

Entendiendo el arte contemporáneo*

David Galenson, economista y profesor de la Universidad de Chicago, Director Académico del Centro de Economía de la Creatividad de la UCEMA, brindó una conferencia el 24 de agosto en la Universidad. Allí expuso el trabajo que viene llevando a cabo desde hace unos años en cuanto al desarrollo del arte desde una mirada económica.



El arte del siglo pasado es completamente diferente a todo el arte anterior, al igual que el comportamiento de los artistas. Tanto estudiosos como críticos de arte reconocen que esto es cierto pero no han explicado el por qué por una simple razón: no lo han entendido. Mi explicación se basa en dos elementos, ambos rechazados y odiados por los estudiosos del arte. El primero es simple, el análisis económico. Y el segundo es la naturaleza de la creatividad artística que se ha desarrollado a lo largo de la última década. Creo que la combinación de estos dos elementos proporciona una nueva explicación simple pero sólida de cómo y cuándo un pequeño cuadro negro, o un urinario de porcelana, o un tiburón en un tanque, se convirtieron en obras de arte, y cómo estos pueden ser importantes obras del arte actual.

El pluralismo y el postmodernismo son términos utilizados con mucha frecuencia para describir el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Estos términos son en realidad los que llevan a los expertos a confesar que han perdido la capacidad de proporcionar una explicación convincente, o incluso una descripción coherente, del mundo del arte durante las últimas tres o cuatro décadas. El filósofo y crítico Arthur Danto, por ejemplo, señalaba en 1997 que “el arte contemporáneo, en lo absoluto, se deja representar por grandes relatos”.

Hay una serie de motivos que hacen que los estudiosos y críticos de arte no hayan podido explicar el arte contemporáneo. Uno de ellos es que están buscando en el lugar equivocado.

El fracaso de Danto para comprender el por qué y el cuándo de estos acontecimientos, al igual que el fracaso implícito de otros historiadores del arte, es simplemente una consecuencia de su ignorancia con respecto al análisis económico.

Durante el siglo XIX, un cambio trascendental en el mercado del arte dio lugar a una era sin precedentes caracterizada por los constantes cambios artísticos revolucionarios. En 1874, frustrado por su falta de éxito en la aceptación de sus pinturas y quedando fuera de las presentaciones del Salón Oficial, manejadas por la Academia de Bellas Artes, Claude Monet y un grupo amigos organizaron una exposición independiente que incluía pinturas de 29 artistas. Más allá de que la real importancia de este hecho no fuera reconocida hasta mucho tiempo después, esta fue la primera exposición impresionista y junto con ella comenzó una nueva era, en donde las reputaciones de los grandes artistas ya no se consolidarían en el Salón Oficial, sino en las exposiciones independientes. Analíticamente, el cambio fundamental que los impresionistas iniciaron en 1874 fue la eliminación del monopolio del Salón oficial que ya no determinaría si un aspirante a artista podría tener una carrera exitosa.

Un mercado competitivo para el arte avanzado no surgió de inmediato, ya que fue lenta la aparición de galerías privadas dispuestas a vender las obras de artistas más jóvenes: no fue hasta principios del siglo XX que el número de galerías independientes de emprendedores crecieron lo suficiente como para crear un verdadero mercado competitivo. El aumento de estas galerías refleja la creciente conciencia entre los coleccionistas de los beneficios potenciales de invertir en el arte innovador, ya que los precios del trabajo no sólo de los impresionistas como Monet y otros, sino que también por los post-impresionistas Cézanne, Van Gogh y Gauguin,

comenzaron a aumentar durante 1890. Con el tiempo, las galerías privadas reemplazarían a las exposiciones colectivas como los lugares clave para las nuevas exposiciones de arte avanzado, no sólo en París, sino también en otros centros de arte.

El primer artista que alcanzó preponderancia al exponer en galerías en lugar de exposiciones colectivas fue Pablo Picasso. Al principio de su carrera, Picasso utilizó deliberadamente su capacidad como comerciante en el mercado del arte para vender su trabajo y se extendió así su reputación. Es posible que ningún artista haya pintado a *dealers* tan diversos: durante sus primeras dos décadas en París, Picasso retrato a no menos de nueve *dealers*, y la esposa de un décimo. Cuando el pintor italiano Umberto Boccioni visitó París en 1911, le comentó a un amigo: “El joven que posee la voz cantante aquí ahora es Picasso... apenas termina una obra, es vendida y los *dealers* pelean por comprarla”. Picasso tenía una renta garantizada proveniente de un *dealer* que se encargaría de promover activamente el crecimiento del mercado de su arte, y por lo tanto, podía hacer cualquier arte que deseara. Esto lo convirtió en modelo para otros artistas que pronto se convirtieron en los principales beneficiarios de la competencia entre las galerías independientes de París.

