

# Lo contemporáneo, la ambigüedad de una categoría. En recuerdo de Rosa María Ravera.

## The contemporary, the ambiguity of a category. In Memory of Rosa María Ravera.

LUCRECIA ESCUDERO CHAUVEL

(pág 9 - pág 14)

Categoría esencialmente temporal, lo contemporáneo recubre diferentes modalidades del Tiempo. El diccionario lo define genéricamente como *lo que vive o acontece en la misma época*. Así podemos hablar sin duda de arte contemporáneo, en oposición por ejemplo a arte moderno, o de autor contemporáneo en referencia a una historia de la literatura, o se aplica también el cine, si consideramos la aparición del sonido como un hito decisivo, un antes y un después en el cine, o a la fotografía con sus diferentes técnicas, la cámara en el estudio y la foto de exteriores. No le cabe a la moda, porque se supone que es de por sí contemporánea, sino no sería moda, aunque no este exenta de periodicidad, como lo muestran los estilos específicos de cada época, lo que habilita a los sucesivos revival y vintages.

Un concepto no se define si no hay un contra- concepto y en este caso es el rasgo distintivo temporal, que opone lo *anacrónico* a lo *actual* lo que marcaría a esta categoría. Sin duda la mediatización es el gran dispositivo técnico-discursivo de producción de actualidad característico y fundador de lo contemporáneo, puesto que presenta simultaneidad de presentes. Y es en esta acepción de *simultáneo* que puede leerse a Giorgio Agamben y su disparadora pregunta “de quien somos contemporáneos”? Para Friedrich Nietzsche (1844-1900) lo contemporáneo era el paso de una sociedad sacralizada a una secular, y es el arte de fines del siglo XIX y principios del XX - particularmente la Secesión vienesa- el que muestra este hiato temporal y la aparición de las vanguardias. Exit la pintura de atelier, el género histórico y el religioso, los artistas, termómetros privilegiados del mundo empiezan a mirar otra cosa.

Efectivamente Nietzsche, nacido en pleno realismo romántico, ve pasar bajo sus ojos el humo del tren que pinta Monet en la estación de Saint Lazare, los fenómenos eléctricos y ópticos que fijan la fotografía, que sustituirá a la pintura en su rol de retratista de lo social, y el desarrollo de la crítica de arte<sup>1</sup> en los Salones de París que “cubre” ahora Charles Baudelaire desde 1857 con la primera muestra de fotografía. La fotografía y el cinematógrafo (1895) dos técnicas específicas de la modernidad, producen una ruptura mayor porque acaban con la idea de representación tal como se la concebía desde el Renacimiento para interrogarse sobre las condiciones de la representación ( deSignis n°28 2018). “*Il faut absolument etre moderne*”<sup>2</sup> decía Arthur Rimbaud.

Si la irrupción del arte moderno es una ruptura contra el historicismo del s. XIX, lo contemporáneo rompe con la causalidad de la idea del progreso positivista e introduce simultáneamente una nueva crítica, es decir, una diferente forma de mirar y de juzgar, una

nueva gestación de públicos y galeristas, un nuevo circuito de y para la producción artística, en síntesis, un entero proceso de mediaciones. Dos rasgos semánticos para tener en cuenta: lo *disruptivo* (*suddenly*) y lo *simultáneo*, lo que habilita comprender las *instalaciones*: en el mismo tiempo y en un espacio diferente, distópico, a tópico, utópico.

Porque en realidad el Crítico es aquel que pone el nombre al fenómeno artístico. Clemente Greenberg (1909-1994) en el casi siglo con el que ocupa la crítica americana, propone con un criterio formal y autónomo de la obra de arte, uno de los ejes mayores de la crítica contemporánea y con esta operación funda simultáneamente un campo teórico y un nuevo público. Me refiero al concepto de “modernismo”. La obra de Miro, Matisse o Picasso no se explican solamente por sus biografías sino por las dimensiones y tensiones internas a un cuadro o a una escultura, que era la especialidad de Greenberg. Forma, formato y color son las dinámicas para explorar, que desarrolla en su extensa participación en la revista *Art&Culture*. Greenberg es uno de los que inventa el término “modernismo” para marcar ese momento artístico que abarca el arte luego de la Primera Guerra y que llega obviamente a América Latina de la mano de Diego de Ribera y tantos otros hasta el sur de Antonio Berni, y cuya esencia es una tendencia *autocrítica*, una revisión de la propia pintura, “asesinar a la pintura” según la expresión del catalán Joan Miro en 1929. La esencia del modernismo reside -dirá en *Modern Painting* (1960) - en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar a la propia disciplina y ancla su teoría en la pintura emergente americana, el *expresionismo abstracto* que considera la primera contribución genuina y original de los artistas de EEUU. Con Harold Rosenberg (1906-1978), crítico de arte del *New Yorker*, juntos van a imponer a William de Kooning, Mark Rothko, Barnett Neuman.

