

El rompecabezas del arte contemporáneo: Incertidumbres, novedad y aburrimiento

The Puzzles of Contemporary Art: Uncertainties, Novelty and Boredom

Lee, Chao-Yang

Universitat Politècnica de València
chle7@bbva.upv.es

Clemente Marco, José Luis

Universitat Politècnica de València
jlclemen@har.upv.es

Recibido: 25-05-2022
Aceptado: 28-03-2022



Citar como: Lee, Chao-Yang; Clemente Marco, José Luis (2022). *El rompecabezas del arte contemporáneo: incertidumbres, novedad y aburrimiento*. ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 10, p. 99-110, marzo. 2022. ISSN 2530-9986.
Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2022.15834>

PALABRAS CLAVE

arte contemporáneo; incertidumbre; novedad; aburrimiento; repetición; arte vanguardista

RESUMEN

A través de la promoción y difusión de museos, galerías de arte, bienales, investigaciones académicas, etc., el arte contemporáneo se ha convertido en un tema importante de finales del siglo XX. *Arte contemporáneo* fue por un tiempo un término de moda, pero también un término lleno de incertidumbre y desafíos. Esta investigación aborda el arte contemporáneo a través del tiempo, el espacio y la originalidad, explorando la realidad del aburrimiento provocado por la falta de novedad en el arte contemporáneo. Uno de los mayores desafíos del arte contemporáneo es su temporalidad. ¿Cuál es el periodo de tiempo exacto en que se desarrolló el arte contemporáneo? Y en cuanto al espacio, las exposiciones internacionales del arte contemporáneo están frecuentemente dominadas por el arte occidental. ¿Cómo es posible equilibrar el arte contemporáneo de diferentes territorios sin ningún prejuicio? Por otro lado, al seguir el arte contemporáneo el desarrollo del lenguaje artístico del arte de vanguardia, su originalidad y novedad han



sido ampliamente cuestionados. Su característica de repetición provoca la reducción de la novedad, y finalmente lleva al aburrimiento a sus espectadores. Pero, ¿es este realmente el destino del arte contemporáneo? Estructuralistas y deconstruccionistas exploran la relación entre el arte contemporáneo y el arte de vanguardia desde diferentes perspectivas, desmantelando el poder y la originalidad del arte de vanguardia. Sin embargo, ¿este tipo de análisis es realmente una forma fiable y significativa de interpretar el arte contemporáneo? ¿o es llevar el arte contemporáneo a la nihilidad y el aburrimiento? Todos estos son los temas que exploramos en esta investigación.

KEY WORDS

Contemporary art; uncertainty; novelty; boredom; repetition; avant-garde art

ABSTRACT

Through the promotion and spread of museums, art galleries, biennials, academic research, etc., contemporary art has become an important subject since the late 20th century. "Contemporary art" was once a fashionable term, but it is also a term full of uncertainties and challenges. This investigation will discuss contemporary art through time, space and originality, and will explore the reality of boredom caused by contemporary art's lack of newness. One of the biggest challenges of contemporary art is its temporality: determining the exact timeline of contemporary art is a perpetual topic of debate. Moreover, in terms of space, international contemporary art exhibitions are frequently dominated by Western art. How, then, is it possible to increase representation of the contemporary art from different territory without any prejudice? On the other hand, as contemporary art has followed the development of the artistic language of avant-garde art, its originality and novelty have been widely questioned. Its characteristic of repetition causes a reduction in novelty, ultimately bringing its viewers into boredom. But is this really the fate of contemporary art? Structuralists and deconstructionists explore the relationship between contemporary art and avant-garde art from different perspectives, dismantling the power and originality of the latter. However, is this type of analysis really a reliable and meaningful way to interpret contemporary art? Or does it take contemporary art further into nihilism and boredom? All of these issues will be explored in this investigation.

INTRODUCCIÓN

La evolución del arte a lo largo del siglo XX ha dejado atrás el marco del pasado, utilizándose hasta el presente materiales de todo tipo. Así, todo es objeto de convertirse en arte, desde un plátano crudo, una cuchara, un montón de colillas de cigarrillos o hasta incluso un suelo polvoriento. Todo puede ser arte y es que, desde principios del siglo XX, el arte se ha desprendido de la estética tradicional y se ha convertido en un arte basado en conceptos. Al mismo tiempo, en el arte de la vanguardia se comenzó a utilizar libremente objetos cotidianos en lugar de materiales tradicionales, influyendo mucho este libre uso de materiales en el arte de después de la Segunda Guerra Mundial, y muy particularmente en el presente; materiales para el arte que han sido empleados de una forma que no tiene precedentes.

