

“‘Se dice de mí’. Reflexiones sobre el arte contemporáneo y sus interpretaciones”.

María José Melendo.

Cita:

María José Melendo (2011). *“‘Se dice de mí’. Reflexiones sobre el arte contemporáneo y sus interpretaciones”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/472>

IX Jornadas de Sociología, 8 al 12 de agosto de 2011, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

‘Se dice de mí’. Reflexiones sobre el arte contemporáneo y sus interpretaciones

María José Melendo
(Universidad Nacional del Comahue-CONICET)

Pensar el actual estado del arte es una prioridad para muchos teóricos, debido a que los cambios que viene atravesando merecen ser analizados, aún en su inmediatez. Es por ello que diversos diagnósticos acerca de su presente y su porvenir se han esgrimido, desde apocalípticas lecturas hasta apasionadas defensas.

Lo cierto es que definitivamente el arte no es lo que era y frente a las vertiginosas transformaciones del mundo, si no pretende perecer debería entonces estar a la altura de este dinamismo.

En tal sentido, el presente trabajo se propone indagar algunas de las interpretaciones de la coyuntura del arte, atendiendo particularmente al *corpus* desarrollado por el teórico francés Nicolás Bourriaud en la medida en que el autor propone una particular mirada del arte a la que buscamos evaluar críticamente.

A su vez, a través del análisis de la ‘estética relacional’ de Bourriaud perseguimos determinar los alcances y las limitaciones que a nuestro juicio se desprenden del escenario estético posmoderno al que él prefiere llamar ‘altermoderno’; no se trata sólo de reparar en el desplazamiento semántico que propone como alternativa a la posmodernidad, sino en las razones por las que decide tomar distancia de aquella denominación.

Finalmente, la indagación de las obras de Bourriaud nos permitirá abordar problemáticas de suma actualidad en las ‘metareflexiones’ sobre el arte, las cuales tienen que ver con la urgencia en pensar cuestiones del escenario global que en su diversidad resultan esquivas a interpretaciones totalizantes.

‘Se dice de mí’: lecturas de la coyuntura del arte contemporáneo

A diario se proponen obras que exponen esta nueva fisonomía del arte, donde poco sentido tiene insistir en categorías como la de obra, la de autor y que

plantean también intensos debates sobre su elocuencia. Mencionemos por caso, las polémicas generadas este año en el mes de mayo por la obra ganadora del premio Petrobas en la Feria Arteba de Buenos Aires. La 'obra' titulada "Autorretrato de mi propia muerte" del artista rosarino Carlos Herrera, ¿consiste o consistía? -pues su condición efímera exhibe el dilema de su permanencia- en una bolsa de plástico transparente ubicada en el centro de la sala con la luz dirigida a ella, que contenía una remera y un par de zapatillas con un calamar en cada una de ellas, pudriéndose y provocando el alejamiento de quienes visitaban el lugar.

'Obras' como estas –las entrecomillamos para dar crédito a la carencia de representación que arroja hoy el término en relación con su referente- nos remiten a las consideraciones en torno a si gestos radicales y escandalosos emulan auténticamente el sentido disruptivo de las vanguardias que les dieron origen, o si su repetición diluye en cambio su potencial. A su vez, también merece atención la naturalidad con que las instituciones reproducen las mismas reglas y los mismos valores que el "contenido" de las obras cuestiona y las distintas formas en que el público del arte toma contacto con las obras, ya que existen los que buscan un contacto crítico con lo que tienen ante sus ojos, y también quienes consumen arte en la misma dispersión que consumen otro tipo de mercancía desde un lugar *snob*; así, el denominado 'mundo del arte' es una compleja trama atravesada por intensas contradicciones.

En este sentido, distintas valoraciones se esgrimen en relación al arte: a su presente y su porvenir, que incluyen tanto el escepticismo como el más positivo optimismo¹. A nuestro juicio, uno de los elementos decisivos en el presente del arte –por su radical mutación y su injerencia en el hecho artístico- es el de experiencia estética pues podemos decir parafraseando a Aristóteles que tal concepto se dice de muchas maneras. Es evidente que el espectador tiene un rol central en el arte actual como co-creador de los sentidos de la obra, pero también los artistas conciben sus obras buscando un determinado 'efecto' en sus destinatarios. Es por ello que lo que se ha denominado 'la intelectualización del hecho artístico' atraviesa de lleno la forma de concebir la experiencia

