

Zygmunt Bauman

Arte, líquido?

(Madrid, Ediciones Sequitur, 2007)

What I have said about art worlds can be said about any kind of social world, when put more generally; ways of talking about art, generalized, are ways of talking about society and social process generally.

Howard Becker, *Art Worlds* (1984: 369)

Arte, líquido? enmarca la teoría de la modernidad líquida en el campo del arte contemporáneo. Según Bauman, la producción artística está sometida a los imperativos de transitoriedad e incertidumbre que caracterizan la sociedad líquido-moderna. Desvanece la distinción conceptual entre lo nuevo y lo desechado, y se conciben los verbos «crear» y «destruir» como dos caras de la misma moneda. La obra de arte cambia, en base al miedo que proporciona la idea de permanencia. Bauman alude al consumismo como la variable explicativa principal del desarrollo del arte contemporáneo, apuntando a las exigencias de derrochar y desperdiciar como los pilares estructurales de la sociedad del siglo XXI. Esta crítica evalúa las ideas más fundamentales de la obra de Bauman, y explica por qué la metáfora de la liquidez no es del todo innovadora en el campo de la sociología del arte. La liquidez en las Bellas Artes puede remontarse a la mezcla del canon y el anti-canon del movimiento Dada de la primera mitad del siglo XX. Las obras del movimiento artístico liderado por Duchamp y Picabia ponen en duda el horizonte conceptual entre el valor estético de la obra de arte y la funcionalidad de los objetos que forman parte de la rutina diaria.

Desde entonces, la ironía del postmodernismo representa un punto de partida para las vanguardias y para el arte contemporáneo.

Bauman entiende el vínculo entre sociedad y arte de forma unidireccional, obviando la red de interacciones que subyacen en el campo de producción cultural, caracterizado por el dinamismo y competitividad constante entre instituciones y artistas (Bourdieu, 1993). En la era líquido-moderna, los artistas se centran en «acontecimientos pasajeros: acontecimientos de los que, de entrada, se sabe que serán efímeros» (p. 42). La voluntad de parar (o jugar con) el tiempo es un tema clásico, esencialmente relacionado con la efervescencia de la vida y el miedo a la muerte. Quizás ésta sea la fuente de inspiración más antigua de la literatura universal: una leyenda existencialista que equipara la fragilidad humana con un reloj de arena por el que se escurre y transcurre el tiempo vivido. El tiempo como fuente de inspiración ha dejado huella en el desarrollo histórico de ciertas artes plásticas. Los anglosajones hacen referencia a la permanencia orgánica de las composiciones de objetos inanimados *still life*, conocidos en español como bodegones. El interés por parar el tiempo es el mismo que probablemente incitó la curiosidad de los primeros fotógrafos. La fotografía, como arte y como memoria de una realidad social, ofrece la posibilidad de congelar el tiempo. En ese sentido, es difícil estimar la contribución del análisis de Bauman sobre la percepción social del tiempo en el campo artístico contemporáneo.

La hipótesis sobre la fluidez del arte es poco convincente desde el punto de vista institucional. Las instituciones artísticas tienen la fun-

ción social de mantener el canon artístico. Museos, galerías de arte y casas de subasta son organizaciones que limitan la entrada a artistas noveles. Por lo tanto, el marco institucional de y para las Bellas Artes no parece líquido, sino más bien sólido. La literatura de la sociología del arte concibe el reconocimiento artístico como el resultado de una acción colectiva, en la que tanto obras como artistas, instituciones y audiencias son requisitos *sine qua non* (Becker, 1982; Zolberg, 1990). La perspectiva sociológica resalta el poder explicativo de las variables estructurales en los procesos de adquisición de privilegios, como el sistema de mecenazgo vienés, que posibilitó el salto a la fama de Beethoven a principios del siglo XIX (De Nora, 1995). Apuntando a la liquidez de los vínculos sociales de la sociedad actual, Bauman parece olvidar el peso de las instituciones orientadas a la producción y difusión de bienes culturales.