Cuando Duchamp creó sus *ready-mades* y abrió la caja de Pandora, fue un comienzo en la exploración de las posibilidades del arte y de sus relaciones con el público. El modelo establecido por el arte de vanguardia ha sido de gran influencia para el desarrollo del arte contemporáneo, especialmente hacia el arte conceptual tan influido por Duchamp. Sin embargo, el caleidoscopio del arte contemporáneo puede ser intrigante, complicado y lleno de incertidumbres, en términos de tiempo, espacio y pertinencia. Por ejemplo, ¿cómo se define el término de *arte contemporáneo*? ¿Es legítimo? La *novedad* del arte contemporáneo ha sido cuestionada por numerosos estudios, considerando que es solo una repetición del arte vanguardista. ¿Cómo configuramos la relación entre el arte de vanguardia y el arte contemporáneo en cuanto a la novedad? Si la falta de novedad señala el comienzo del aburrimiento, ¿cómo vemos el aburrimiento en relación con el arte contemporáneo?

METODOLOGÍA

Esta investigación se realiza de forma epistemológica. A partir de la evolución y transformación de la historia del arte y de las opiniones de historiadores del arte, críticos, filósofos y artistas, intentamos configurar el rostro del arte contemporáneo. Desde el cuestionamiento y análisis del término del arte contemporáneo hasta la discusión sobre el tiempo y el espacio del mismo. También tratamos la oposición a la novedad del arte contemporáneo y su sustento con características propias y valor dialéctico, tratando de aportar una mirada objetiva respecto del arte contemporáneo. Aplicamos también distintas teorías en este artículo como son el formalismo, estructuralismo, postestructuralismo y posmodernismo, con el fin de observar distintos estados de novedad y su afectación al aburrimiento en el arte contemporáneo. Pretendemos inferir una conclusión razonable y objetiva.

DESARROLLO

Inicialmente, queremos exponer unos puntos que han causado algunas incertidumbres en el arte contemporáneo. En primer lugar, lo que ha hecho que el arte contemporáneo sea problemático es el término *contemporáneo*, una palabra derivada de la palabra latina *contemporaneus*. Según el diccionario Real Academia Española (2014), significa algo “Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa” o “Perteneiente o relativo al tiempo o época en que se vive” o “Perteneiente o relativo a la Edad Contemporánea”. El último significado se refiere al tiempo transcurrido desde fines del siglo XVIII o principios del XIX. Sin embargo, en la actualidad, cuando hablamos de arte contemporáneo, la época a que se refiere no es ni el siglo XVIII ni los principios del siglo XIX. Se trata del arte actual, pero también del arte de hace algunas décadas. Aquí la palabra *algunas* se usa ya que no tenemos la certeza del momento exacto en que se inicia el arte contemporáneo.¹ Peter Osborne propuso tres periodizaciones del arte contemporáneo. La primera periodización es el arte posterior a 1945, que marca la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo. Osborne señaló que esto se estableció

¹ Según el diccionario Real Academia Española, Edad Contemporánea significa:

“Edad histórica más reciente, que suele entenderse como el tiempo transcurrido desde fines del siglo XVIII o principios del XIX”.

por primera vez en Europa del Este, como parte de la reacción soviética contra las categorías de modernidad y modernismo (2013, p.18). La segunda periodización comienza en algún momento a principios de la década de 1960, Osborne afirmó: “en esa ruptura ontológica con las prevaletentes prácticas neovanguardistas basadas en el objeto y en el medio específico llevadas a cabo por una gama de nuevos tipos de trabajo, de los cuales la performance, el minimalismo y el arte conceptual aparecen, retrospectivamente, como los más decisivos”² (Osborne, 2013, p.19). En cuanto a la tercera periodización principal del arte contemporáneo, Osborne declaró: “arte después de 1989 - simbólicamente, la ruptura del Muro de Berlín. Con respecto a la Guerra Fría, 1989 es la contraparte dialéctica de 1945” (Osborne, 2013, p.20).