La historia del desafío de los impresionistas al Salón Oficial ha sido durante mucho tiempo un alimento básico en la narrativa de la historia del arte, pero los estudiosos del arte nunca han apreciado cabalmente el significado real de los cambios que inició. La innovación siempre ha sido el sello distintivo para el arte, pero desde el Renacimiento casi todos los artistas se vieron limitados en la medida en que se podría innovar por la necesidad de satisfacer a los clientes individuales de gran alcance o a las instituciones. El derrocamiento del Salón como claro estandarte del monopolio del mercado del arte en París comenzó un proceso que condujo a la creación de un mercado competitivo para el trabajo innovador de los artistas. Esto ha eliminado la restricción del patrocinio y dio a los artistas una mayor libertad para innovar. Después de siglos de monopsonios en los mercados de arte, en la que los artistas eran muy bien pagados, la competencia en los mercados de arte proporcionaba a los artistas una libertad sin precedentes, y el arte nunca volvería a ser el mismo.

¿Qué hicieron los artistas con esta libertad? Mi respuesta está basada directamente en el análisis de la creatividad que he desarrollado durante la última década. Lo que he encontrado es que hay dos tipos de innovadores artísticos. Yo los he denominado experimentalistas y conceptualistas.

Los innovadores experimentalistas tratan de registrar las percepciones visuales. Sus objetivos son imprecisos, por lo que proceden tentativamente, por ensayo y error. La imprecisión de sus objetivos rara vez les permite sentir que tienen éxito. Suelen atravesar sus carreras con un objetivo único. Consideran el hacer arte como un proceso de búsqueda, en la que quieren descubrir las imágenes mientras las realizan. Ellos construyen sus habilidades poco a poco y sus innovaciones surgen paulatinamente en un cuerpo de trabajo.

Los innovadores conceptualistas expresan ideas o emociones. Sus objetivos se pueden definir de manera exacta, por lo que suelen planificar sus obras, y llevarlas a cabo de forma sistemática. A menudo, sus innovaciones son visibles, transgresoras e irreverentes.

[nota de tapa]

tes. Aparecen repentinamente en la medida que una nueva idea produce un resultado bastante distinto no sólo al trabajo de otros artistas sino también al de su obra anterior.

Los largos períodos de prueba y error que suelen ser necesarios para importantes innovaciones experimentalistas tienden a ocurrir tarde en la vida de un artista. Las innovaciones conceptualistas radicales dependerán de la capacidad de reconocer los beneficios potenciales de desviaciones extremas de las reglas existentes, y esta capacidad disminuye con la experiencia, cuando los hábitos de pensamiento se fijan. Las innovaciones conceptualistas más importantes, en consecuencia, se producen temprano en la carrera de un artista.

Me refiero siempre a "innovadores", y esto se debe a que en el largo plazo todos los artistas importantes son innovadores, o quizás esté más claro decir que en el largo plazo sólo los innovadores son artistas importantes. En el arte, como en todas las actividades intelectuales, sólo los que afectan las prácticas de sus sucesores son genuinamente importantes. La historia del arte es la narración de estos innovadores y sus innovaciones. Por lo tanto, son los innovadores cuyas obras cuelgan en los museos más importantes, los que son estudiados por los académicos y cuyas obras se venden a los precios más altos. Aunque hay que hacer hacer hincapié en que esto es cierto en el largo plazo. En el corto plazo destacados críticos, *dealers* y curadores claramente puedan desviar la atención hacia el trabajo de un artista determinado. Pero a menos que esta atención influya en otros artistas, no se le puede dar a ese artista un lugar trascendente en la historia del arte.

Tanto los innovadores experimentalistas como los conceptualistas han jugado un papel importante en la historia del arte occidental. Así, por ejemplo, los viejos maestros Jan van Eyck, Masaccio, Giorgione, Rafael, Caravaggio y Vermeer fueron grandes innovadores conceptualistas, mientras que Leonardo, Miguel Ángel, Tiziano, Hals, Velázquez y Rembrandt fueron grandes innovadores experimentalistas. Del siglo XIX, a Courbet, Manet, Gauguin y Van Gogh podemos mencionarlos como innovadores conceptualistas; y como innovadores experimentalistas a Degas, Cézanne, Monet y Renoir. Durante siglos, ningún tipo de innovador había dominado el arte avanzado. Esto cambió en el siglo XX, como resultado del cambio en la estructura de mercado. Durante siglos, las innovaciones artísticas se vieron dificultadas por el hecho de tener que ser aceptables para los clientes. En el siglo XX, con esta restricción eliminada, los artistas tenían la posibilidad de trabajar con mayor libertad. En el nuevo contexto de mercado, las innovaciones pueden ser más visibles, más transgresoras, más radicales. Y esto les dio una ventaja decisiva a los jóvenes innovadores conceptualistas. Esto hizo que el siglo XX sea un período de revoluciones conceptualistas.