Rosenberg crea el término *action painting* para describir la acción pictórica de Jackson Pollock y con Peggy Guggenheim, su galerista, van a sostener su ascensión en la historia del arte contemporáneo. En *The Tradition of the New* (1959) desplaza el centro artístico de París a Nueva York. Galeristas como Leo Castelli contribuyen a la sólida constitución de un circuito de arte, junto a críticos y artistas, ya que no hay arte sin un mercado de arte. Diego Ribera y Frida Kahlo lo habían entendido perfectamente. En sus artículos del *New Yorker* habla de un sistema del arte del cual este no puede separarse porque es el horizonte discursivo en el que la obra o la performance artística va a inscribirse. No porque antes no hubiera habido un circuito de mercado - pensemos en la aparición del mercado de los impresionistas en Estados Unidos (Assouline 2002; Cohen Solal 2000) sino porque ahora hay especulación, el arte como “valor refugio”. El poder del Crítico va afianzándose desde la época de Baudelaire y la exposición es el espacio de legitimización, es arte todo lo que el artista llama arte, había dicho Duchamps.

La particularidad de lo contemporáneo en el arte es que artista y críticos comparten el mismo horizonte temporal y se complementan. Arthur Danto viendo en 1964 la muestra *Brillo* de Andy Warhol afirmara que el Pop marca el final de la fase “histórica” del arte en Occidente - y del ready-made - porque hay una colusión entre arte y producción industrial. El Pop más que cualquier otro fenómeno artístico necesita de la mediatización de las sociedades contemporáneas como operación de máxima visibilidad y de transfiguración de lo banal y cotidiano en un arte de la ambigüedad del objeto y de su fetichismo.

Danto es un crítico que, como afirma Laura Bordonaba, su traductora al francés vuelve siempre sobre este concepto a lo largo de todos sus ensayos: interrogarse sobre la

obra en un horizonte histórico *datado*, posición que lo aleja de Kant y el juicio universal frente a lo particular (Tercera Crítica). Si bien la etapa histórica se termina en el momento en que el arte se vuelve sobre sí mismo (Conceptual), lo interesante desde una perspectiva de la socio semiótica, es que no hay más un *relato*, no se cuenta más una historia, el arte no narrará nada más que sí mismo, lo que Danto llama *insignificancia posnarrativa*. Artistas como Jeffrey Koons o Andy Warhol nos autorizan a interrogarnos con Danto si el Crítico de arte tiene el poder de insertar una obra en un metadiscurso -el crítico- de legitimación, y cuál es el objeto de la crítica contemporánea?Cuál es su verdadero poder?

Completando esta galería de críticos europeos y americanos, la célebre revista *Octubre*, tribuna de innovaciones y prácticas artísticas contemporáneas es dirigida desde 1976 por Rosalind Krauss. Profesora de la Universidad de Columbia, escribe para diferenciarse de Greenberg y Danto e introduce por primera vez, a partir de su estudio sobre lo fotográfico, la teoría del signo de Charles S. Peirce. En el corazón del cambio de paradigma entre el arte moderno y el contemporáneo y la irrupción de las teorías del discurso que lee y comparte (Barthes, Kristeva, Foucault) Krauss dirá que la obra es antes que nada, un *objeto problemático*. Junto a la relevante crítica alemana Juliane Rebentish ambas consideran a Umberto Eco como el autor que más ha influido en la estética contemporánea. El concepto de *obra abierta* se ha generalizado tanto que es el título de uno de los capítulos de la trascendente *Teorías del Arte Contemporáneo* (2022) de Rebentish. Según esta académica, Umberto Eco es el pionero del “giro teórico” hacia la experiencia artística en la estética filosófica (2022:29) por varios motivos: la creación de la subcategoría de obra en movimiento, obra *inconclusa* completada en la fruición del espectador; el concepto de *interactividad* que ya tiene en germen el concepto de interpretante; la *inagotabilidad semántica* de la obra es decir que las obras contemporáneas no son transparentes sino opacas, producen extrañeza, tienen siempre un carácter enigmático. Así la obra abierta se vuelve una condición para toda recepción artística, no solo porque es aleatoria, es decir, abierta a múltiples lecturas, como son aleatorios los móviles de Calder, sino porque establece una relación recíproca e intransferible con el espectador. Lo que se entiende por obra -dirá Rebentish- es un proceso intersubjetivo *entre* el objeto y el sujeto que se relaciona con el (2002:53). Y ese sentimiento de incompleto, es la condición misma de lo contemporáneo.

