UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO

IMACS
imagen | arte | cultura | sociedad

Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte.

Análisis fenomenológico del arte contemporáneo

Tesis para obtener el grado de

Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Jorge Andrés Reyes Rodríguez

Directora de tesis

Dra. Lorena Noyola Piña

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, **05 de mayo de 2022. México.**

Para mi papá

El traje nuevo del emperador

1837

Hans Christian Andersen (1805-1875)

Había una vez un emperador al que le encantaban los trajes. Destinaba toda su fortuna a comprar y comprar trajes de todo tipo de telas y colores. Tanto que a veces llegaba a desatender a su reino, pero no lo podía evitar, le encantaba verse vestido con un traje nuevo y vistoso a todas horas. Un día llegaron al reino unos impostores que se hacían pasar por tejedores y se presentaron delante del emperador diciendo que eran capaces de tejer la tela más extraordinaria del mundo.

- ¿La tela más extraordinaria del mundo? ¿Y qué tiene esa tela de especial?

- Así es majestad. Es especial porque se vuelve invisible a ojos de los necios y de quienes no merecen su cargo.

- Interesante… ¡entonces hacedme un traje con esa tela, rápido! Os pagaré lo que me pidáis.

Así que los tejedores se pusieron manos a la obra.

Pasado un tiempo el emperador tenía curiosidad por saber cómo iba su traje pero tenía miedo de ir y no ser capaz de verlo, por lo que prefirió mandar a uno de sus ministros. Cuando el hombre llegó al telar se dio cuenta de que no había nada y que lo que los tejedores eran en realidad unos farsantes pero le dio tanto miedo decirlo y que todo el reino pensara que era estúpido o que no merecía su cargo, que permaneció callado y fingió ver la tela.

- ¡Qué tela más maravillosa! ¡Que colores! ¡Y qué bordados! Iré corriendo a contarle al emperador que su traje marcha estupendamente.

Los tejedores siguieron trabajando en el telar vacío y pidieron al emperador más oro para continuar. El emperador se lo dio sin reparos y al cabo de unos días mandó a otro de sus hombres a comprobar cómo iba el trabajo.

Cuando llegó le ocurrió como al primero, que no vio nada, pero pensó que si lo decía todo el mundo se reiría de él y el emperador lo destituiría de su cargo por no merecerlo así que elogió la

tela.

- ¡Deslumbrante! ¡Un trabajo único!

Tras recibir las noticias de su segundo enviado el emperador no pudo esperar más y decidió ir con su séquito a comprobar el trabajo de los tejedores. Pero al llegar se dio cuenta de que no veía nada por ningún lado y antes de que alguien se diera cuenta de que no lo veía se apresuró a decir:

- ¡Magnífico! ¡Soberbio! ¡Digno de un emperador como yo!

Su séquito comenzó a aplaudir y comentar lo extraordinario de la tela. Tanto, que aconsejaron al emperador que estrenara un traje con aquella tela en el próximo desfile. El emperador estuvo de acuerdo y pasados unos días tuvo ante sí a los tejedores con el supuesto traje en sus manos.

Comenzaron a vestirlo y como si se tratara de un traje de verdad iban poniéndole cada una de las partes que lo componían.

- Aquí tiene las calzas, tenga cuidado con la casaca, permítame que le ayude con el manto…

El emperador se miraba ante el espejo y fingía contemplar cada una de las partes de su traje, pero en realidad, seguía sin ver nada.

Cuando estuvo vestido salió a la calle y comenzó el desfile y todo el mundo lo contemplaba aclamando la grandiosidad de su traje.

- ¡Qué traje tan magnífico!

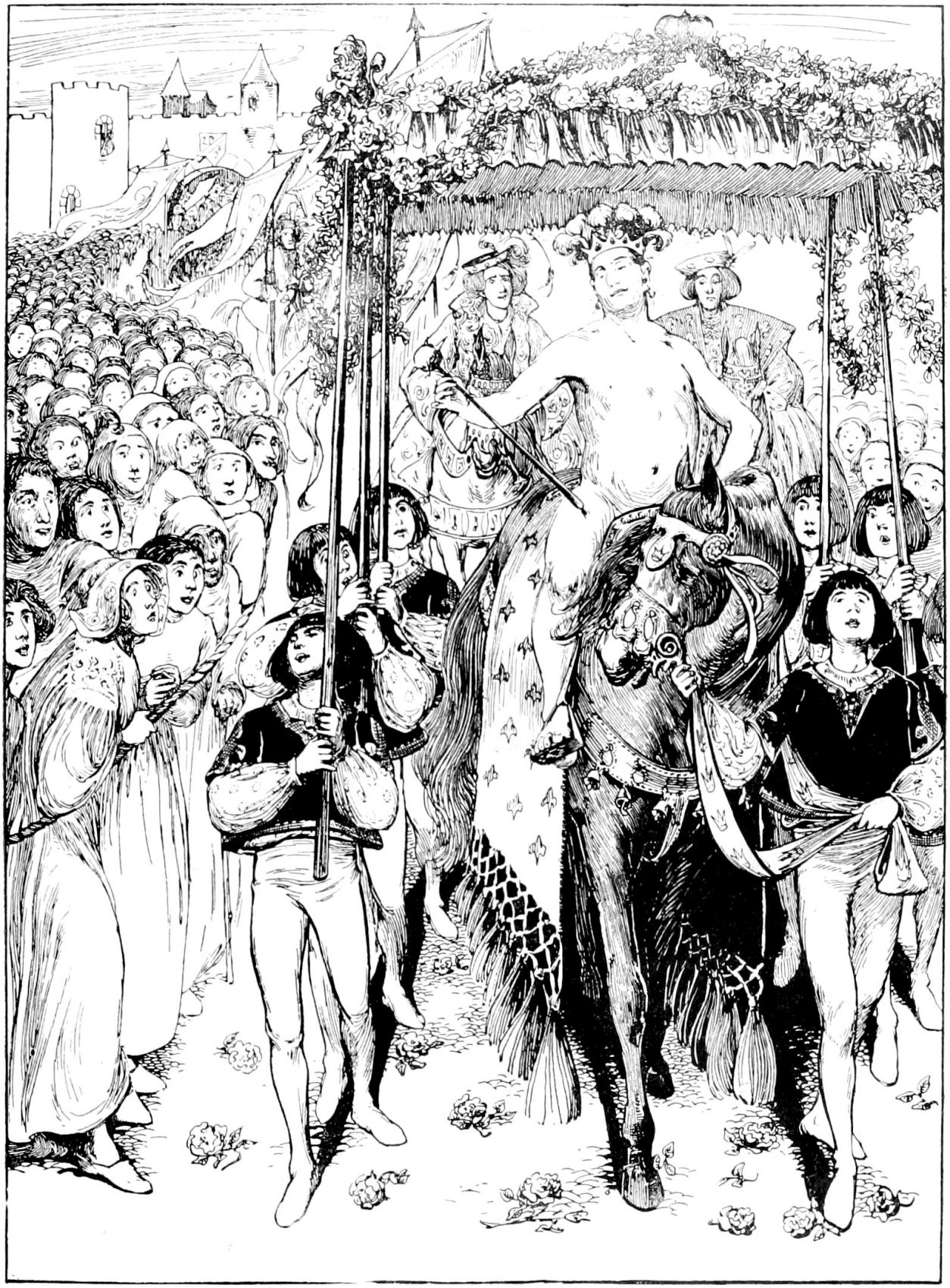
- ¡Qué bordados tan exquisitos!

