-108.

de los años sesenta, habrían de iniciar una segunda revolución del arte en el siglo XX.

Uno de los primeros que reconoció el cambio de paradigma introducido por el Pop Art fue Willi Bongard, por entonces periodista económico, quien en un artículo de 1964 en las páginas de economía de *Die Zeit*, el semanario de Hamburgo, señalaba las tendencias para una nueva relación entre arte consagrado y esfera económica.⁷ Con la incorporación de temas figurativos actuales de los massmedia en Robert Rauschenberg, quien en la bienal de Venecia de 1964 obtuvo, como primer norteamericano, el gran premio de pintura, y del modo más claro con las "Brillo-Boxes" de Andy Warhol (1964) se hizo visible la búsqueda de un diálogo intensivo con la esfera pública general y un trato activo con la esfera del comercio y su estética.

Los "Afternoon Interviews" entre Marcel Duchamp y Calvin Tomkins, que datan de 1964 y han sido publicados hace muy poco por primera vez, muestran hasta qué punto, como atento observador en Nueva York, Duchamp percibía la integración de los artistas en la normalidad no como algo activamente construido, sino como sufrido, y la describía en la forma de un proceso de extrañamiento respecto de la esfera autónoma de la modernidad clásica: "aquellos que llamo la integración del artista en la sociedad significa que un artista se encuentre a la par de un abogado, de un doctor. Cincuenta años atrás éramos parias -los padres de una muchacha

⁷ Véase Willi Bongard, *Kunst & Kommerz. Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg, 1967.

joven nunca le hubieran dejado casarse con un artista. [...] El artista está integrado por primera vez en cien años [...] El intercambio de arte por dinero no era frecuente salvo para algunos pocos artistas en esa época. La vida de un artista en 1915 no era concebida como una forma de hacer dinero, lejos de ello. Actualmente, muchas más personas se sienten miserables porque tratan de hacer una vida de la pintura y no lo logran. Hay demasiada competencia".⁸

Hasta 1980, esta primera tentativa evolucionó hacia un nuevo paradigma de un modo ambivalente. Por un lado, surgió el mercado del arte en la forma conocida actualmente, con el ingreso de nuevos círculos de compradores al mercado, entre ellos las antiguas Corporate Collections y los coleccionistas adinerados de Japón y del Medio Oriente. En especial el impresionismo y postimpresionismo franceses alcanzaron en los setenta y los ochenta, por primera vez, cotizaciones muy altas, en importes de varios millones. Al mismo tiempo, los precios para el Pop Art se multiplicaron en la franja que va de las seis a las siete cifras, de modo que estos artistas fueron los primeros para quienes este proceso se dio mientras ellos estaban vivos.⁹ El "arte de vanguardia" de esos años, que así se llamaba también a sí mismo, ha colaborado mucho en que el arte haya conservado hasta hoy un campo autónomo. Su centro fueron las tentativas de arte deliberadamente no comercial, que al mismo tiempo buscaban el diálogo directo con la

⁸ Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. *The Afternoon Interviews*, pp. 24, 25, 28.

⁹ Heinz Holtmann, *Keine Angst vor Kunst. Moderne Kunst erkennen, sammeln und bewahren*, Düsseldorf, Fischer Verlag 1998, p. 202.

esfera pública. De esta manera surgieron algunas de las más importantes obras del siglo XX, obras que una vez más renovaron profundamente el lenguaje de formas del arte moderno. Una gran parte del circuito del arte buscó, hasta 1980, utilizar la autonomía conseguida por la modernidad clásica para hacer, efectivamente, del arte consagrado una “vanguardia” de los desarrollos sociales. Esta constelación pudo observarse especialmente en las formas artísticas performativas de los años sesenta y setenta, en el happening, el fluxus y la performance, que por un lado emplearon el concepto de vanguardia como autoconcepción del arte, con la idea de un papel de precursor respecto de los desarrollos sociales generales, y por el otro lado aspiraban a una comunicación directa con una esfera pública que debía, deliberadamente, exceder el público de arte tradicional. La obra y la persona de Joseph Beuys, así como la evolución de su obra tanto como de su papel público desde los años sesenta hasta los ochenta, deben verse como ejemplo de este proceso.