¹ Véase: Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003; Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, Méjico, FCE, 2007; Zygmunt Bauman, *Arte líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007; Marc Jiménez, *La querrela del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.

estética, donde autor, obra y público ya no son compartimentos estancos sino partes inescindibles del acontecimiento estético que tiene lugar. Esto puede visualizarse por ejemplo en las nuevas formas de intertextualidad que despliega el arte donde no se remite literalmente al objeto artístico en general sino que se produce una intervención apropiadora cuya lectura es preciso elaborar o atender al proceso constructivo de la misma.² Se ha hablado de un lenguaje demasiado narcisista y autorreferencial en el arte que impediría un acercamiento auténtico, que si bien no se refiere a *todo* el arte sí instala interrogantes³ que merecen ser contemplados.

Marc Jiménez advierte que es cierto que las producciones artísticas a menudo parecen inaccesibles, reducidas a simples gestos o a procesos mas o menos desencarnados e inmatereales y sin embargo, no dejaban de apelar a múltiples formas de experimentación esbozando otras tantas 'utopías de proximidad'⁴. Conviene por ende establecer ese nuevo lazo social creando una red de relaciones intersubjetivas y participativas entre artista y público lo opuesto al turismo cultural superficial y consumista, de allí que el autor vea con entusiasmo la propuesta de Bourriaud de desarrollar una 'Estética relacional'.

La 'Estética relacional' y lo que es posible decir del arte desde allí

Si bien Bourriaud presenta su estética relacional en el libro homónimo, también conviene leer *Posproducción*⁵ y *Radicante*⁶ pensando en la posibilidad de que ambas publicaciones iluminen, aclaren, completen, reformulen lo consignado en *Estética relacional*.

Allí Bourriaud advierte en relación al presente del arte que no hay teorías que estén a la altura de sus transformaciones y afirma: "¿De dónde provienen los malentendidos que rodean al arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico? La mayor parte de los críticos y filósofos se niegan a pensar las prácticas contemporáneas en su totalidad, que permanecen entonces

² Destacamos por ejemplo, la polémica apropiación que los Hermanos Chapman hicieron de grabados originales de Goya que fueron intervenidos por los artistas. Bourriaud destaca los nuevos alcances de la apropiación en el arte en su libro *Posproducción*.

³ Cf. José Fernández Vega, *Lo contrario de la infelicidad*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

⁴ Marc Jiménez, *La querrela del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 168.

⁵ Nicolás Bourriaud, *Posproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

⁶ Nicolás Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

ilegibles ya que no se puede percibir su originalidad y su pertenencia si se las analiza a partir de problemas ya planteados o resueltos por las generaciones precedentes.”⁷

Para Bourriaud, el arte merece nuevos paradigmas explicativos en virtud de que nuevas realidades se le presentan a aquél, obligándolo a mirar a su nuevo rostro y saber quién es. El arte tenía que preparar o anunciar un nuevo futuro: hoy modela universos posibles y sólo se define como un lugar de importación de métodos y conceptos, como una zona de hibridaciones.⁸

Según expresa, la posibilidad de un arte relacional que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.⁹

En este sentido, destacamos la recuperación de Bourriaud de la centralidad de la experiencia estética, es decir de los procesos que giran alrededor de la construcción de sentidos, situación que corrobora la transformación que tuvo lugar en la recepción y producción del arte; no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer -donde el visitante es un coleccionista- sino que ahora es una duración por experimentar, una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. El arte para Bourriaud es un estado de encuentro¹⁰ y por eso, no presenta el resultado de un trabajo, es el trabajo en sí, o el trabajo por venir.¹¹

En relación al campo de intervención del receptor en la obra, Bourriaud habla de una “cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido y donde estos elementos sólo ratifican una evolución que va más allá del dominio del arte: en todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente. Por otro lado, la emergencia de nuevas técnicas como internet y el multimedia indica un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transición frente al objeto cultural: a la sociedad del espectáculo le sucedería entonces la sociedad de los figurantes, donde cada uno encontraría

⁷ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 5.

⁸ *Ibíd.*, p. 128.

⁹ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 17.