Hasta que en medio de los elogios se oyó a un niño que dijo:

- ¡Pero si está desnudo!

Y todo el pueblo comenzó a gritar lo mismo pero aunque el emperador estaba seguro de que tenían razón, continuó su desfile orgulloso.

FIN



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

Capítulo I: El arte contemporáneo y la aparente muerte del arte durante el siglo XX 16

1.1.- ¿Qué es el arte contemporáneo? 17

1.2.- Variantes del arte contemporáneo 32

1.3.- El problema del arte contemporáneo 48

1.4.- Arte contemporáneo: ¿arte muerto, arte postestético, arte posthistórico, arte después del fin del arte, o simplemente no-arte? 62

CAPÍTULO II: El origen de la idea moderna del «Arte» como antítesis del Arte contemporáneo 83

2.1.- ¿Qué «es» el arte? 84

2.2- El «Arte» como idea procesual autoconstructiva 86

2.3.- La idea moderna del «Arte» 90

2.4.- El proceso cíclico de la idea moderna del «Arte» 104

2.5.- Conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte» 134

CAPÍTULO III: Deconstrucción de la idea moderna del «Arte» para una ontología del arte contemporáneo 142

3.1.- La develación del mito de la Modernidad 143

3.2.- Rompimiento con los conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte» en las prácticas artísticas contemporáneas 165

3.3.- La idea líquida del «Arte» 178

3.4.- La posmodernidad en el arte contemporáneo 193

CONCLUSIÓN 204

ANEXOS 215

BIBLIOGRAFÍA 299

INTRODUCCIÓN

> No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo. (Gombrich, 1997: 15)

Aún recuerdo como si fuera ayer la primera vez que leí el pasaje anterior. Fue el verano previo a empezar mi carrera universitaria en la licenciatura en Arte. Estaba muy emocionado y un tanto desesperado. No podía esperar por empezar la escuela. Había recorrido un sinuoso camino antes de por fin decidir que eso era lo que quería estudiar; y una vez tomada la decisión, sentía una extraña obsesión con eso llamado Arte, por lo que decidí hacerme de un libro para empezar a indagar sobre el tema que me absorbería y daría sentido al resto de mi vida. En ese momento no sabía que el libro en cuestión se trataba de la biblia de los historiadores del arte: la Historia del Arte de Sir Ernst Gombrich (1909-2001). Y así, simple y violentamente, el autor me dio la bienvenida al mundo del arte con esta primera línea del libro: —No existe, realmente, el Arte—. Ha pasado mucho tiempo y sigo dándole vueltas a la frase. Requirió una licenciatura, una maestría y un doctorado para poder refutarla. Hoy creo poder lograrlo y la presente tesis doctoral es mi intento de hacerlo.

Efectivamente, parecería el «Arte» con A mayúscula no existe puesto que se trata de una ilusión creada por la institucionalización del mundo y el mercado del arte. Parecería, sin embargo, sí existe el «Arte» con A mayúscula, existe en tanto idea abstracta.

A lo largo de la historia, el arte ha experimentado un sinuoso proceso evolutivo en el que la artisticidad de la obra de arte ha mutado constantemente. Con cada cambio, las características que le califican como arte también van transformándose. Pero aun así, la obra de arte siempre mantiene una cualidad esencial que le otorga el misticismo aurático del carácter artístico. En otras palabras, a pesar de las distintas transiciones históricas del arte, el «Arte», como concepto, ha mantenido una unidad estable que le permite ser lo que es. Sin embargo, cada determinado tiempo, los artistas han experimentado la necesidad de plantearse interrogantes específicas. No solo a nivel artístico, sino también desde una perspectiva teórica y filosófica, para esclarecer la unidad artística o artisticidad de la obra de arte como concepto epistemológico y estético, así como para justifica y mantener su categoría ontológica como arte. Esto significa, que el mismo proceder histórico del arte nos obliga como espectadores, y sobre todo como especialistas del área, a preguntarnos qué es el «Arte» y si dicho concepto sigue vigente como tal.

Para contestar a esa pregunta se debe retomar la famosa tesis de la muerte del arte. Esta es una idea cíclica que ha aparecido constantemente, cada determinado tiempo, y que nunca ha logrado concretarse realmente como una realidad. Aun así, de la idea del fin del arte se desprenden cuestionamientos fundamentales que además de servir como eje discursivo para la presente investigación, son el pilar que sostiene uno de los prejuicios más grandes que existen en torno al arte actual: que el arte contemporáneo ya no es «Arte».