Si bien las periodizaciones pueden servir para disolver cierto deseo de conocer el tiempo exacto del arte contemporáneo, plantean otras preguntas. Por ejemplo, Las obras de Robert Morris producidas a principios de la década de 1960, ¿son obras de arte contemporáneas según la segunda periodización de Osborne o están en la categoría de prácticas neovanguardistas? Si elegimos la segunda o tercera periodización para enmarcar el tiempo del arte contemporáneo, significa que tenemos que borrar cualquier implicación del *arte contemporáneo* fuera de estas periodizaciones, sin embargo, ¿es posible hacer eso? Por ejemplo, ¿ignorar un período determinado de obras de arte, como las exposiciones realizadas por el Instituto de Arte Contemporáneo (Institute of Contemporary Arts, ICA), una institución fundada en Londres en 1946? (p.16). En cuanto a la disyunción entre el período histórico y el histórico del arte, el historiador del arte Terry Smith (2010) sugirió que “una formación intermedia y móvil es más apropiada para circunstancias en las que la contemporaneidad de diferencias es la regla” (p.379). El punto delicado del tiempo de la contemporaneidad es la negación de su propio futuro. Osborne declaró: “al hacer presente el tiempo ausente de una unidad de tiempos presentes, todas las construcciones de lo contemporáneo son ficticias, en el sentido de ficción como modo narrativo” (Osborne, 2013, p.23). Sin embargo, el arte contemporáneo también se refiere con frecuencia a las obras próximas. Por lo tanto, las construcciones del arte contemporáneo en realidad tienen una base ficticia y debemos ser conscientes de ello.

La segunda cosa que causa la incertidumbre del arte contemporáneo es su espacio. Muchos historiadores y críticos del arte han argumentado sobre las diferencias en el territorio geográfico del arte contemporáneo y las rupturas del arte contemporáneo en Oriente y Occidente. Grant Kester, un historiador del arte contemporáneo, afincado en el sur de California, señaló:

El problema de “lo contemporáneo” tiene sus raíces en una tensión que surgió cuando la historia del arte occidental se formalizó por primera vez como disciplina. [...] Historiadores y filósofos plantearon la cuestión de cómo los espectadores contemporáneos podían trascender las diferencias que existían entre ellos y las muy diferentes culturas cuyas obras de arte ellos admiraban- culturas cuyos significados compartidos eran inaccesibles para ellos debido a las distancias de tiempo o espacio (Foster, 2010).

² Todas las traducciones de lenguas extranjeras al español son realizadas por los autores de este artículo.

Aunque para el público occidental, penetrar en el arte contemporáneo no occidental implica enfrentarse a diferencias culturales. Sin embargo, además de esto, todavía existe un desequilibrio en el uso del lenguaje artístico dominado por el arte occidental. Por ejemplo, bajo la influencia del poscolonialismo, el arte no occidental se crea con base en el lenguaje del arte occidental, con el fin de lograr el objetivo de ser reconocido. De hecho, es una estrategia para que el arte no occidental penetre en el mundo del arte occidental. Sin embargo, en aquellas exposiciones de arte o debates que reivindican el arte contemporáneo, ya sea en Occidente o en Oriente, las teorías y el lenguaje del arte que provienen del mundo occidental han sido ampliamente utilizados por instituciones artísticas no occidentales.

Okwui Enwezor propuso la idea de “constelación poscolonial”, una intención de resolver los lugares de exhibición de arte desequilibrados y orientados a occidente, declarando:

Quizás, entonces, llevar el arte contemporáneo al contexto del marco geopolítico que define las relaciones globales -entre lo llamado local y lo global, centro y margen, estado-nación e individuo, comunidades, audiencias e instituciones transnacionales y diaspóricas- ofrece una visión perspicaz de la constelación poscolonial. La constelación, sin embargo, no está formada únicamente por las dicotomías mencionadas anteriormente, sino que puede entenderse como un conjunto de arreglos de relaciones y fuerzas profundamente entrelazadas que se basan en discursos de poder (Enwezor 2003, p.58).

Aunque la idea de una constelación poscolonial suena razonable, la estructura de poder detrás de ella todavía está dominada por el mundo occidental. T.J. Demos, el historiador del arte y crítico cultural, utilizó el argumento de Slavoj Žižek para señalar que la exhibición del multiculturalismo podría ser dudosa y problemática:

Uno de los riesgos es ser víctima que por último es condescendiente de “respeto” multicultural por la diferencia, que niega cualquier criticidad. Este último enmascara potencialmente una relación neocolonial con el Otro, como sostiene Slavoj Žižek, para quien el multiculturalismo puede revelar “una forma de racismo renegada, invertida y autorreferencial, un 'racismo con distancia': 'respeto' la identidad del Otro, concibiendo al Otro como una comunidad 'auténtica' encerrada en sí misma hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia posibilitada por su posición universal privilegiada (Foster, 2010).