¹¹ Nicolás Bourriaud, *Posproducción*, ob. cit., p. 141.

en los canales de comunicación más o menos truncos la ilusión de una democracia interactiva.¹²

A su vez, el autor señala que lo transitivo 'es viejo como el mundo' y constituye una propiedad concreta de la obra de arte. Sin ella, la obra no sería nada más que un objeto muerto, aplastado por la contemplación. Cada obra puede entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Bourriaud advierte que el soporte de la *performance* es el más clásico: una vez que sucedió sólo queda su documentación, que no se puede confundir con la obra misma. Este tipo de práctica supone un contrato con 'el que mira' un 'acuerdo' cuyas cláusulas tienden a diversificarse desde los años sesenta: la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo 'monumental' y no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado para una audiencia convocada por el artista, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad.

Es interesante lo que plantea Bourriaud en relación con la importancia de la eficacia del arte: su función, que nos remite al potencial emancipatorio que reformula la praxis, ese sueño que no pudieron realizar las vanguardias históricas, porque el problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba sus límites de resistencia dentro del campo social global.

Por lo dicho, según Bourriaud, el arte relacional no es el renacimiento de un movimiento o estilo; nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística; asume y retoma completamente la herencia de las vanguardias del siglo XX, aunque rechazando su dogmatismo y teleología.

Tampoco es posible en el presente, diseñar efectivamente una teoría que se ajuste a todos y cada uno de los perfiles del arte, y si lo aspirara, no sería de confiar como teoría porque sería esencialista y taxativa. Por ello, la estética relacional no constituye una teoría del arte ya que esto implicaría el enunciado de un origen y de un destino.

Es que para Bourriaud el arte ya no busca representar utopías sino construir espacios concretos. De la misma manera, el sentido es el producto de una

¹² Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, ob. cit., p. 28.

interacción entre el artista y el que mira y no un hecho autoritario; ‘el que mira’ debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. Los códigos del cuadro presentaban un límite y un formato; hoy tenemos que contentarnos generalmente con fragmentos. No sentir nada es no trabajar lo suficiente¹³.

Por eso, frente a la nostalgia que se percibe en otros diagnósticos esgrimidos por especialistas en torno al presente del arte, en Bourriaud tenemos una actitud receptiva de la emergente plasticidad del arte, donde ve como un sugerente desafío vincularse con nuevos medios, y no como un peligro. Así, frente a los múltiples discursos que despierta el *dictum* de Hegel acerca del fin del arte, Bourriaud aclara que éste existe sólo en la perspectiva idealista de la historia y afirma que podemos sin embargo retomar con un dejo de ironía la fórmula de Hegel según la cual ‘ el arte es para nosotros cosa del pasado’ para transformarla en figura estilística: estemos disponibles para lo que suceda en el presente que supera *a priori* nuestra facultad de entendimiento.

En su libro *Posproducción*, el autor retoma la importancia concedida en *Estética relacional* a estas posibilidades que se le presentan al arte donde ya no se trata de fabricar un objeto sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. El caso paradigmático que utiliza es la mención de los *ready made* de Duchamp que representan una manifestación conceptualizada pensada en relación con la historia del arte. A su juicio, cuando Duchamp expone un objeto manufacturado en tanto que obra mental, desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto en detrimento de cualquier habilidad manual.¹⁴

El mercado de pulgas es el lugar donde convergen productos de múltiples procedencias a la espera de nuevos usos, así como se ha señalado que la belleza no es ya un rasgo decisivo de las obras, tampoco es condición del arte el exhibir un determinado rasgo técnico.

Flavia Costa destaca que si bien es “considerablemente imprecisa, la noción de “arte relacional” desarrollada por Bourriaud, tuvo la virtud de proponer un marco interpretativo de carácter general acerca del estado del régimen de las artes en

¹³ *Ibíd.*, p. 101.

¹⁴ Nicolás Bourriaud, *Posproducción*, ob. cit., p.30.

los años 90, y en particular sobre el modo en que ese régimen procesó tres situaciones: el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico propiciado por la difusión de las computadoras personales y el desarrollo exponencial de internet comercial; y la propia tradición de las artes llamadas *visuales* en el siglo XX, que incluye, entre otros elementos la crítica institucional; el cuestionamiento de la oposición artista-espectador; el llamado “giro conceptual”; la importancia de las reproducciones, copias y citas; y la tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la “vida”, en un triple giro vitalista, social y político.¹⁵

Lo formulado por Costa sintetiza los ambiciosos aspectos contemplados por Bourriaud en el diseño de su *estética relacional*, y precisamente por esto es que su optimismo resulta difícil de defender.¹⁶ Como observa Costa la noción de “arte relacional” es considerablemente imprecisa porque identifica como partes de un mismo fenómeno obras, prácticas, ideas y situaciones sin duda diferentes, con algunos aspectos comunes –no siempre los mismos– recorridos por una idea vaga, la de una supuesta centralidad de las relaciones humanas en las artes de fines del siglo XX.