¿Qué pasaría si en algún momento de la historia del arte, las rupturas internas provocadas por los drásticos cambios del proceso evolutivo del concepto del «Arte», llevaran a la obra de arte a perder el calificativo de arte? ¿es posible que esto suceda? ¿es factible pensar que la obra de arte podría dejar de ser «Arte» en algún momento?

No, no lo es. Enfrentarse a la pregunta si el arte ha dejado de ser arte, en realidad plantea una problemática esencial sobre la teoría del arte mas que sobre el concepto mismo de «Arte». Y justamente eso es lo que pasa con respecto al arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. El arte contemporáneo se presenta al espectador de forma tan violenta y transgresora que lo obliga a preguntarse si de hecho lo que está viendo sigue siendo «Arte».

Por lo tanto, se parte de un planteamiento de problema según el cual, parece que en la escena del arte contemporáneo ya no se tiene claro cuál es la idea que hay detrás de cada obra (entendiendo esta idea como concepto ontológico del «Arte») y que esto podría ser la razón por lo que cualquier cosa en la actualidad puede ser expuesta como «Obra de arte».

Esto es un problema muy profundo en realidad. Esta idea sobre el arte, que ha quedado diluida en el sinuoso devenir histórico, no solo no está clara para los espectadores contemporáneos que no entienden por qué un plátano en la pared o una escultura invisible e inmaterial son «Arte»; ni tampoco es que no sea clara para solo para los artistas que producen estas obras; esta idea está totalmente perdida para los teóricos del arte que no encuentran palabras para explicar ontológicamente lo que está pasando en la escena del arte contemporáneo.

Como se verá a lo largo de la presente investigación, esta imposibilidad está dada por la apertura ontológica del concepto «Arte», como consecuencia del proceso deconstructivo que llevaron a cabo los vanguardistas a principios del siglo XX, y que devino en el abandono de la figuratividad y la representación como fundamento esencial de las artes visuales. Sin un eje común que sirviera como guía que de sentido, y sobre todo, unidad a las prácticas artísticas, estas se ramificaron a manera de fractal, hasta abrirse al caos de la libertad total (¿o tal vez debería decir libertinaje?).

De esta manera, a partir de dicha apertura ontológica, los viejos cánones con los que generalmente se entendía lo que el «Arte» debería de ser, ahora no cuadran con las obras de arte que vemos en los museos de arte contemporáneo. Estos cánones en la actualidad son solo prejuicios que nublan la interpretación de los espectadores a través del establecimiento de expectativas artísticas que generan una precomprensión de lo que se espera ver en la obra de arte. Al no concordar prejuicios con lo que se ve, las obras se muestran ajenas y descontextualizadas al espectador.

Ahí es donde el problema planteado acontece, pues si bien las prácticas artísticas se han alejado de los cánones anteriores, si hubiera nuevas propuestas que definan, teóricamente hablando, lo que está pasando actualmente en la escena del arte, el espectador podría al menos intentar entender las obras. No obstante, debido a una falta de una definición contemporánea del «Arte», este se muestra al espectador sin unidad y coherencia. Esta es la razón por la cual hoy por hoy, es cada vez mas común escuchar que el arte contemporáneo ya no es arte, pues para el espectador común el arte ha muerto.

Sin embargo, se parte de la idea de que no es que el arte contemporáneo ya no sea «Arte»; sino que el concepto ha cambiado. De esta manera, lo que aquí se propone es que para comenzar a entender teóricamente la escena artística contemporánea, se debería empezar por aclarar que el concepto de «Arte» que hemos heredado de la *Modernidad* —entendida esta como la dominante ideológica imperante desde el siglo XV al XIX— no es vigente a nuestro presente porque nuestro mundo no es el mismo que era cuando dicho concepto surgió. De esta manera, la hipótesis de la presente investigación es que si evidencia que el concepto de «Arte» que se ha heredado no es vigente con respecto a la ideología cultural dominante del presente, se debería aceptar la necesidad de reontologizar para así recontextualizar teóricamente el concepto de «Arte» y dar un soporte ontológico y epistemológico que sustente las características artísticas que definen al arte contemporáneo. En otras palabras lo que se busca contestar es ¿qué es el «Arte» en un contexto tan complejo como lo es el mundo contemporáneo?

Para responder a esta pregunta, se tomó como objeto de estudio a las artes visuales, lo cual está fundamentado en la necesidad de ejemplificar a cada momento los distintos lineamientos teóricos descritos a lo largo del texto. Pues si bien, el tema central de la presente investigación es el concepto del «Arte», y sus principales cambios en los últimos quinientos años (un asunto cien por ciento abstracto y teórico), el acotarlo y aterrizarlo en un escenario visual, buscó hacerlo más asequible y práctico para el lector. Para realizar de manera sintética el análisis formal y conceptual en cada obra citada, se ocuparon obras icónicas que de entrada tienen una relevancia histórica debido a su autor o al momento histórico de su creación, y que además, son parte esencial del bagaje artístico y cultural de la mayoría de los especialistas del arte.

Ahora bien, ¿cómo despojar al concepto de «Arte» de todos los prejuicios que giran alrededor de él? Primero tendríamos que abstraer al arte para entenderlo verdaderamente como un concepto abstracto y atemporal. Solo existe una metodología para hacer esto, y esta es la fenomenología. Edmund Husserl (1859-1938) llamó *epojé* a este proceso de abstracción de los fenómenos y es justamente el primer paso de la metodología fenomenológica. Sin embargo, no fue la fenomenología husserliana la que se aplicó al fenómeno del «Arte» en esta investigación, sino la fenomenología heidegeriana. Martin Heidegger (1889-1976) fue alumno de Husserl, y como tal, fue uno de los mas grandes exponentes de la filosofía fenomenológica. Sin embargo, llevó su fenomenología por otro rumbo del que tomó su maestro. Heidegger centró sus estudios en el «ser», pues a diferencia del método husserliano que se mantiene abstracto en todo momento, Heidegger sintió la necesidad de aterrizar su método en un *mundo* contextualizado llamado *dasein* o ser-ahí. Esto puesto que la esencia del hombre en sí mismo es un ser-en-el-mundo, según el filosofo alemán. De esta manera, Heidegger creó una fenomenología ontológica que busca debelar la verdad ontológica del «ser»; y dado que el objeto de estudio de la presente investigación es el «Arte», esta metodología debiera ayudar a desocultar la esencia ontológica del «Arte» en el mundo contemporáneo.