Por tanto, en el arte contemporáneo existe la incertidumbre y la complejidad de su tiempo y espacio. El tiempo de producción y el origen del territorio son factores que complican la configuración del arte contemporáneo.

Además, la complejidad del discurso del arte contemporáneo también se ve intensificada por la globalización, así como por los sistemas económicos y políticos. El arte contemporáneo está dominado por las instituciones y los estados, y a su vez, condicionado por la dualidad del arte señalada por Adorno. El arte contemporáneo parece ser menos puro y menos libre que el arte convencional. Según la observación de

Julian Stallabrass (2004, p. 126), las necesidades gubernamentales y los negocios mercantiles destruyen la pureza del arte, señaló: “El arte traspasa las fronteras de la particularidad local, ayudando a la transformación y mezcla de las culturas y economías del mundo”. Es decir, el arte se ha convertido en producto de la globalización, borrándose su particularidad local. Stallabrass consideró incluso que el uso principal del arte es «ser manchado por las necesidades particulares del gobierno y los negocios”. Por tanto, el valor del arte fluye más hacia el valor comercial y de propaganda.

En un arte contemporáneo tan variado y diverso, hay sin embargo muchas incertidumbres, e incluso crisis negativas respecto de su existencia. Además, el debate sobre si el arte contemporáneo es un nuevo tipo de creación o simplemente una imitación de la vanguardia presenta otra complejidad. Si la práctica artística contemporánea es una repetición del arte anterior, el arte contemporáneo está viviendo a la sombra de lo que ya existió, siendo una manifestación de repetición y de aburrimiento. A continuación, indagamos en la complejidad de la novedad y del aburrimiento en el arte contemporáneo.

Tras la apertura de la vanguardia a la realización de un arte contrario al arte convencional, los neo-vanguardistas buscaron hacer algo distinto basado en la idea del conceptualismo. De hecho, no es por tanto de extrañar que tras la neo-vanguardia hayan florecido nuevos movimientos artísticos como la Transvanguardia, el land Art, el hiperrealismo, los nuevos medios, el arte urbano, entre otros. Así los artistas contemporáneos además de encontrar nuevos ámbitos de actuación en los materiales y espacios para la realización de las obras, también han ampliado su interés en temas sociales y políticos, influidos entre otros por Beuys. En consecuencia, temas como la raza, el género, la clase, la identidad o la globalización, entre otros, forman parte del arte contemporáneo, expresando los artistas sus ideas por medio del arte. La búsqueda constante de la *novedad* es la tendencia colectiva de los artistas en el arte contemporáneo, la novedad que puede ser muy ambigua.

En efecto, la idea de *novedad* varía según distintos criterios de juicio. Greenberg en *Avant-Garde and Kitsch (Vanguardia y kitsch, 1989)*, señaló que los campesinos que se asentaron en las ciudades demandaban una “nueva mercancía”, una especie de producto cultural diferente al burgués: “cultura ersatz, kitsch, destinada a los que, insensibles a los valores de la cultura genuina [...]” (1989, p.10). Aquí, el estándar para juzgar lo viejo y lo nuevo radica en la diferencia del gusto. La novedad se convierte en lo opuesto al gusto elevado y la creatividad.

En su ensayo *Avant-Garde Attitudes* de 1968, elogió el nuevo estilo *duro* de los años sesenta. Afirmó:

Lo nuevo, en el esquema, en la forma en que llegó el estilo de los años 60 fue que lo hizo llevando no solo arte genuinamente fresco, sino también arte que pretendía ser fresco, y podía fingir serlo, como en tiempos pasados solo un estilo en decadencia lo hubiera permitido.

Aquí su juicio de novedad no se basa solo en el estilo artístico, sino también en su calidad y noción de innovación. Por otro lado, también señaló que la aceptación de un nuevo

estilo tiene que ver con el tiempo y la cultura en que aparece el estilo artístico. Es decir, una nueva creación puede ser una mala creación si no se reconoce. Por otro lado, Greenberg también advirtió que la novedad no perdura para siempre y es lo que explica el gran nerviosismo de la opinión artística en los años 60. Señaló: “Uno sabe lo que está ‘dentro’ en un momento dado, pero uno se siente incómodo con lo que está ‘fuera” (Greenberg, 1968).