Si tomamos alguno de los artistas seleccionados por Bourriaud por caso, Rirkrit Tiravanija quien organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa thai, cabe preguntar qué tipo de vínculo es el que busca graficar con el ejemplo, es decir acerca de la elocuencia del vínculo y del ejemplo. Según Costa, no constituirían “arte relacional”, las que, más allá de su tema, no implicarían la intervención del público, por ejemplo las performances de Vanesa Beecroft o el *Proyecto casamiento* de Alex Limbert analizadas por Bourriaud. Estas son obras con

¹⁵ Flavia Costa “De qué hablamos cuando hablamos de “arte relacional”: de la forma rebelde a las ecologías relacionales” ponencia presentada en *Jornadas Los Estudios Visuales Estéticas de lo Interactivo: de la contemplación a la “experiencia”* Instituto Walter Benjamin.

¹⁶ A este respecto Flavia Costa señala lo siguiente: “Podría decirse que la estética relacional de Bourriaud es ‘benignamente liberal –el arte es pluralista, su práctica es pragmática, su campo multicultural–’ pero ‘no tan benignamente neoliberal’, en tanto que la ‘utopía de la proximidad’ –tal como la describe el propio Bourriaud es decir, de un contacto inocuo y amigable, lúdico e indeterminado, de la proximidad ambigua pero sin verdaderas oposiciones, se lleva significativamente bien con las leyes del mercado: silenciamiento de los conflictos ideológicos, de clase, de género; eliminación de todo criterio de valor que no sea económico o estadístico”.

temática relacional, es decir, cuyo tema son las relaciones entre personas, pero no son ellas mismas “relacionales”.

Otras obras de acuerdo con Flavia Costa, enfatizan la sociabilidad entre los participantes pero sin que exista “obra” alguna. Las *performances* de cocina de Tiravanija que consisten en cenar una sopa junto con otras personas son un deslizamiento demasiado extremo sobre la “vida real”, sobre el “afuera” del arte y sobre las prácticas más cotidianas; y su carácter artístico está dado exclusivamente por el hecho de que quien las organiza es un artista reconocido. Es interesante esta observación de Costa porque plantearía una suerte de aceptación *ad hoc* de que se está ante “arte” sólo porque es un artista quien lo propone.

Es preciso destacar que también en *Posproducción* y en *Radicante* Bourriaud analiza obras concretas las cuales no parecen ser meras ejemplificaciones de los conceptos acuñados por el autor, tales como ‘lo relacional’, ‘radicante’ ‘semionauta’ sino que los sostienen, y esto conlleva el planteo de dos cuestiones, la primera, si los ejemplos escogidos resultan verdaderamente elocuentes en virtud de la responsabilidad que tienen, pudiendo en cambio no ser considerados ellos mismos particularmente apropiados por quienes abordan el planteo del autor desde una lectura estética; por otra parte, al estar las obras escogidas tan amarradas a la propuesta estética que se busca reivindicar, resultan fetichizadas por el autor generando una cierta circularidad, ya que las mismas justifican la teoría y la teoría se constituye en función de aquéllas.

A su vez, aún cuando reconocemos aportes positivos de lo planteado por Bourriaud sobre la estética relacional, también es preciso advertir que hay distintas formas de participación e incluso algunas veces si bien es presentada por el artista de la obra, ocurre la misma está lejos de cumplirse. A este respecto señalamos lo que Yves Michaud apunta sobre esas obras interactivas que son ‘consumidas’ con desgano e indiferencia por el público del arte, a pesar de que debían ser obras interactivas no son transitadas como tales, instalando sagazmente la necesidad de pensar si es que todas las obras relacionales logran ser *efectivamente* relacionales.

Michaud también expresa que tiene la extraña sensación de que el arte contemporáneo trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente para hacer

hermético el acceso a experiencias a fin de cuentas triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien, darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa.¹⁷

El abordaje de Bourriaud en todo caso, parece no detenerse en estos eventuales peligros aunque es en *Radicante* donde expone un diagnóstico de los entramados culturales contemporáneos y plantea algunos dilemas en relación a los mismos.