Lo interesante del método del filósofo alemán, es que propone como primer paso justamente evadir todos los prejuicios y precomprensiones sobre el fenómeno estudiado pues estos estorban para su develación ontológica. Esta necesidad de evasión del conocimiento previo fue expuesta por Heidegger en el libro *Ontología* (1998), en donde describe que el proceso ontológico y fenomenológico se ejecuta a través de una hermenéutica de la facticidad, la cual, en palabras

del autor, tiene el trabajo de acercar el existir particular de cada momento, en su carácter ontológico y esencial, con su forma de existir. Es decir, pone en contacto al fenómeno con su propia esencia al abstraerlo a una forma de existencia particular y contextualizada. Este "poner en contacto" no es otra cosa que contextualizar el fenómeno en un tiempo específico. Hay que recordar que el libro fundacional de la filosofía heidegeriana, justamente se llama *Ser y tiempo* (2003), donde el autor señala que el ser no es metafísico, sino que es inherente a la existencia en el tiempo. Ahora bien, tras exponer el vínculo entre el fenómeno y su acontecer particular en un momento específico, el proceso hermenéutico llega a su clímax con la destrucción ontológica. En este evento, el fenómeno es deconstruido mediante la distinción de su onticidad y su esencia ontológica, lo cual es llamando por Heidegger como una diferencia ontológica. Es por esta razón que se escogió la fenomenológica heideggeriana como metodología para esta investigación. Solo mediante una ontologización del «Arte», a través de la facticidad de su propio contexto evolutivo, es que se puede apelar a una respuesta trascendental en torno al problema expuesto.

Ahora bien, siendo que esta no es una investigación propiamente filosófica, esta metodología es aplicada de manera discreta sin realmente desarrollarla de manera explícita y detallada a lo largo de la tesis. Sin embargo, la estructura misma de la tesis parte de las etapas del proceso fenomenológico propuesto por Heidegger en *Ontología* (1998). Si bien el autor no describe literalmente los pasos a seguir en su metodología, en la manera en cómo la aplica él mismo en el ensayo titulado "El origen de la obra de arte" (publicado en *Caminos de bosque,* 1996), se intuye que el proceso ontológico y fenomenológico se lleva a cabo en tres etapas.

I. En la primera etapa se busca establecer antecedentes desarrollando el estado de la cuestión para finalmente remarcar esta base epistemológica como precomprensiones y prejuicios del fenómeno que lo mantienen y retienen en el terreno de la onticidad. Solo a través de la negación de los mismos es factible generar un conocimiento mucho más profundo y real (ontológicamente hablando). En el ensayo "El origen de la obra de arte", esta etapa correspondería a la búsqueda de la coseidad de la cosa, y la distinción entre cosa y útil, para finalmente descartar y decir que la obra de arte es algo más.

II. En la segunda etapa se plantea un análisis hermenéutico a través de la facticidad del *ser-ahí* del fenómeno estudiado. En otras palabras se contextualiza el objeto de estudio en varios momentos específicos de su existencia para resaltar diferencias y similitudes. Evidentemente, las diferencias deberían estar dadas por los cambios contextuales de cada momento específico, y las similitudes debieran empezar a generar una tendencia ontológica de lo que la esencia del fenómeno podría ser. En el ensayo "El origen de la obra de arte", esta etapa correspondería al pasaje de los zapatos de Van Gogh, en donde el filósofo alemán se pregunta: —¿qué obra dentro de la obra?—.

III. En la tercera se devela la esencia del fenómeno mediante la realización de una diferenciación ontológica, la cual se ejecuta mediante la destrucción, o mejor dicho, la deconstrucción del fenómeno. En el ensayo "El origen de la obra de arte", esta etapa correspondería a la explicación del conflicto entre *mundo* y *tierra* dentro de la obra, y cómo es que a través de estos, es que acontece el «ser» obra de la obra de arte.

Bajo esta estructura metodológica, buscando replicar el modelo heideggeriano, se estructuró la investigación en tres capítulos.

En el primer capítulo, el cual se titula "El arte contemporáneo y la aparente muerte del arte durante el siglo XX", se abordó los antecedentes y el estado del arte con respecto a la escena del arte contemporáneo. Este capítulo está dividido en cuatro partes.

I. En la primera sección se buscó contestar la pregunta: ¿qué es el arte contemporáneo? En este apartado se buscó resaltar el problema nominativo con respecto al nombre de "arte contemporáneo". Se evidenció que por una parte el nombre solo refiere a una temporalidad y no a una base estética o artística, lo cual es irónico si se piensa que muchos de los artistas llamados contemporáneos, en realidad ya no son temporalmente contemporáneos. Por otra parte, se recalcó que todo arte es hasta cierto punto contemporáneo, teniendo en mente claro está, la época cuando este fue producido. En este sentido, se evidencia aun mas que lo "contemporáneo" no tiene una base artística fuera de su propia temporalidad.

II. En la segunda sección se describió el problema de sintetizar la totalidad de formas artísticas aparecidas después de la segunda guerra mundial en torno a una definición tan efímera como lo es la de arte contemporáneo; tras lo cual, se demostró que en realidad, más allá de la definición temporal, el arte de la segunda mitad del siglo XX está sub dividido por categorías estilísticas muy particulares como son el arte conceptual, el arte minimal, el arte de acción, el arte procesual, el arte póvera, el apropiacionismo, el neoexpresionismo, el video arte, el arte contextual, el hiperrealismo, el arte carnal, el *Net Art*, y el bioarte.