La transformación de 1980, con la integración tan rápida como abarcadora del arte contemporáneo en la sociedad neoliberal, es apenas comprensible sin este movimiento que partió desde el lado de los artistas. El principio de los años ochenta marca una cesura en varios sentidos. Mientras que el arte contemporáneo, en buena parte, regresó a un paradigma figural, rompiendo así con el eslogan de los años setenta de una creciente “desmaterialización de la obra de arte”, por otro lado la sociedad reconoció en esos artistas, que seguían operando como luchadores solitarios sin grandes seguridades financieras, las manifestaciones ejemplares del indi-

viduo neoliberal. Andy Warhol, Joseph Beuys, Jean-Michel Basquiat y Keith Haring, los superstars de los años ochenta que murieron en esa misma década, son en cierta forma los mártires de esa situación en que las sociedades occidentales, en el lapso de pocos años, integraron al arte contemporáneo y lo reconocieron como símbolo de innovación creativa. Y desde esos años ochenta del último siglo, tampoco el mundo del arte se vive a sí mismo como una contra-sociedad, tal como había sido el caso desde la época en torno a 1800. Los artistas, no importa cuán precaria sea su situación económica en los casos puntuales, se saben aceptados socialmente junto con el arte del presente. Solo va variando la atención discursiva, según cuál sea su éxito en el mercado del arte y en el ámbito de las exposiciones. Es discutible si son los artistas mismos los que se han impuesto, o si fueron integrados. El último caso no resulta evidente. Sea como sea, la confrontación fundamental entre el mundo del arte por un lado y la sociedad burguesa por el otro, que definió el siglo XIX y amplios tramos del XX, pertenece al pasado.

A comienzos de esta nueva época los artistas viven otras dos revoluciones. La primera concierne al papel y la posición de las artistas en el acontecer artístico del presente. Antes de 1950, ninguna artista plástica alcanzaba el rango de un artista masculino de gran consideración internacional. Las famosas heroínas de la modernidad clásica de la primera mitad del siglo XX fueron redescubiertas en los años sesenta, setenta y ochenta, en su mayoría de forma póstuma. En el verano de 1955, en la primera DOCUMENTA de Kassel había tres mujeres entre 148 artistas participantes. A pesar de su trabajo del mo-

mento, simultáneo a esa época, Gabriele Münter estaba representada con obras del tiempo de su colaboración con Wassily Kandinsky, previa a 1914. Sophie Taeuber-Arp había muerto en 1943 y en tanto esposa de Hans Arp había postergado el trabajo artístico puro, no funcional, en favor de proyectos de arte aplicado. Solo de Maria Elena Vieira da Silva, la pintora portuguesa de 47 años por aquel entonces, se podía ver obra actual. Sin embargo, con el reemplazo de la pintura abstracta del tiempo de la posguerra por el Pop Art alrededor de 1963, Vieira da Silva desapareció del espectro de público más amplio.

Hasta el principio de los años ochenta era posible escuchar las historias de vida de artistas mayores, contando sobre la sumisión forzada que habían experimentado en el ambiente artístico masculino. Meret Oppenheim recordaba en 1981, a los 68 años, frente a los ayudantes del armado de su exposición en la Galerie nächst St. Stephan de Viena, que en ocasión de su taza de piel de 1936 ("Le Déjeuner en fourrure", Museum of Modern Art en Nueva York), que se cuenta entre los incunables del surrealismo y del arte objeto, le fue reprochado por los artistas masculinos del grupo surrealista en el que ella circulaba, pero ante todo por André Breton, que ella les había robado la idea. Ella misma no era más que una modelo. Abatida, dejó entonces de lado la actividad artística y recomendó solo a fines de los años cincuenta, cuando la situación ya había empezado a abrirse. Hasta su muerte en 1985 creó una de las obras más finas, más concentradas del post-surrealismo del siglo XX.