Después de la Segunda Guerra Mundial, los artistas se dedicaron a la renovación del arte dentro del mismo marco conceptual establecido por Duchamp y lanzaron diferentes tendencias artísticas, aunque, la mayoría de las actividades artísticas duraron poco tiempo. Estos movimientos artísticos incluyen *fluxus*, el *arte minimalista*, el *happening* y el *arte Pop*, entre otros. Estas obras a pesar de tener forma *novedosa*, no les garantiza una buena acogida por los críticos. Según Peter Bürger (1984), “El arte neo-vanguardista es un arte autónomo en el pleno sentido del término, lo que significa que niega la intención vanguardista de devolver el arte a la praxis de la vida” (p.58). Para Bürger, devolver el arte a la praxis de la vida remitía a abandonar el arte institucionalizado y poner el arte en la mera práctica de la vida. Sin embargo, desde que los neo-vanguardistas han institucionalizado el arte, han perdido “el retorno completo del arte a la vida”, a pesar de que llevaron “la práctica de la vida al arte”. Consideró que el arte vanguardista tiene la intención revolucionaria de desafiar a las instituciones, y que por el contrario la neo-vanguardia institucionaliza la vanguardia como arte, señalando Bürger que la *novedad* para Adorno es distinta de la renovación de temas, motivos y técnicas artísticas (Bürger, 1984, p.59), dado que “Adorno tiende a hacer de la ruptura históricamente única con la tradición que es definida por los movimientos de vanguardia histórica como el principio de desarrollo del arte moderno como tal” (p.60). El arte vanguardista rompió con la tradición y creó un nuevo lenguaje del arte. En cambio, el arte neo-vanguardista repite la forma del arte vanguardista, pero pierde el espíritu revolucionario. Por tanto, el arte neo-vanguardista no es algo nuevo, sino una repetición de la pauta del movimiento artístico antecesor.

En la modernidad tardía, ha surgido tensiones similares respecto de la novedad del arte. El historiador de arte Klaus Honneth (1993) hizo la siguiente observación sobre el arte contemporáneo:

La inflación que ha sufrido el uso del adjetivo “nuevo” en relación con las cambiantes corrientes artísticas no se corresponde en ningún caso con el habitual significado lingüístico. Nunca aparece sólo, sino siempre como prefijo unido a una tendencia artística existente. Lo nuevo no es tan nuevo (p.14).

La visión de Honneth es similar al desarrollo lineal del lenguaje formal de Bürger en cuanto a que el arte nuevo tiene huellas del arte de vanguardia. Fredric Jameson (1991) también señaló la incertidumbre entre lo nuevo y lo original en la posmodernidad en su *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism (Teoría de la postmodernidad: La lógica cultural del capitalismo avanzado)*. Según él: “la paradoja reside en la dificultad de distinguir aquello que en el sistema moderno constituía lo nuevo y original, lo innovador, de una organización postmoderna donde la ‘originalidad’ se ha vuelto un

concepto sospechoso” (p. 397). El avance de la historia del arte es tal y como lo predijo Hegel, con el arte dirigido por la filosofía, y completando Duchamp esta predicción y anunciando Danto el fin del arte. Por tanto, el arte contemporáneo ha entrado en el conceptualismo, abandonando el desarrollo del formalismo tradicional. Las obras son conformadas en el conceptualismo, y aún abordando distintos temas, se aplica el mismo lenguaje artístico. En cuanto a las obras de arte no conceptual, también hay rasgos formales basados en el arte anterior. De hecho, Jameson tuvo esta inquietud sobre la originalidad del arte contemporáneo.

No obstante, Foster (2001) se mostró contrario a la idea de Bürger, tildando su argumento de problemático, especialmente en cuanto a “su denigración de la vanguardia de posguerra como un mero neo, en gran parte una malévolamente repetición que cancela la crítica prebélica de la institución del arte” (p.10). En vez de considerar que la neo-vanguardia detuvo el proyecto de la vanguardia histórica, Foster propuso por primera vez que la neo-vanguardia comprendió a la vanguardia (p.16). Sugirió también la noción de “acción diferida” término proveniente de la influencia de Freud para describir el efecto posterior de un trauma esto es para describir el efecto neo-vanguardista. Dijo Foster: “en lugar de romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticos de la posmodernidad han avanzado en una relación *nachtraglich*³ con ellos” (Foster, 2001, p.35).