III. En la tercera parte, se retomó y profundizó en el planteamiento de problema de la investigación. Se evidenció que si bien, como se vió en el apartado anterior, existe una lógica categórica interna dentro del discurso contemporáneo, esta está inmersa en una gran paradoja. Esto porque efectivamente hay artistas con intención de mantener el discurso contemporáneo, y que más allá de gustos subjetivos, se podría decir que están trascendiendo a su propia época y serán reconocidos a lo largo del tiempo por la historia del arte. Pero por otro lado, hay casos paradigmáticos que están resonando por su falta de contenido discursivo y calidad estética, y que aún así están siendo reconocidos como obras de arte. Peor aun, hay casos en los que por pura travesura o coincidencia, se les está dando el grado de obra de arte a objetos o situaciones random, por el simple hecho de estar en un museo de arte contemporáneo.

IV. En la cuarta y última sección del primer capítulo, se planteó que el problema de tener una idea sobre qué es el arte tan amplia podría ser la causa de la aparente muerte del arte. Aunque ahí mismo, tras un rastreo histórico de los principales rompimientos del arte, se descartó la tesis del fin del arte.

De acuerdo a la metodología heideggeriana, este primer capítulo estaría centrado en lo que se conoce como el desmontaje de la tradición. En otras palabras, el debate sobre qué es el arte contemporáneo, sus sub divisiones, y la posible muerte de arte, serían las precomprensiones que se deben poner sobre la mesa para después descartar, pues desde una perspectiva ontológica, nada de esa información es relevante para genera una nueva propuesta heidegeriana sobre la esencia del arte contemporáneo. Según el filósofo alemán, solo tras el abandono del conocimiento previo, ya con el fenómeno libre de encubrimientos, es que se puede aprehender sobre este. En

otras palabras, hay que buscar partir de cero para lo cual, se deben apartar los juicios y precomprensiones sobre el arte contemporáneo.

El segundo capítulo se titula “El origen de la idea moderna del «Arte» como antítesis del Arte contemporáneo”. En esta parte se aplicó una hermenéutica de la facticidad del concepto de «Arte». Este es concebido en la presente tesis, como un concepto rescatado y restablecido hasta nuestros días con la llegada de la *Modernidad*, razón por la cual el proceso hermenéutico fue contextualizado desde la creación “moderna” del concepto de «Arte» en el siglo XV, hasta su aparente consolidación en el siglo XVIII. El capítulo quedó dividido en cinco partes:

I. El primero sirvió como mera introducción para develar la pregunta ontológica fundamental: «¿Qué es el Arte?». Para resaltar la relevancia de esta pregunta, se problematizó el hecho de que la respuesta a esta, está fuertemente cargada de prejuicios y precomprensiones dependiendo la disciplina que la responda.

II. La segunda parte presentó la respuesta fenomenológica a esa pregunta, que el «Arte», en tanto concepto abstracto, es en realidad una idea. Una idea dinámica que varia de época en época y de lugar en lugar. De esta manera, entendido el «Arte» como una idea, se podría reconocer que a nivel conceptual, sí existe eso llamado «Arte». Y que en la manera en que esta idea es adoptada por las necesidades particulares de cada tiempo es que la misma idea cambia fácticamente y su esencia contextualizada se transforma.

III. En la tercera parte, se realizó un análisis hermenéutico heidegeriano al concepto «Arte», contextualizándolo fácticamente en el Renacimiento italiano del siglo XV. Ahí se planteó la ma-

nera en que la fundación del pensamiento moderno coincidió con el origen de esta conceptualización del arte.

IV. En la cuarta parte, se realizaron análisis fenomenológicos similares. Se contextualizó al concepto «Arte» en momentos específicos de su existencia, ubicando su ser-ahí en el siglo XVI, develando sus características manieristas y barrocas, para después repetir el proceso en los siglos XVII y XVIII para desocultar sus cualidades neoclásicas. Ahora bien, destacando que las características particulares de cada facticidad no son la esencia ontológica del fenómeno sino su onticidad, se destacó que su particularidad de cambiar y transformarse cíclicamente es parte de la esencia del «Arte» como idea moderna, manteniéndose siempre fiel a su esencia como reflejo de los cambios ideológicos y culturales provocados por la *Modernidad*.

V. En la quinta parte, se buscó resaltar justamente esa esencia como síntoma de la *Modernidad* a través del establecimiento de conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte». Conceptos que sin importar el momento histórico a lo largo de dicho periodo, se mantienen constantes como base de esta manera de idealizar y/o conceptualizar el «Arte».

El tercer capítulo se titula “Deconstrucción de la idea moderna del «Arte» para una ontología del arte contemporáneo”. En esta parte de la investigación, siguiendo los fundamentos propuestos por la metodología heideggeriana, tras la contextualización del fenómeno gracias a la hermenéutica de la facticidad es que se pasa a la destrucción ontológica mediante una diferenciación entre el carácter óntico del fenómeno y su ontología. Esta destrucción es en realidad una deconstrucción en base a la comparativa entre lo que el fenómeno no «es» y lo que sí «es». Para realizar esa distinción, el capítulo está dividido en cuatro partes.

I. En el primer apartado, lo primero que se hizo fue develar el fracaso de la *Modernidad* como ideología dominante bajo el peso de su propia mitología. Este fracaso ha sido remarcado por diversos filósofos como Călinescu, Adorno, Horkheimer y Arendt entre otros. Este develamiento se hizo para resaltar la necesidad de abandonar el paradigma moderno del «Arte» puesto que la misma *Modernidad* ha quedado atrás.

II. En el segundo apartado se buscó demostrar que el fracaso de la *Modernidad*, no solo ha sido discutida y demostrada por los filósofos. Sino que antes de ellos, el arte ya había abandonado los conceptos fundamentales de idea moderna del «Arte». Esto, no sin antes violentarlos y transgredirlos. Una vez más, la intención de este apartado es resaltar que hace mas de cien años, los vanguardistas ya habían descartado todos los conceptos aportados por la *Modernidad* al «Arte». Esto significaría que cuando arrancó el periodo de la historia del arte denominado "contemporáneo", el «Arte» arrancó de cero, libre de la carga discursiva de la *Modernidad*. Esto evidenciaría la necesidad de replantear el concepto que venimos arrastrando desde el paradigma moderno.