La práctica de la versatilidad estilística es un patrón que ha sido seguido por una serie de importantes artistas del siglo pasado. El arte de Bruce Nauman, por ejemplo, es tan variado en su forma que Peter Schjeldahl declaró en *New Yorker* en 2002 que "no hay estilo Nauman". Nauman, de hecho, explicó que a principios de su carrera fue influenciado por una exposición retrospectiva de la obra de Man Ray: "Lo que me gustó fue que no parecía que hubiera coherencia con su pensamiento, no había un estilo".

A lo largo del siglo XX, una sucesión de importantes artistas -incluyendo, no sólo a Picasso, Duchamp, Picabia, Richter, Polke y Nauman, sino que también Max Ernst, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Jeff Koons, Damien Hirst y Tracey Emin- han cambiado los estilos con frecuencia porque así lo quisieron. Esta práctica ha sido una característica

novedosa del arte del siglo XX, que fue iniciada por Picasso. Así, en 1996 el eminente crítico inglés David Sylvester concluyó que "Picasso es un tipo de artista que no podría haber existido antes de este siglo, ya que su arte es una celebración de la introducción de la promiscuidad en la práctica del arte".

El estilo había sido considerado tradicionalmente como la firma esencial del artista, pero Picasso lo consideraba meramente un medio de expresión: así le dijo a Marius de Zayas en 1923 que "cada vez que tenía algo que decir, lo he dicho de la manera en la que lo he sentido. Esta actitud implicaba que podía cambiar los estilos según la necesidad que le surgía: motivos diferentes, inevitablemente, requieren diferentes métodos de expresión". En lugar de tratar al estilo como el sello personal del artista y como algo que debiera ser cuidadosamente diseñado, Picasso había creado un nuevo enfoque conceptual que redujo el estilo a un medio conveniente de hacer una declaración específica. En esta nueva formulación, el artista podría introducir nuevos estilos a voluntad o alternar entre los estilos existentes, según su conveniencia. Se trataba de una nueva concepción del estilo que podría fácilmente ser adoptada por otros artistas conceptualistas. La principal contribución de Picasso al arte fue haber sido capaz de iniciar una nueva fuente y mantener esa frescura con respecto a las nuevas expresiones durante las diversas épocas de su carrera.

Una característica clave unifica a todos los artistas innovadores versátiles del siglo XX, desde Picasso, Duchamp y Dadas, a través de Hirst y Emin: todos son artistas conceptualistas. Sus cambios de estilos durante sus carreras los diferencian radicalmente de los artistas experimentalistas. Para grandes innovadores experimentalistas del siglo, desde Mondrian y Kandinsky hasta



David Galenson en la UCEMA.

Pollock y Rothko, el arte sigue siendo una búsqueda de por vida a lo largo de un camino único hacia la búsqueda de un estilo personal. Sus estilos fueron evolucionando con el tiempo, lenta y gradualmente.

El pluralismo de finales del siglo XX no fue únicamente producto de la desmaterialización del estilo, sino que también se debió a otra tendencia de gran alcance que había trabajado a lo largo de casi todo el siglo, que se inició del mismo Picasso. Esta tendencia no sólo afecta el aspecto del arte, sino a su propia esencia.

En 1912 Picasso pegó un trozo de tela a una pequeña pintura ovalada. "Naturaleza muerta con silla de rejilla" se convirtió en una de las obras más importantes del arte del siglo XX, pues era el primer collage, "el primer cuadro en que los objetos extraños o materiales se aplican a la superficie del cuadro". El collage había violado una tradición que había sido honrada por los artistas desde el Renacimiento, que la pintura solo se debía colocar en una superficie de dos dimensiones. Cuando se inventó un nuevo género, Picasso puso en marcha un proceso que haría que el arte del siglo XX fundamentalmente difiera en la forma de la de todos los siglos anteriores.

El collage fue una innovación conceptual arquetípica, ya que rompió las reglas del arte existentes de forma tan decisiva que fue reconocido inmediatamente como un nuevo género. Y su ejemplo inspiró rápidamente otros innovadores conceptualistas.

A principios del siglo XX los artistas importantes eran pintores o escultores. Por el contrario, a finales del siglo, a ellos se le han sumado un número considerable de artistas que se dedicaron a otros géneros tales como el collage, la instalación, la fotografía y el video.