Foster utilizó el concepto de psicoanálisis para interpretar el posicionamiento histórico de la neo-vanguardia, deconstruyendo al mismo tiempo la importancia única y centralización de la vanguardia. La (post)estructuralista, Rosalind E. Krauss (1986), en su *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths (La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos)* también confrontó la originalidad de la vanguardia. Ella propuso una relectura del arte de vanguardia y el modernismo, señalando que la originalidad nace a través de la repetición y la recurrencia (p.157-158). Tomando como ejemplo la serie de obras de Mondrian, creía que además de la unicidad de sus obras, contienen éstas en realidad muchas repeticiones de cuadrículas. Krauss trató de unir los dos conceptos originalmente opuestos: la originalidad y la repetición. Según su teoría, en el arte vanguardista se incluyeron estos dos conceptos, haciéndole perder el mérito a la originalidad reconocida por los críticos e historiadores. Con esta característica de la repetición en el modernismo, la réplica como característica específica del posmodernismo, ha perdido su singularidad. De hecho, no es sorprendente que Krauss dijera: “Por tanto, es desde una nueva perspectiva extraña que miramos hacia atrás en el origen modernista y ver cómo se astilla en una reproducción sin fin”.

A partir de la discusión anterior, tenemos una visión bilateral sobre la cuestión de si el arte neo-vanguardista o el arte contemporáneo son nuevas prácticas o no. Por un lado, se habla de la negación o sospechosa novedad y originalidad que nacen a través del desarrollo lineal del formalismo tradicional; por otro lado, es a través de la finalidad

³ La palabra *nachtraglich* fue tomada del concepto de Freud cuando describió la *acción diferida*, un trauma o efecto subsecuente que ocurre después de un incidente. Foster escogió esta teoría para explicar la relación entre la vanguardia y la neo-vanguardia, siendo la primera el origen del trauma y la segunda la acción diferida (*nachtraglich*).

estructural y de un posicionamiento contrario al fin de la historia, que se interpreta el arte posterior a la vanguardia y se le da significativo valor como para que pueda deshacerse de la acusación de falta de novedad y mera la repetición. A continuación, podemos indagar en lo aburrido del arte contemporáneo por medio de la perspectiva dialéctica de la novedad. Respecto a la relación entre lo nuevo y el aburrimiento, el filósofo Svendsen (2006) mencionó: “[...] por lo general, intentamos superar este tedio persiguiendo vivencias siempre nuevas, siempre más intensas, en lugar de tomarnos el tiempo necesario con el fin de vivir experiencias” (p.55). Lo nuevo, en cierta manera, tiene la función de vencer al aburrimiento. Sin embargo, la duración de lo nuevo y de las sensaciones que transmite, tienen sus límites. Observamos que los artistas buscan constantemente nuevas formas de expresión para atraer la atención del público, desde el refinamiento de técnicas hasta el avance del estilo, o también a través de la diversidad del tema y el lenguaje formal. Cuando apareció el arte de vanguardia del siglo XX, la búsqueda de lo nuevo llegó a un punto de gran avance. Como se enfatiza en el *Manifiesto Dadaísmo*, el propósito de Dadá era crucificar el tedio (Tzara, 1999, p. 12), provocando un efecto de “choque”, según lo afirmado por Benjamín (1989, p.49). Sin embargo, el efecto de esta conmoción no duró mucho tiempo, ya que pronto el público se aburriría y el arte vanguardia terminó.

Ahora bien, cierto es también que el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial ha heredado el lenguaje formal y los conceptos del arte vanguardista, incluso con el uso del efecto de choque producido por el aburrimiento. Por ejemplo, la conmoción y la novedad causada por el aburrimiento a través de la forma, así como el uso de elementos cotidianos, objetos o palabras sin sentido como obras. Es así que Jameson (1991) señaló: “No es un gran secreto que, en algunas de las obras más significativas del alto modernismo, lo aburrido a menudo puede ser muy interesante, y viceversa” (p.72). Aún con el aburrimiento manifestado en la forma de las obras, estas pueden resultar interesantes en su noción creativa, y sobre todo cuando están en contra de la noción tradicional.

Como hemos mencionado anteriormente, algunos críticos e historiadores lamentaron que el arte de la posguerra haya perdido su novedad, basándose en la idea formalista e historicista. Cuando sienten que el arte ha perdido su novedad, se comienza a percibir el aburrimiento. Sin embargo, los estructuralistas o deconstruccionistas no ven el arte de esta manera, sino desde otras perspectivas no formales. De hecho, pueden percibir el novedoso interés e importancia de las obras de arte. Esta novedad satisface su sensación de vacío y, naturalmente, también detiene el aburrimiento. Por tanto, para determinar el aburrimiento de una obra, uno de los factores importantes es averiguar la novedad de esta obra, la cual tiene que ver con la subjetividad de los espectadores y sus interpretaciones de la obra.