III. En el tercer apartado se generó una interpretación hermenéutica de las nuevas formas artísticas postbélicas del siglo XX, a través de teorías propias a su tiempo: la modernidad líquida y la posmodernidad. Este análisis no se hizo sobra obras específicas, sino sobre textos fundacionales escritos por artistas icónicos de esta época como lo son Sol Lewwit y Joseph Kosuth quienes son considerados padres del arte conceptual. La intención de este apartado fue demostrar una concordancia y armonización perfecta existente entre lo que plantean los artistas

en sus manifiestos y los autores de los textos icónicos sobre el pensamiento posmoderno como Baudrillard, Lyotard, Vattimo y Bauman.

IV. En el cuarto apartado se pasó a develar la ontología del «Arte» en la época contemporánea a través de la diferenciación ontológica. Para realizar este proceso, se escogió una obra de arte porque de acuerdo al método heidegeriano, el «ser» del arte no es metafísico, está oculto en las obras. Esto fue demostrado por el propio filósofo alemán cuando aplicó su filosofía para buscar la esencia del arte centrándose en una obra de Van Gogh. Por lo tanto, se seleccionó una pieza icónica de su tiempo. Se trata del "Buda en contemplación" de Salvatore Garau del 2021. Si bien no es una obra realizada por uno de los artistas mas mediáticos y reconocidos de la época, las características de la obra justifican su elección, pues se trata de una escultura invisible e inmaterial. (¿Qué más contemporáneo que eso puede haber en la escena del arte de la actualidad?) A partir de esta obra se buscó contestar qué es el «Arte» en una época tan complicada como lo es el presente, en donde una escultura invisible e inmaterial, puede ser considerada obra de arte. Para contestar lo anterior se hizo una lectura posmoderna de la obra. Con esto, se buscó demostrar que el *mundo* heidegeriano develado en la obra es un *mundo* contextualizado en la posmodernidad, por lo que la esencia ontológica de la idea contemporánea del arte del siglo XXI es la posmodernidad misma, y que solo a través de esta, es que el arte contemporáneo tiene sentido en tanto «Arte».

CAPÍTULO I:

El arte contemporáneo y la aparente muerte del arte durante el siglo XX

1.1.- ¿Qué es el arte contemporáneo?

> Contemporáneo, *con tempus*, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término "contemporáneo", en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente. (Giunta, 2014: 8)

¿Qué es el arte contemporáneo?¿Es posible ontologizar el arte de un periodo específico de la historia? De ser así ¿Qué diferencia ontológica habría entre el arte conceptualizado de manera abstracta y un arte corriente en la inmediatez cotidiana de los discursos narrativos comunes? Es decir ¿Se puede hablar de un «Arte» como concepto y un arte común y corriente al que refieren la mayoría de los autores? Estas son las preguntas fundamentales que sostienen esta investigación.

El arte contemporáneo se ha vuelto un tema de moda. Esta aparente novedad está evidentemente influenciada por los medios masivos de comunicación quienes explotan la escena artística contemporánea para asentar opiniones subjetivas emitidas por supuestos especialistas que influyen en la respuesta del público con respecto a la escena artística. Además, cada vez es mas común ver *memes* que parodian las obras contemporáneas. El espectador común está tan acostumbrados a evocar prejuicios en cuanto al arte del presente que ni se da cuenta que lo está ha-

ciendo. Así, poco a poco, el arte ha generado distancia con su público, el cual, ahora ya ni si quiera intenta tener la mínima conexión con los artistas contemporáneos.

¿Pero qué es esto denominado como "arte contemporáneo" y por qué se muestra tan distante del interprete común? De entrada se debe entender que todo arte es contemporáneo a su tiempo de producción por lo que todo arte en algún momento fue arte contemporáneo. Esta es la razón por la que el arte siempre ha sido reconocido como objeto de valor histórico pues refleja la contemporaneidad como registro historiográfico de la época de donde emerge. En otras palabras, entendiéndolo como una etiqueta temporal, el arte contemporáneo siempre ha estado vigente. Sin embargo, este varía radicalmente de época en época de acuerdo al momento histórico que se revise. De esta manera, en la actualidad, a veinte años de haber iniciado el siglo XXI, las exposiciones y los libros de arte contemporáneo generalmente nos refieren a artistas transgresores como Jeff Koons, Damien Hirst, Ai Weiwei o Yayoi Kusama. Sin embargo, un siglo atrás, los artistas contemporáneos que igualmente transgredieron los cánones anteriores fueron los artistas vanguardistas como Pablo Picasso (1881-1973), René Magritte (1898-1967) o Marcel Duchamp (1887- 1968) por mencionar algunos. Cien años antes de ellos, los artistas contemporáneos que expandieron los horizontes artísticos fueron los románticos como Eugène Delacroix (1798-1863), Joseph Mallord William Turner (1775-1851) y Caspar David Friedrich (1774-1840); y así sucesivamente. Así, el arte producido hace cien años, también era arte contemporáneo para la gente que vivió al mismo tiempo; y el arte contemporáneo de cien años en el futuro, también lo será con respecto a quienes compartan temporalmente su producción.

Clara pauta de esto se nota en los libros antiguos de historia del arte. Por ejemplo, en el libro *Arte moderno* (1944) de Elie Faure (1872-1937), publicado originalmente en 1921, el autor analiza "el génesis contemporáneo", haciendo referencia a artistas de finales del siglo XIX como Paul Cézanne (1839-1906) y Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), artistas que en la actualidad no son concebidos como artistas contemporáneos. Por lo tanto, está claro que cada época tiene su propio arte contemporáneo.