Por último, otra vuelta de tuerca al problema de la temporalidad, que pareciera que la reflexión sobre el arte no puede desligarse. Según Rebentish no es posible prescindir de esta dimensión, hay un límite histórico en la recepción de la obra. No es lo mismo el espectador que veía por primera vez en el Salón des Refusés de 1863 *Le Déjeuner sur l'herbe* de Édouard Manet que el espectador que lo mira hoy en el Museo d'Orsay<sup>3</sup>. Eliseo Veron hablaría de desfasaje entre la gramática de producción (Manet) y la(s) gramática(s) de reconocimiento (1863 y hoy).

El número 38 de deSignis, uno de los últimos de la larga Serie Intersecciones, es una síntesis de estos problemas en los artículos de reconocidos semiólogos, especialistas y críticos de arte en América Latina y en la edición de Lydia Elizalde y María Ledesma, con la colaboración de Mónica Caballero. Vasto panorama que ha tenido pioneros en nuestro continente, como la colombiana Marta Traba (1930-1983), el uruguayo Ángel Rama (1926-1983), el argentino Rafael Squirru (1925- 2016), el cubano José Gómez Sicre (1916-1991), el mexicano Carlos Monsiváis (1938-2010) o el primer crítico de arte argentino Julio Payró (1899-1971). El peruano mexicano Juan Acha (1916-1995)

está considerado el principal teórico del arte latinoamericano en el siglo XX con su libro *Despertar Revolucionario* (1970) sobre las vanguardias latinoamericanas. Publicado originariamente en la revista peruana *Oiga* – que cumplió la misma función que la revista uruguaya *Marcha* – el texto del crítico se volvió un verdadero manifiesto generacional simultáneo al boom de la novela latinoamericana y el realismo mágico.

Cuando en 1993 Rosa María Ravera organiza el primer Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica afirmaba ya que el ámbito del arte era el desborde continuo, donde la obra de arte es un disparador, una dialéctica entre el orden, la armonía y la regularidad frente al caos, la irregularidad y la contingencia, la obra se concibe ya con un valor heurístico, lo que aún no está descubierto. Lo contemporáneo no solamente rompe la causalidad – de la historia, de la representación – sino que también habilita una multitud de formas y materiales fuera de la práctica artística: el borramiento de un adentro y un afuera, la porosidad del *limes*.

El gran salto del arte abstracto dirá Ravera en el número 11 de *deSignis* (2007) que coordino, es que el artista se independiza completamente de la autoridad para interrogarse no sobre la representación -objeto histórico de la pintura – sino sobre su propia práctica. El caso de Antonio Berni es paradigmático. Al reflexionar con los artistas, entre ellos, Roux, Espina, de la Vega, Noe o Kuitca, le permite evacuar dos obsesiones de la estética tradicional, la belleza y la representación y captar la “atmósfera de nuestro tiempo” en un plurilingüismo que no es ya vanguardia -en el sentido histórico de la sucesión de los momentos artísticos – porque “la era artística de la ficción representativa toca su fin”.

Porque Peirce? Porque precisamente es el filósofo que nos permite repensar la función icónica como un momento de producción de sentido y despejando la incertidumbre del arte “figurativo” contrapuesto al arte abstracto y conceptual: “el icono ilumina la emergencia del sentido en su carácter estético e inventivo” dirá. Y el Crítico como demiurgo de una verdadera semiosis ilimitada. Ravera consideraba a Heidegger y *El origen de la obra de Arte* (1935) y a Umberto Eco con *Opera Aperta* (1962) donde la obra es una metáfora epistemológica abierta al mundo y cuya interpretación se completa en el circuito de la recepción, como las referencias estéticas más importantes del S.XX.