Podemos ver algunos ejemplos en los que una interpretación *nueva* ha sido impuesta y también rechazada por diferentes individuos. Por ejemplo, en su famoso ensayo, *la escultura en el campo expandido*, Krauss (1986) veía las *Puertas del infierno* y el *Balzac* de Rodin de finales del siglo XIX, como obras que indicaban la entrada del modernismo por su condición “de deslocalización, de ausencia de hábitat, (y) una absoluta pérdida de lugar” (p.280), lo cual solía ser considerado como una condición negativa. Krauss

subvirtió los “fracasos” de las obras a algo innovador. En 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicó el *Manifiesto Futurista* en *Le Figaro*, declarando una belleza nueva, que es la belleza de la velocidad, incitando al nacimiento del futurismo. Los artistas futuristas intentaron representar esta belleza nueva de la velocidad en sus obras, creando muchas obras abstractas y geométricas con movimiento rítmico. Sin embargo, aunque la pintura de Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2 (Desnudo bajando una escalera n°2, 1912)*, tuvo una forma muy parecida a las obras futuristas, Duchamp negó que tuviera intención de relacionar sus creaciones con el futurismo. De hecho, la novedad de belleza a través de la representación de la velocidad no tenía el mismo efecto en Duchamp. Además, la participación del público en el arte ya ocurrió en los años 50 a través de las actividades de *Fluxus* y *Happening*. Nicolas Bourriaud, el teórico y crítico, en los años 90 concibió el término *estética relacional* para destacar y promover la tendencia artística de compartir objetos, imágenes y experiencias entre el artista y el público. Parece que la idea de *estética relacional* es algo nuevo, ya que es un término novedoso que está muy difundido en el mundo del arte. Sin embargo, si miramos su naturaleza en términos de forma y noción, tiene mucha similitud con las prácticas vanguardistas de la posguerra. Por tanto, es innegable que el mundo del arte está dominado por una variedad de discursos, más que por las formas de arte en sí. Sin embargo, esta tendencia y descubrimiento tampoco es una novedad. Ya en 1975, Harold Rosenberg escribió: “La crítica de arte hoy es historia del arte, aunque no necesariamente la historia del arte del historiador del arte” (p.146).

Ahora bien, si buscamos persistentemente la novedad pura en las obras de arte, con mucha probabilidad caeremos en una nihilidad sin fin; de igual manera que si no nos convencen los *nuevos* discursos o puntos de vista propuestos por los artistas o críticos, acabaremos completamente frustrados respecto de la condición del arte. Si no se encuentra novedad en el arte, puede dar lugar a la crisis de ser transportado al valle del aburrimiento. Sin embargo, Wittgenstein (1977) tuvo un pensamiento iluminador que podría ser útil para reducir esta ansiedad producida por la novedad, especialmente para los creadores del arte. Según él:

Debes decir algo nuevo y, sin embargo, todo debe ser viejo. De hecho, debes limitarte a decir cosas viejas y, de todos modos, debe ser algo nuevo. [...] Un poeta también tiene que preguntarse constantemente: 'pero ¿es realmente cierto lo que estoy escribiendo?', Y esto no significa necesariamente: '¿es así como sucede en la realidad?' Sí, tienes que reunir fragmentos de material antiguo. Pero en un *edificio* (p.40e).

Las palabras de Wittgenstein revelan la realidad de que lo que todos consideramos como de nuevo va a ser, al fin y al cabo, lo viejo. El destino de lo nuevo es ser viejo. Por tanto, no hay que temer a este destino de ser viejo, ni tampoco tener intranquilidad en el uso de los materiales antiguos para construir algo. Aún así, no descartamos la posibilidad de obtener una perspectiva fresca y relativamente nueva.