Sonia Delaunay murió a fines de 1979 como la última grande dame de la primera generación de la modernidad clásica. Tras su segundo matrimonio, con Robert Delaunay, en



el año 1910, había seguido pintando, pero bajo el impacto de las privaciones durante la Primera Guerra Mundial (junto con Marcel Duchamp, Robert Delaunay fue uno de los pocos artistas franceses que eligió el exilio para no tener que prestar servicio como soldado), habían decidido con su esposo que ella, como mujer, se concentrarse en el arte aplicado para alimentar a la familia. Recién con la muerte de Robert Delaunay en 1941 volvió a retomar su obra pictórica, dedicándose también sin restricciones a la presencia de la obra de su compañero artístico fallecido. A consecuencia de esto, Robert Delaunay tuvo una importante representación en la primera DOCUMENTA, pero no Sonia Delaunay. Su segunda obra pictórica, de los años posteriores a 1940, fue de esencial importancia para las tentativas feministas de los años sesenta y setenta, si bien muchas veces hoy es erróneamente atribuida al arte de principios del siglo XX.

En aquellas décadas, hubo una legión de artistas mujeres que abandonó su propio trabajo artístico bajo la presión de sus esposos, hayan sido estos artistas o no. Dada la situación legal de aquel tiempo, hasta Marie Raymond, una de las más importantes pintoras abstractas de la época de posguerra y madre de Yves Klein, no disponía de una cuenta de banco propia, si bien también financiaba en buena parte la economía familiar con su pintura. Recién en la segunda mitad de los años sesenta las mujeres casadas de Europa occidental obtuvieron el derecho de firmar un cheque, de abrir una cuenta de banco propia y de tomar decisiones financieras.

Hacia 1960, a las artistas que no estaban casadas tampoco les iba mejor, puesto que la vida de soltera de una artista

-modo en que la mayoría de las artistas importantes del presente se salvan de aprietos- aún no era socialmente aceptada. A pesar del comienzo del reconocimiento institucional que empezaba por entonces, en 1961 Maria Lassnig huyó por este motivo y por el hostigamiento de los colegas masculinos de Viena a París y en 1969 a Nueva York. Apenas terminada la Segunda Guerra Mundial le había escrito a su prometido proveniente del Oeste de Francia, un trabajador forzado de los años de la guerra, que sentía haber nacido menos para cocinar dulces que para pintar cuadros. En la Nueva York de los años setenta, en un grupo de organización no formal de artistas feministas dedicadas al cine, por primera vez en su carrera se vio protegida socialmente, antes de ser convocada en 1980 a Viena como primera profesora académica de pintura en la historia austriaca. Desde los años noventa del último siglo exhibe una obra tardía libre y única, al menos igualitaria a la de sus mejores colegas hombres, también en lo que concierne a la apreciación en exposiciones y en el mercado del arte.

Antes de que se llegara a la igualación simbólica de las artistas, que tuvo lugar a principios del siglo XXI en la nueva realidad del arte, fueron necesarios aún varios pasos más. El primero comenzó con Eva Hesse, quien en 1964 y 1965 durante su estadía en las cercanías de Düsseldorf, en el país que después de 1939 -el año de su exilio de Alemania a la edad de dos años- había asesinado a la totalidad de su familia materna que había quedado en Europa, dio con el trabajo en tres dimensiones y posteriormente tuvo, como primera artista femenina, un papel principal en un movimiento artístico moderno en Nueva York en el Minimal Art y en especial en



la “Anti-Form”. Este papel fue asumido a fines de los años ochenta por Louise Bourgeois, que encarnó hasta su deceso en 2011 el ascenso de una artista a la igualdad de derechos en el acontecer del arte de inicios del siglo XXI.

Hacia 1970, también las mujeres artistas de la vanguardia comenzaron a construir una solidaridad programática y un relevo de generación a generación, tal como el que practicaban los artistas masculinos desde hacía siglos. Si de este modo, por primera vez, fueron superadas la fragmentación del circuito del arte femenino y el aislamiento de sus miembros, ocurrió en los años ochenta y noventa que toda una serie de artistas, desde Jenny Holzer y Barbara Kruger hasta Katharina Fritsch y Rosemarie Trockel, logró actuar en las primeras filas del arte actual, tanto en relación con la atención sobre su trabajo como también en términos de la influencia sobre el desarrollo general. La ola neofeminista de los años noventa y dos mil, apoyada en el ámbito universitario por los *Gender Studies*, impuso al menos como principio la igualdad en el ámbito de las exposiciones. De esta forma tuvo lugar, en el lapso de cincuenta años, una revolución de importancia epocal.¹⁰