Dentro del marco institucional artístico, las organizaciones públicas y privadas funcionan con lógicas distintas. El sector privado se basa en las leyes de oferta y demanda. Galerías y casas de subasta pueden promover artistas noveles, pero están condicionadas por la necesidad de asegurar la venta de sus obras (Bystryn, 1989; Greenfeld, 1988). El mercado artístico es un tema de interés entre economistas, que entienden la obra de arte como un medio de inversión posible (Baumol, 1986; Frey y Pommerehne, 1989; Goetzmann, 1993; Pesando, 1993). Sin embargo, los estudios sobre la rentabilidad del arte son problemáticos a nivel epistemológico, por la poca disponibilidad de datos. Se estima la rentabilidad del arte en base a estadísticas de mercados secundarios

y, por lo tanto, la muestra de referencia sólo contiene obras que han sido ya revendidas (Ashenfelter y Graddy, 2003). Es posible que las obras que permanezcan en colecciones tanto públicas como privadas sean las que tienen un valor social más elevado. ¿Cuál sería el valor de *Las Meninas*? A pesar de las dificultades para estudiar el mercado artístico, el estatus de artistas e instituciones culturales no se puede desvincular del mercado económico.

En el sector público, caracterizado principalmente por museos, no hay la misma necesidad de garantizar la rentabilidad de adquisiciones que en el sector privado. Sin embargo, los museos desarrollan una política institucional orientada a mantener la legitimidad del aparato público. Desde el siglo XIX, la supuesta función social de los museos es democratizar el conocimiento (Bennett, 1995; Hooper-Greenhill, 1992; Preziosi, 1989). Los museos de arte, a diferencia de los museos de historia natural, o de historia, educan a la población en modales y toman el comportamiento de la clase alta como referencia (Conn, 1998). Los sociólogos especialistas en el análisis de organizaciones conceptualizan el museo de arte como una institución que legitima la cultura de la clase alta (DiMaggio, 1982). En *Arte, líquido?* la interpretación de los museos es ambigua. Bauman describe los museos como «cementeros» del arte (p. 48), como si no tuvieran nada que ver con el aprendizaje y desarrollo de la creatividad artística. Más allá de ser el primer punto de contacto con el mundo del arte para el público no especializado, los museos proporcionan una dosis excepcional de capital cultural y económico a la ciudad que los alberga. En una sociedad que, según Bauman, se compone de

turistas y vagabundos, los museos son una institución cultural central en la definición de referencias culturales para el futuro.

Como coautores de un capítulo central del libro, Bauman y Jaukkuri resaltan la transitoriedad del arte. El dinamismo de exposiciones temporales y ferias de arte contribuye al desarrollo del campo artístico y cultural. En muchos museos, las actividades temporales, ya sean exposiciones monográficas como festivales de cine alternativo, coexisten con la colección permanente. En cuanto a la temporalidad de la obra y no de acontecimientos institucionales, el hecho de que algunos artistas destruyan algunas de sus obras no quiere decir que éstos sean la mayoría. Las obras de arte contemporáneo no se crean para ser destruidas en la mayoría de los casos, ya sea por parte del artista o el potencial comprador. En cualquier caso, la destrucción de obras no es una novedad del siglo XXI, sino una práctica histórica para comunidades como el pueblo Zuni, en el Estado de Nuevo México, Estados Unidos. Una polémica reciente sobre la devolución del patrimonio cultural de esta comunidad ha puesto sobre la mesa una tradición que consiste en regenerar los *Ahayu:da*; divinidades de la guerra representadas en figuras de madera que realizan los líderes religiosos de la comunidad (Ferguson, Anyon y Ladd, 1996). A pesar de que los modos de producción y difusión cultural cambian con frecuencia, el énfasis en la transitoriedad no parece ser una característica exclusiva de la sociedad líquido-moderna.

Bauman ilustra la liquidez del arte mediante las obras de tres artistas parisinos: Villeglé, Valdés y Braun-Vega. Sus obras incorporan el abanico

simbólico de la rutina, y atribuyen valor simbólico a lo que la mayoría considera como desperdicio. A nivel metodológico, es importante poner en duda hasta qué punto las obras de Villeglé, Valdés y Braun-Vega son representativas de un proceso de cambio estructural de la envergadura global que describe Bauman. Al final del libro, una carta de Braun-Vega a Bauman critica la interpretación de su obra como parte de su teoría sobre la liquidez estética. Dadas las dificultades de establecer límites espaciales o simbólicos al arte contemporáneo, la investigación de la sociología del arte se centra en el análisis de audiencias o de procesos de cambio institucional.