Por último, queremos destacar también que la pérdida de la novedad y el consecuente aburrimiento no es el motivo de la repetición del lenguaje formal, sino también por la aparición continua de demasiadas novedades, facilitando esto la entrada en el sinsentido y la nada. Como dijo Pessoa: “el tedio de lo constantemente nuevo, el tedio de descubrir, bajo la falsa diferencia de las cosas y de las ideas, la perenne identidad de todo” (Pessoa, 2001, p.344, citado por Svendsen, 2006, p.55). En el arte contemporáneo han surgido

una gran variedad de obras, floreciendo multitud de galerías de arte, museos y exposiciones de alcance internacional. Por tanto, las llamadas obras innovadoras ya no son tan escasas como antes, siendo también la accesibilidad a ellas más fácil que nunca. De hecho, los espectadores que ven a menudo obras de arte contemporáneo quedan menos sorprendidos y se distraen fácilmente, a pesar de las supuestas innovaciones en las obras. Osborne (2013) planteó el tema de la distracción artística:

[...] cómo es el arte para distraerse de la distracción sin perder el contacto con la distracción, sin entrar en otro ámbito completamente -'inmersión contemplativa' en la obra- sin relación con otras distracciones, convirtiéndose así en el vehículo de una huida de la actualidad, ¿De la estructura temporal misma de la experiencia a la que debe comprometerse si ha de ser "contemporánea" y afectiva? (p.178).

Osborne cree que este es uno de los temas con los que el arte modernista y vanguardista han luchado desde la década de 1920. Además, señaló: "El aburrimiento, no la atención, es la verdadera otra dialéctica de la distracción en la modernidad". Al mismo tiempo, citó las palabras de Pascal, articulando que en comparación con el aburrimiento que causa la ausencia de Dios en la vida, "la diversión (divertissement) es una 'miseria' aún mayor, que nos distrae de los 'medios de escape más sólidos'". En consecuencia, el propio aburrimiento nos llevará a encontrar este escape (Osborne, 2013).

En resumen, el discurso del arte contemporáneo se compone de complejidades e incertidumbres. A través de la perspectiva temporal espacial y de otros factores diversos del arte, hemos expuesto una condición general del arte contemporáneo. Además, cuando el arte entró en el posmodernismo, la polémica de la novedad y originalidad del arte emergió más que en épocas anteriores. El resultado de la falta de novedad es el aburrimiento. Los historiadores y críticos formalistas juzgan la innovación del arte desde el lenguaje formalista, en cuanto a la brecha entre la convención del arte y la práctica vanguardista, exaltando en cierto modo a esta última y convirtiéndola en un canon en la historia del arte. Sin embargo, los estructuralistas y postestructuralistas valoran el arte contemporáneo desde diversas perspectivas y reprimen el valor centrado en la vanguardia. Por lo tanto, el aburrimiento oscila entre el cambio de perspectivas. Sin embargo, debemos entender una cosa: cuando ya hablamos de la novedad de una obra de arte o una perspectiva innovadora, está a su vez pronunciando que su destino como antigüedad es su naturaleza. La novedad es una puerta abierta hacia el aburrimiento que nos llevará a encontrar otra novedad. Así es la naturaleza humana y la condición del arte que condenada a oscilar eternamente en el péndulo del aburrimiento.

FUENTES REFERENCIALES

- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I. Taurus: Buenos Aires.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Traducido por Michael Shaw. Minneapolis: The University of Minnesota.
- Enwezor, O. (2003) The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*. 34(4). pp. 57-82.

- Foster, H. (2021). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H. (2010, 12 de enero). Contemporary Extracts. *E-flux Journal*. Recuperado 23 junio 2021 de <http://www.eflux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts>
- Greenberg, C. (1968). Avant-Garde Attitudes. *The Estate of Clement Greenberg*. Recuperado 23 junio 2021 de <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>
- Greenberg, C. (1989) *Art and Culture: Critical Essays* (1961). Boston: Beacon.
- Honnet, K. (1993). *Arte contemporáneo*. Köln: Benedikt Taschen.
- Harris, J. (2001). *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Krauss, R.E. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass: MIT Press.
- Marinetti, F. T. (1909, 20 de febrero). Le Futurisme. *Le Figaro*. en primera plana.
- McDonough, T. (2017). *Boredom (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: MIT Press.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso.
- Real Academia Española (2014). Diccionario de la lengua española (23.ª). Madrid: Espasa-Calpe. Recuperado 23 junio 2021 de <https://dle.rae.es/>
- Rosenberg, H. (1975). Criticism and its Premises. *Art on the Edge: Creators and Situations*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 135–52.
- Smith, T. (2010). The State of Art History: Contemporary Art. *The Art Bulletin*. 92 (4). pp. 366-383.
- Stallabrass, J. (2004). *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets.
- Tzara, T. (1999). *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets.
- Wittgenstein, L. (1977). *Culture and Value*. Ed. G.H. von Wright. Oxford: Blackwell.