Ahora bien, ya que la generación anterior de artistas contemporáneos fueron los artistas modernos o modernistas, existe un vínculo coloquial entre los conceptos «moderno» y «contemporáneo» en donde a veces se les utiliza como sinónimos de manera indistinta. Es cierto que hasta cierto punto ambos conceptos parecieran sinónimos de "lo nuevo" o "lo reciente", sin embargo, su significado etimológico permite generar distinciones. Según Matei Călinescu (1934-2009), autor de *Cinco caras de la Modernidad* (2003), «moderno» deriva del latín *modernus*. Es una palabra que fue inventada en la Edad Media, de la conjunción de *modo* (recientemente o justo ahora) y *hodiernus* (hoy); y de acuerdo al *Thesaurus Linguae Latinae*, tiene como antónimo a *antiquus* y *vetus*, que son sinónimos de "antiguo". Lo interesante en la oposición planteada por el autor, es que *antiquus* tiene una carga connotativa negativa mientras que por el contrario, *modernus*, tiene una connotación positiva; de ahí que se vincule como contra parte de *classiccus* (clásico) que también tenía una carga connotativa positiva. En otras palabras, el primer uso de la palabra «moderno» fue para buscar dignificar el presente en comparación del pasado indigno para así alcanzar a equipararse con lo clásico. Esto significa que «moderno» es un concepto comparativo

con respecto al pasado, en donde el progreso se vuelve implícito e inherente para el hombre moderno.

Por el contrario, de acuerdo a Terry Smith (2012) y Andrea Giunta (2014) «contemporáneo» derivó del latín *con tempus* que literal significa "estar con el tiempo", entendiendo "tiempo" como tiempo presente, es decir, estar en el tiempo presente. Por lo tanto, la diferencia entre ambos conceptos está dado por su postura con respecto al pasado, mientras los primeros lo usan como referencia, los segundos lo ignoran y se deslindan. De ahí que mientras más se aleja el tiempo presente del arte moderno, más distancia toman los conceptos «moderno» y «contemporáneo». En la actualidad «contemporáneo» ha generado una independencia para acontecer por sí mismo de manera particular. En palabras de Smith (2012): "Es innegable que, durante buena parte del siglo XX, lo contemporáneo fuera el gran segundón de lo moderno. Esto comenzó a cambiar en las últimas décadas. En las artes visuales, la gran novedad, hoy tan cegadoramente obvia, es el cambio de un arte moderno a otro contemporáneo". (Smith, 2012: 19)

Ahora bien, el problema de estudiar el arte presente es la falta de distancia histórica que se tiene con el objeto de estudio. No se han dado los filtros históricos que determinen quién trascenderá y quién no, por lo que no existe un criterio claro al momento de aproximarnos a los artistas contemporáneos. Así lo dijo Gombrich (1997), uno de los máximos exponentes de la historia del arte del último siglo:

> Cuanto mas nos acercamos a nuestra propia época, se hace cada vez más difícil distinguir entre las modas pasajeras y los logros duraderos esta es la causa de que yo me sienta inco-

> modo con la idea de que uno pueda escribir la historia del arte "hasta la fecha presente". Es verdad que se pueden apuntar y discutir las últimas tendencias de la moda, hablar de las figuras que están en el candelero en el momento de escribir. Pero solamente un profeta podría decir si estos artistas harán historia, y, en general, los críticos han resultado ser malos profetas. (Gombrich, 1997: 600)

El presente siempre será el momento más complejo de estudiar para cualquier historiador, crítico y teórico del arte. Sin embargo, en un presente tan complejo como en el que nos encontramos en pleno siglo XXI en donde los artistas son mas conocidos a través del internet y las redes sociales que en los museos y las galerías de arte contemporáneo, se vuelve vital que se estudie el presente puesto que el presente parece carece de orden y sentido lógico cuando se habla de arte. Hoy por hoy, cuando se habla de arte contemporáneo, parece hablarse de una multiplicidad infinita de formas de entender el arte, ya que cada artista en la actualidad parece tener una definición propia que dista de la de sus colegas.

No obstante, esta multiplicidad no debe de extrañar al esteta contemporáneo pues es parte integral del concepto mismo sobre lo «contemporáneo». De acuerdo al autor de *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012), a *con tempus* no solo debe vérsele de manera literal, pues tiene una capacidad de referir a una "multiplicidad de relaciones entre el ser y tiempo", razón por la cual, su apertura polisémica con respecto a las maneras de entender un presente aún abierto por falta de distancia histórica que delimite y cierre su esencia temporal es natural dentro del uso de la idea sobre lo «contemporáneo». Por lo tanto, de acuerdo a las palabras de Smith, es lógico que el arte contemporáneo sea un arte ontológicamente abierto pues la época de la que emerge es una época

caracterizada por su apertura a ser parte del presente. De ahí que para él, en la actualidad, lo contemporáneo no solo sea una cuestión temporal sino una condición en donde colisionan de manera constante distintos procesos como la globalización como discurso hegemónico, la desigualdad social, y el infopaisaje (el espectáculo mediático de los medios masivos de comunicación). En palabras del autor:

> Tales procesos dan forma a la condiciones en que experimentamos la contemporaneidad, al mismo tiempo, como la actualidad de nuestro ser individual en el mundo, como una transformación histórica y como un concepto todavía oscuro en lo que respecta a sus límites, frágil en sus fundamentos, pero llamado a cargar por sí solo con todo el peso de un presente al que por mucho tiempo (y sin previo aviso) supo dar nombre. (Smith, 2012: 21)

Lo interesante de la propuesta de Terry Smith es que para él, lo contemporáneo es complejo pues además de ser un un referente temporal, al mismo tiempo, es una forma de existencia dentro de ese mismo tiempo. En sus palabras:

> El concepto de lo "contemporáneo"[…] significa múltiples modos de ser con, en y fuera del tiempo, por separado y a la vez, con otros y sin ellos. Estos modos, desde ya, siempre estuvieron ahí. La diferencia reside en que, en nuestros días, las multiplicidades de formas de ser contemporáneo predominan sobre los distintos poderes generativos y destructivos designados por otros términos similares. (Smith, 2012: 21).