En dicho libro Bourriaud considera importante reescribir la modernidad: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar y seleccionar, utilizar y recargar;¹⁸ al considerar esta propuesta pensamos en la semejanza de lo dicho por Bourriaud con lo que Arthur Danto denominó 'arte posthistórico' como el momento en que el presente ya no rinde pleitesía a la tradición, sino que toma de ella lo que le vine en gana.

A su vez Bourriaud propone el término 'altermodernidad' como un posicionamiento alternativo a la modernidad y al posmodernismo, donde también es posible reparar en la semejanza del planteo del autor con lo que Zygmunt Bauman llama 'Modernidad líquida' que "puede definirse como un estado que anula las importantes dualidades que definieran el marco de la antigua y sólida modernidad: la oposición entre aprender y olvidar, entre ir hacia adelante y retroceder. La flecha del tiempo ya no tiene punta: tenemos flecha pero sin punta."¹⁹

Bourriaud defiende el concepto 'altermodernidad' como una superación de dos cosmovisiones antagónicas y enfrentadas que según él resultan obsoletas: modernismo y posmodernismo, y busca una recomposición de lo moderno en el presente, reconfigurándolo en función del contexto específico en que vivimos. Al modernismo le critica su obstinación hacia los 'grandes relatos', su homogeneizadora intención universal y absolutista, mientras que al posmodernismo su *pseudo* estado de apertura a través de conceptos tales como el de 'hibridación cultural', que sólo suponen inclusiones cuestionables, y donde el 'reconocimiento del otro' equivale muy a menudo a incrustar su

¹⁷ Ives Michaud, *El arte en estado gaseoso*, ob. cit., p. 40.

¹⁸ Nicolás Bourriaud, *Radicante*, ob. cit., p. 121.

¹⁹ Zygmunt Bauman, *Arte líquido?*, ob.cit., p. 41.

imagen en un catálogo de las diferencias. La deconstrucción colonial contribuyó de esta forma a reemplazar un idioma por otro, limitándose el uno a subtítular al otro cuando de lo que se trata más bien para Bourriaud es de iniciar un proceso de *'traducción'* que posibilite un diálogo entre lo pasado y lo presente.

Importa para el autor 'volver a pensar lo moderno', pensar este siglo a partir de la globalización; si el modernismo del siglo XX fue un fenómeno cultural meramente occidental queda hoy por encarar el equivalente global, incorporar prácticas artísticas de África, América del Sur y Asia.

Según Bourriaud, las numerosas teorías estéticas que emergieron del poscolonialismo cultural fracasaron en la elaboración de una crítica a la ideología modernista que no condujera a un relativismo absoluto o al amontonamiento de esencialismos.²⁰

Según indica con razón, la apuesta es colosal: se trata de permitir la reescritura de la historia 'oficial' en beneficio de relatos plurales, permitiendo al mismo tiempo la posibilidad de un diálogo entre esas versiones diferentes de la historia, sino, la uniformización cultural seguiría ampliándose.²¹

Surge entonces una aporía pues el 'gran relato' universal del modernismo resulta obsoleto, pero juzgar una obra de acuerdo con los códigos de la cultura local de su artífice supone que el que mira domine el campo referencial de cada cultura, lo que parece más difícil. Sin embargo, propone Bourriaud ¿por qué no imaginar a un receptor ideal que posea las propiedades de un decodificador universal?

Por eso, encuentra provechosa la *traducción*²² como una operación privilegiada en el arte; en nuestro mundo globalizado cualquier signo ha de ser traducible, no hay un origen único, de modo que los artistas al producir itinerarios en el paisaje de los signos devienen *'semionautas'*, inventores de recorridos dentro del paisaje cultural, nómadas recolectores de signos.

La altermodernidad permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superaría el multiculturalismo posmoderno, el cual según el autor está más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo. A la pregunta por la procedencia hay que

²⁰ Nicolás Bourriaud, *Radicante*, ob. cit., p. 25.

²¹ *Ibíd.*, p. 29.

²² *Ibíd.*, p. 153.

sustituirla por la del destino. ¿Adónde ir? Esa es la pregunta moderna por excelencia.