Rosa María trajo a Rosario a Umberto Eco antes que fuera Eco, con una intuición certera. El maestro la reconoció con la fidelidad del que ambos eran capaces. Eco mantenía con ella una relación de amistad estrecha y se encontraban siempre en los congresos de la AIS/IASS. Precisamente en 1984 en Palermo, el sugirió su nombre como representante de Argentina ante la Asociación, cargo que mantuvo hasta su muerte, defendiendo siempre las posiciones latinoamericanas. El 1 de enero del 2016 estábamos celebrando el Año Nuevo en la casa de Eco en Montecerignone, como tantos años anteriores, y en la sobremesa cuando el me pregunto “¿Qué es de la vida de Rosa María?” le conté que estábamos planeando un homenaje pero sobre todo un gran agradecimiento a todo lo que nos había dado, porque Rosa María sabía crear *ocasiones* como en el poema de Eugenio Montale, momentos que suscitan el recuerdo en seminarios que luego se multiplicaban en conferencias y libros, comentarios y sobremesas. “En mi teoría de cómo hacer un buen homenaje -dijo – el requisito prioritario es que el homenajeado esté todavía en buena salud, así no siente que lo están matando”. Un filósofo del lenguaje que estaba con nosotros pregunto “¿Quién es Rosa María?” y Eco “Es un caso raro, no sé cómo había estudiado con mi maestro, Luigi Pareyson y daba sus cursos a partir de su teoría estética, una formación solidísima,

amiga de Emilio Garroni, de Gianni Vattimo, una sensibilidad artística, una gran amiga, la referencia de la estética en Argentina”. Entonces se sintió mal, se disculpó y se fue a su dormitorio. “Dale mis recuerdos cuando la veas”. Fue la última vez que lo vi, murió un mes después dejándonos atorados en la desolación del recuerdo. Valga este número como un extenso recordatorio de todo lo que ambos nos dieron. Pero sobre todo la forma en que Rosa María nos enseñó que el arte afecta a la vida de un modo tal que nos permite ver y entender al mundo desde otra perspectiva.

## NOTAS

<sup>1</sup> Aunque Giorgio Vasari (1511-1574) pintor, arquitecto, urbanista, escritor, genio polivalente, se lo considera el fundador de la historia del arte y de la crítica, existe un amplio consenso en determinar que fue Denis Diderot quien inauguró la práctica de la crítica artística con sus crónicas de los Salones de la Academia de París a partir de 1759. El enciclopedista, pionero en el oficio de crítico o guía en la interpretación y evaluación de las obras de arte en los salones parisinos y entre los artistas de su tiempo, considera que la crítica de arte se emparenta con la estética, en el sentido de la construcción de discursos sobre las artes y como sistema de evaluación.

<sup>2</sup> Hay que ser absolutamente modernos. TdA.

<sup>3</sup> Édouard Manet está considerado por Charles Baudelaire y Clement Greenberg el inventor del arte moderno. Expone en la Galería Martinet su *Olympia* (1863) y provoca un escándalo no solo porque el modelo estaba desnuda, sino por la mirada franca con la que interpela al espectador, mirada que repite el mismo modelo de *Le déjéneur sur l'herbe* del mismo año. Cambia de sujeto en la pintura monumental -hasta entonces reservada al género histórico o religioso- para mostrar una prostituta iluminada por una luz central en la tela. Claude Monet en respuesta y también el mismo año de 1863 pinta su *Déjéneur sur l'herbe* con mujeres vestidas y con sombrero. Ambos cuadros monumentales están expuestos uno frente al otro en el Museo d'Orsay en París.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- ARNASON, HJORVARDUR HJARVARD [1963] (1986) *History of Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture. Photography*. New York: Harry N. Abrams. Tercera Edición.
- AGAMBEN, G. (2008) “*Qui'est-ce que le contemporain?* ». Lección inaugural del Curso de Filosofía 2005-2006 IUAV Venecia. Editado por Rivages Poche. París: Editions Payot. Traducción al francés de Maxime Rovere.
- BAUDELAIRE, CH. (1863) *Le peintre de la vie moderne*. <http://www.Littérature.com>. PDF
- BLAZWICK, I, WILSON, S (eds) (2000) *Tate Modern. The handbook*. London: Tate Publishing.
- BORDONABA, L. (2016) « La critique d'art après la fin de l'art ». *Cahiers Philosophiques* 2016/1 (N°1). p.95-101
- CALABRESE, O. (1989) *La era neobarroca* (3.ª ed. español). Madrid: Cátedra.
- (1999b) *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- COEN SOLAL, A. (2000) « *Un jour, ils auront des peintres* ». *L'avènement des peintres américains* (Paris 1867-1948). Paris : Gallimard. Folio Histoire.
- CORRAIN, L. (2004) *Semiotica del visivo*. Roma: Meltemi.
- DANTO, A. C. (1984) “The end of art”. En B. Lang (ed) *The Death of Art*. New York: Columbia University Press.
- (1996) *After the end of Art*. Princeton: Princeton University Press. Traducción al español *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós. 1997