Esto no significa de ningún modo que ya no existan más problemas para las artistas y los artistas. En el caso de las ar-

¹⁰ Esto quedó expresado, por ejemplo, en 2011-2013 en la exposición “Figure in the Garden” en el jardín de esculturas del Museum of Modern Art en Nueva York que, curada por Ann Temkin, jefa de la curaduría de pintura y escultura, hacía culminar toda la historia de la escultura figurativa masculina en la modernidad con el trabajo actual de una artista mujer, el “Figurengruppe” de Katharina Fritsch (2006-2008). Véase *Figure in the Garden*, editado por Robert Fleck, Colonia, 2014.

tistas llama la atención que persista una discriminación social en el campo del arte, que no se concretiza en un factor puntual ni espectacular sino que resulta de un sinnúmero de efectos pequeños y medianos que, sumados, revelan un considerable desnivel, tal como antes, entre los artistas hombres y las artistas mujeres. Una obra continuada y una carrera mantenida hasta una edad avanzada siguen siendo alcanzables, exceptuando algunas pocas excepciones, solo para las artistas que han renunciado a la familia y a los hijos. En exposiciones, revistas de arte y crítica de arte, hasta las hechas por críticas mujeres, la cantidad de mujeres artistas es siempre menor a la de los hombres, aunque sea en una proporción menor. El desequilibrio se hace aún más claro cuando se analiza la consideración de artistas mujeres en los afiches de exposiciones en el caso de exposiciones en grupo y en las portadas de las revistas de arte. El nivel de precio para obras de artistas mujeres está claramente por debajo de aquel de las obras de artistas hombres, tanto en el segmento medio como alto de precios y de la misma manera para el arte contemporáneo como el más antiguo. Mientras que en febrero de 2013, durante una subasta en Londres, se registró un nuevo récord para un cuadro de una artista mujer con los ocho millones de euros por la pintura "Après le déjeuner" (1881) de la pintora impresionista Berthe Morisot, el precio más alto hasta ahora por un cuadro de un artista masculino asciende, con "El grito" de Edvard Munch, a noventa millones de euros.

Un segundo fenómeno consiste en la escisión creciente del circuito del arte a principios del siglo XXI. El paisaje globalizado de los museos y de los coleccionistas hace subir



los precios de aquellos artistas que se comercian en el plano internacional. En un nivel intermedio se encuentran los muchos artistas jóvenes que intervienen en algunas de las numerosas exposiciones bienales diseminadas por el globo. Pero dado que en los últimos años las listas de artistas de una bienal a la otra y de una DOCUMENTA a la otra se han transformado rápidamente, no muchos de ellos pudieron, partiendo de allí, construir una carrera continuada. Tarde o temprano, la mayoría de ellos se topa con el nuevo proletariado de artistas compuesto de esos innumerables artistas que no alcanzan ni la atención de una bienal internacional ni una posición en el mercado internacional del arte. Para ellos, la situación económica en los últimos quince años ha empeorado claramente. Con la creciente concentración de la atención y del interés de compra sobre los nombres demasiado caros, comerciados internacionalmente, en muchos países el mercado local y regional está desestructurado, o en parte se ha derrumbado. La gran pregunta actual de sociología del arte consiste en cómo reaccionará el mundo del arte europeo y norteamericano ante este fenómeno. Cada vez hay más artistas excluidos de la esfera pública artística y del acceso al mercado, mientras que en comparación menos artistas alcanzan cada vez precios más elevados. En los siglos XIX y XX, dentro de la modernidad, no existió un conflicto comparable. Allí casi todos los artistas tenían una situación financiera comparable, y los precios para el arte moderno resultaban en general bajos. Mondrian tenía que pagar por el cartel de su exposición, y un cuadro de Egon Schiele se podía comprar en los años treinta en Viena por el sueldo de un mes

de un empleado público. Por otra parte, en el aumento exponencial de precios pagados por el arte contemporáneo en el mercado internacional es posible evaluar el cambio que ha atravesado a grandes pasos el estatus de los artistas desde mediados del siglo XX. Las distorsiones del mercado entre los artistas “excluidos” y los “incluidos” son el precio de ello.