Escoger París como la capital del arte contemporáneo quita credibilidad al argumento de Bauman y sus coautores. El volumen de artistas, marchantes y consumidores de arte de todo el mundo que se encontraron en París a mediados del siglo XIX sugiere que, probablemente, ésta fuese la primera ciudad global de (y para) las artes (Benjamin, 2006; Rosenberg, 1994). No obstante, la pérdida de liderazgo de la capital francesa como epicentro del arte occidental a favor de Nueva York se ha teorizado desde perspectivas múltiples (Guilbaut, 1983; Shapiro, 1978; Rosenberg, 1994). La difusión geográfica de los artistas gracias al avance tecnológico dificulta la denominación de una ciudad como el único centro de referencia para las artes. Parece más realista entender la ebullición artística como un proceso que se fomenta en varios centros urbanos simultáneamente. Las nuevas tecnologías facilitan la movilidad geográfica de la llamada *clase creativa* (Florida, 2002), que «rehúye el centro» (Bauman, 2007: 43).

Enmarcando la contribución de Bauman en la teoría social postmoderna, el concepto de modernidad líquida representa una herramienta ilustrativa a nivel analítico. Sin embargo, la obra *Arte, líquido?* es un compendio de ensayos que dialogan poco entre sí, y buscan la cohesión del libro mediante la repetición de las consecuencias imprevisibles de la sociedad líquido-moderna. A pesar de que la idea de modernidad líquida tiene un poder explicativo valioso en muchas áreas de la investigación social, su contribución dentro de la sociología del arte creo yo que es limitada.

Referencias

- ASHENFELTER, Orley, y GRADDY, Kathryn (2003): «Auctions and the price of art», *Journal of Economic Literature*, 41: 763-786.
- BAUMOL, William J. (1986): «Unnatural value: or art investment as floating crap game», *American Economic Review*, 76 (2): 10-14.
- BECKER, Howard (1982): *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press.
- BENJAMIN, Walter (2006): «Paris, the capital of the 19th century», en Michael W. Jennings (ed.), *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge: Harvard University Press.
- BENNETT, Tony (1995): *The Birth of the Museum*, London: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Nueva York: Columbia University Press.
- BYSTRYN, Marcia (1989): «Art galleries as gatekeepers: The case of abstract expressionists», en Arnold W. Foster y Judith Blau (eds.), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, New York: State University of New York Press, pp. 171-190.
- CONN, Steven (1998): *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*, Chicago: University of Chicago Press.
- DE NORA, Tia (1995): *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*, Berkeley: University of California Press.
- DiMAGGIO, Paul (1982): «Cultural entrepreneurship in nineteenth century Boston», *Media, Culture, and Society*, 4: 33-50.
- FERGUSON, T. J.; ANYON, Roger, y LADD, Edmund J. (1996): «Repatriation at the Pueblo Zuni: Diverse solutions to complex problems», *American Indian Quarterly*, 20 (2): 251-273.
- FLORIDA, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class: and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Nueva York: Basic Books.
- FREY, Bruno S., y POMMERHNE, Werner W. (1989): «Art investment: An empirical inquiry», *Southern Economic Journal*, 56 (2): 396-409.
- GOETZMANN, William N. (1993): «Accounting for taste: Art and the financial market over three centuries», *American Economic Review*, 83 (5): 1370-1376.
- GREENFELD, Liah (1988): «Professional ideologies and patterns of gatekeeping: Evaluation and judgment within two art worlds», *Social Forces*, 66 (4): 903-925.
- GUILBAUT, Serge (1983): *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago: University of Chicago Press.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (1992): *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres y Nueva York: Routledge.
- PESANDO, James (1993): «Art as an investment: The market for modern prints», *The American Economic Review*, 83 (5): 1075-1089.
- PREZIOSI, Donald (1989): *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, Londres y New Haven: Yale University Press.
- ROSENBERG, Harold (1994): *The Tradition of the New*, Nueva York: Da Capo Press.
- SHAPIRO, Meyer (1978): «The introduction of modern art in America: The Armory Show», en *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, Nueva York: George Braziller, pp. 135-178.
- ZOLBERG, Vera (1990): *Constructing a Sociology of the Arts*, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.

Anna ZAMORA