En 2001, Arthur Danto declaró que "estamos viviendo en un mundo de arte conceptual". La observación es exacta, pero tardía. El mundo del arte conceptual de finales del siglo XX se desarrolló de manera clara y directa de las innovaciones conceptualistas anteriores a Picasso, Duchamp y sus muchos herederos. El error de los estudiosos del arte en comprender este proceso surge de la imposibilidad de darle sentido al arte contemporáneo. Invariablemente, ellos estudian la historia del arte analizando los diferentes estilos. Esto dejó varados a los estudiosos cuando el estilo fue desmaterializado en la obra de muchos artistas a finales del siglo XX, que no entendieron que el estilo fue víctima de la revolución conceptual en el arte.

Los estudiosos del arte desde hace mucho tiempo se niegan obstinadamente a reconocer el papel fundamental de los mercados y los incentivos económicos en la producción de arte. También se han resistido a analizar los distintos enfoques de la creatividad de los artistas. Sin embargo, la adopción de estas herramientas de análisis es esencial para la comprensión de la naturaleza del arte contemporáneo. Los artistas conceptualistas y experimentalistas han coexistido a lo largo de toda la historia del arte occidental, pero las limitaciones impuestas por el patrocinio permitieron a los estudiosos tratar a sus obras como productos comparables durante el período anterior a la era moderna. Con el surgimiento de un mercado de arte competitivo los premios a la innovación aumentaron radicalmente, los artistas conceptualistas podían responder a estos incentivos más rápidamente y con mayor poder de decisión que que sus colegas experimentalistas y sus trabajos se separaron de manera más evidente. Los estudiosos del arte deben adoptar nuevos métodos de análisis si desean reconocer estos patrones y comprender cómo y por qué el siglo pasado fue realmente una época de cambio artístico conceptual revolucionario.

Algunos puntos clave: uno es que el lenguaje ha desempe-

Los innovadores experimentalistas
tratan de registrar las percepciones
visuales. Sus objetivos son imprecisos,
por lo que proceden tentativamente,
por ensayo y error.

ñado un papel más prominente en el arte visual del siglo XX que en cualquier momento anterior y se ha desarrollado a partir del ejemplo de los cubistas. Otro es que este desarrollo ha sido casi exclusivamente conceptual: todos los ejemplos mencionados son de artistas conceptualistas, y resulta muy difícil encontrar palabras en el trabajo de cualquier artista experimental. El lenguaje es una poderosa herramienta para expresar ideas, y el creciente papel de la lengua ha hecho a la carrera de arte visual más atractiva para muchos artistas con tendencias conceptualistas. Finalmente, el uso del lenguaje es una revolución más conceptual en el arte del siglo pasado.

La creación de nuevos géneros haciendo frecuentes cambios de estilo y la ampliación del uso del lenguaje en el arte visual son tres ejemplos de revoluciones conceptualistas en el arte del siglo XX, es decir, las desviaciones radicales desde las tradicionales prácticas artísticas que se llevaron a cabo parcial o totalmente por artistas conceptualistas. Ha habido muchas más revoluciones como estas. Así, por ejemplo, a partir de Marcel Duchamp y su urinario de porcelana infame, una serie de artistas han provocado intencionadamente que sus observadores se pongan a debatir la cuestión de si su trabajo es serio o una broma. También por primera vez los artistas han comenzado a co-producir su trabajo: Gilbert y George son el principal ejemplo de esto.

Las nuevas prácticas y comportamientos son casi exclusivamente del dominio de los artistas conceptualistas. Hay que destacar que todas esas son características importantes del arte del siglo XX: son los patrones y sus efectos, que han sido ignorados por los estudiosos del arte, porque no tienen que ver con el estilo y su identificación requiere la generalización sistemática.

En 1933, el famoso estudioso de arte Roger Fry hizo un llamado a sus colegas historiadores, alegando que "tenemos una necesidad imperiosa de estudiar los métodos científicos sistemáticos que se seguirán siempre que sean posibles donde, en todo caso, la actitud científica puede ser fomentada y la actitud sentimental desanimada". Los historiadores del arte ignoraron el recurso de Fry. Si continúan haciéndolo, el costo será no sólo la incapacidad para entender el arte contemporáneo avanzado, sino también una incapacidad para entender el arte del siglo XX en su conjunto. Académicos de arte y críticos no han estado a la altura de entender los altos grados de innovación que los artistas han producido durante el siglo pasado. Este hecho explica porqué un economista ha tenido la oportunidad de participar en la comprensión de la historia del arte reciente. En pocas palabras, he llegado a la conclusión que la historia del arte es demasiado interesante para dejarla en manos de los historiadores del arte.

*El presente texto forma parte del paper de David Galenson titulado "Understanding Contemporary Art". Traducido por Jimena Costa, Lic. en Economía 2009, UCEMA.