- DESIGNIS 11** (2007) *Estética y Semiótica. Bordes de la representación*. Numero coordinado por Rosa María Ravera y Lucrecia Escudero Chauvel con la colaboración de Emilio Garroni. Barcelona: Gedisa.
- DESIGNIS 18** (2018) *Lo fotográfico. Entre lo analógico y lo digital*. Numero coordinado por Jacobo Bolaños y Vicente Castellanos. Rosario: Ediciones Universidad Nacional de Rosario.
- ECO, U.** (1962) *Opera Aperta*. Milano: Bompiani.
- ESCUADERO CHAUVEL, L.** (2007) "Una mirada oblicua". En deSignis11 *Estética y Semiótica. Bordes de la representación*. Barcelona: Gedisa.p.9-14.
- (2023) « Lo contemporáneo de Rosa María Ravera ». Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. Mesa Homenaje a Rosa María Ravera.
- GOODMAN, N.** (1990) "¿Cuándo hay arte?" En Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Vizzor. p. 87-102.
- GORGONI, G.** (1985) *Beyond the canvas*. New York: Rizzoli. Prologo de Leo Castelli.
- GREENBERG, C.** (2016) [1978] « La peinture moderniste ». *Art et médium 1 : Le médium de l'art*. <https://journals.openedition.org/doi.org/10.4000/appareil.2302> consultado 10/1/2023. Traducción al francés de Pascal Krajewski.
- KRAUBE, A.C** (1995) *Historia de la pintura*. Colonia: Konemann. Traducción del alemán LocTeam.
- Krauss, R.** (1991) *Le Photographique. Pour une Théorie des écarts*. Paris : Jean Kempf.
- (1993) L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. Paris : Macula
- LYOTARD, F.** (1979) *La condition postmoderne*. Paris : Editions de Minuit.
- PINARDIS, S.** (2015) "Lo contemporáneo y sus definiciones". *Trafico Visual . Plataforma virtual de difusión de arte en América Latina*. 11/05/2015.
- RAVERA, R.M** (2007) "Notas sobre Estética y Semiótica". En *deSignis 11* p.17-27.
- (1998) *Estética y Crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires: Eudeba.
- REBENTISH, J.** (2003) *Aesthetik of installation*. Berlin: Sternberg Press.
- (2017) *Theorien der Gegenwartskunsts zur Eiführung*. Berlín: Junius Verlag GmbH. *Teorías del Arte contemporáneo. Una introducción*. Valencia: PUV n°46 Estética & Crítica. Traducción al español de Maximiliano Gonnet. 2021
- RODRÍGUEZ JIMENEZ, L.** (2013) "Lo contemporáneo y la crisis de la realidad empírica: confrontaciones teóricas". *Revista Humanidades* Vol.3 1-24. Universidad de Costa Rica
- ROSENBER, H.** (1998) [1962][1959] *La tradition du nouveau*. Paris : Minuit. Col. Arguments 10.NRF.
- (1992) [1969-1972] *La re-définition de l'art*. Paris: Editions Jacqueline Chambon.
- SANTAELLA, L.** (2007) " La estética semiótica de Charles S. Peirce". En *deSignis 11* p.43-54.
- SCHAEFER, J.M.** (2015) *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard. NRF Essais.
- VATTIMO, G.** (1998) *El fin de la modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VASARI, G** (1929)[1550] *Sept vies d'artistes plus celle de l'auteur*. Paris : NRF Gallimard. Collection La Renaissance.