Para Bourriaud la altermodernidad²³ es precisamente el surgimiento al principio de este siglo XXI de un proceso análogo: un nuevo precipitado cultural o también la formación de un pueblo móvil de artistas y de pensadores que eligen ir hacia una misma dirección. Un ponerse en camino, un éxodo. Esta modernidad del siglo XXI que nace de negociaciones planetarias y descentralizadas, de múltiples discusiones entre actores provenientes de culturas diferentes y de la confrontación de discursos heterogéneos, sólo puede ser políglota: lo altermoderno se anuncia como una modernidad traductora, en las antípodas del relato moderno del siglo XX, cuyo progresismo hablaba el idioma abstracto del occidente colonial.²⁴

Bourriaud considera que el arte parece no solo haber encontrado los medios para resistir a este nuevo ambiente inestable sino también haber sacado una fuerza nueva de él. Si se tiene en cuenta que el inmigrado, el exiliado, el turista y el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea, retoma la botánica y afirma que el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones, en las superficies que se les presentan. La altermodernidad que emerge hoy se nutre de la fluidez de los cuerpos y de los signos de nuestro vagar cultural. Se presenta como una incursión fuera de los marcos asignados al pensamiento y al arte, una expedición mental fuera de las normas identitarias.

Lo que cabe plantear en relación a las ventajas del concepto 'altermodernidad' propuesto por el autor es si verdaderamente logra superar las perspectivas posmodernas con las que discute o si se trata en cambio de un planteo esencialmente familiar donde las diferencias son sólo terminológicas.

Para Bourriaud, la aplicación de lo altermoderno en el arte supone considerar que lo decisivo de nuestra contemporaneidad es la ausencia de grandes relatos²⁵ y los criterios de juicio más seguros para cualquier obra de arte serían su capacidad para integrarse en diferentes relatos y traducir sus propiedades,

²³ Ibíd. p. 47.

²⁴ Ibíd., p. 117.

²⁵ Ibíd., p. 119.

su potencial de desplazamiento que le permite mantener diálogos fecundos con contextos diversos, su radicantidad.²⁶ Desde este lugar, anuncia su propia posición acerca del arte a partir de una pregunta retórica: ¿y si el verdadero arte se definiera precisamente por su capacidad de escapar a los determinismos simples del medio utilizado?²⁷

Frente a la actual fisonomía del arte debe haber un abordaje teórico que esté a la altura de esta multiplicidad, de esta apertura permanente a todo, y en este sentido lo planteado en *Radicante* acompaña tal dinamismo; así, por momentos el tono de la producción teórica de Bourriaud responde al manifiesto ya que propone una nueva concepción del arte a la que acompaña con una nueva ontología estética: la estética Radicante, una estética relacional.

Resta decir, si acaso cabe pensar que el manifiesto, como el formato que podría desprenderse de la propuesta estética presentada por Bourriaud, es un formato adecuado -en su intención dogmática y fundacional- en la era del fin de los manifiestos, donde fue el mismo Bourriaud quien criticó el dogmatismo de las vanguardias y quien aclaró que la estética relacional no constituía una teoría del arte pues había que evitar el error de pensar una determinada forma de lo considerado artístico.

No obstante, el recurrir al acto fundacional y valorativo dado por un manifiesto, le permite a Bourriaud defender su cosmovisión de los legítimos interrogantes y encrucijadas que se le presentan al arte contemporáneo en el escenario global en relación a la identidad cultural, los cuales si bien son mencionados por el autor, no son contemplados en su inexorable complejidad, y es el formato escogido el que lo exime de establecer tales precisiones.

Aún habiendo señalado ciertas objeciones a la estética propuesta por Bourriaud, no dudamos en incorporarla entre las múltiples voces que hablan del arte contemporáneo. El critica aquellos intentos de encorsetar la realidad del arte en una determinada teoría y sin embargo, no renuncia a la posibilidad de proveer de una interpretación a la actual coyuntura con una mirada apasionada y tangencial que no busca arrogarse la explicación de la coyuntura del arte aunque *el tono* parezca eventualmente contrariarlo.

²⁶ *Ibíd.*, p. 122.

²⁷ *Ibíd.*, p. 162.

Obras como la recientemente premiada en ArteBa a la que hicimos mención exhibe la necesidad de generar usinas de pensamiento crítico que iluminen el paso del arte y que hablen de él sin pretender ingenuamente agotar las palabras en torno suyo.