Ahora bien, ¿cuál es esta forma de existencia a la que refiere el autor cuando se hablar de arte? Paradójicamente, dada la complejidad del arte contemporáneo, cuando se refiere a arte, lo

«contemporáneo» no solo significa “con el tiempo”, sino también “fuera del tiempo” o “sin periodo”. Esto debido a que el arte contemporáneo parece presentarse como una nueva revalorización de la manera de hacer arte, una que será difícil de superar por lo que pareciera que llegará a ser el estilo general inmanente del futuro próximo. Esto implicaría que el estilo contemporáneo sería metahistórico y que superaría la disección temporal del presente, o, en otras palabras, implicaría ser un presente continuo para el arte, que impediría que cualquier otro paradigma lo desplazara del puesto dominante.

Esta «metahistoricidad» es la misma que Hans Belting refirió en su libro *El final de la Historia del Arte?* (1987) como «posthistoricidad», haciendo referencia, al igual que Terry, que el arte contemporáneo se ha deslindado de toda referencia canónica con respecto a la Historia del arte, y que por consecuencia es un arte posthistórico. Si bien lo que se señaló Belting es un final del discurso legitimador de las tendencias artísticas que ahora se presentan deslindadas de todo eje discursivo oficial, a lo que se refiere Smith es mas bien que los artistas en la actualidad están experimentado libertades creativas que en ningún otro momento de la historia del arte se habían presentado. Libertades que abarcan desde la ruptura de los cánones tradicionales del cómo hacer arte, los medios, dispositivos y facultades humanas y/o tecnológicas para la creación de sus obras, el alcance social y mediático masivo que los catapulta a la fama de manera instantánea; y hasta la manera y lugar físico y/o digital para exhibir y presentar sus obras.

El arte jamás retrocederá, no volverá atrás, a las viejas formas y los antiguos cánones; y los artistas que han intentado revivir viejos paradigmas son tachados de arcaicos y poco innovadores. En ese sentido, esta nueva etapa del arte, la etapa contemporánea, la etapa que se desarro-

lla a la par de la era digital, de la ínter y transdisciplinariedad, de la globalización y de la híper-culturalidad, se ha apropiado de un nuevo paradigma que será una constante en el arte de ahora en adelante.

Pese a todo lo anterior, si ya en sí mismo el concepto de lo «contemporáneo» es un tanto complejo, para Smith, se complica aún mas cuando se vincula con el arte, pues para él, el Arte Contemporáneo dista de la contemporaneidad del arte pues no sólo es el arte del presente sino que se trata de una red institucionalizada en la cual el arte de la actualidad se manifiesta y se resguarda.

En palabras del autor: "Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y sus museos… en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio" (Smith, 2012: 299) A lo que agrega más adelante:

> Esta es la respuesta que el mundo del arte. contemporáneo -sus instituciones, sus creencias, el conjunto de prácticas culturales que lo convierten en un *socius*, una "escena"- ofrece a la pregunta acerca del Arte Contemporáneo: es lo que nosotros decimos que es, es lo que hacemos, es el arte que mostramos, vendemos y compramos, el que promovemos e interpretamos. Se trata de una escena que se define a sí misma, a partir de la práctica y la promoción constante de su propia autorrepresentación. Tiende a sostenerse en complicidad consi-

> go misma, a menudo por medio del reciclaje de conceptos centenarios, románticos y oscuros acerca de la práctica artística. (Smith, 2012: 301)

En otras palabras, el arte contemporáneo es el medio y el fin del arte del presente. Se valida sólo por sí mismo, y por tanto, responde tan sólo ante sí. Es esta la razón por la que Nathalie Heinich, autora de *El paradigma del arte contemporáneo* (2019) señaló que el arte contemporáneo sí podría definirse como género, o mejor dicho, como un paradigma del arte, que se complementa en su oposición al paradigma clásico y al paradigma moderno. Para Heinich la nueva convención es visible desde el cambio de los fundamentos semánticos del arte (nuevos vocabularios y tecnicismos para describir al nuevo arte), los jurídicos (nuevos procesos legales para la protección de los derechos de autor), y los económicos (nuevos mercados del arte). Estos cambios hacen que concuerde con Smith en que el arte entró en un terreno de incompatibilidad con paradigmas anteriores. En palabras del autor: “no solo es la apariencia ni tampoco es la definición de obras lo que se ve alterado, tampoco las descripciones y categorizaciones que de ellas hacen los especialistas, o la representación de lo que se tiene de lo que el arte es o debería de ser, sino que el valor de la belleza así como la idea del juicio estético parecen haber caducado”. (Heinich, 2019: 57) El problema es que dentro de dicha caducidad se carece de un sustituto que determine, más allá del Arte Contemporáneo la unidad del arte contemporáneo. Si bien, hoy en día el arte se caracteriza por una variedad de características que generan subdivisiones dentro del mismo arte contemporáneo, desde mi perspectiva, esta excluyente, insolente, narcisista y ególatra autolegitimación es la principal característica del arte de la actualidad. No importa el tipo de formato, de base estética, de temporalidad o de intención; el arte contemporáneo solo se entiende

dentro del marco autoreferencial del Arte Contemporáneo; y como se verá más adelante, esta será la base del problema del arte contemporáneo que parece haber matado al arte mismo.

Ahora, si bien ha quedado claro que lo «contemporáneo» es en realidad un concepto muy complejo que supera el mero referente temporal e histórico sobre el presente que vivimos, es momento de retornar a la temporalidad de la idea de lo «contemporáneo» y contestar la pregunta fundamental para aproximarse al arte contemporáneo: ¿cuándo empieza el arte contemporáneo?

Según Andrea Giunta (2014), en la actualidad existen por lo menos dos maneras de enmarcar temporalmente el inicio del arte contemporáneo, una enfocada en los factores contextuales periféricos al arte que provocaron los cambios en la escena contemporánea del arte y otra centrada en los cambios mismos dentro del ceno artístico. Sobre los factores externos destaca los siguientes:

I. Primero: la Segunda Guerra Mundial. El evento que marcó tajantemente un corte estético en la historia del arte en el siglo XX fue el final de la guerra. Entre muchas cosas, la guerra provocó una deseuropeización de la escena artística, puesto que con el nuevo orden mundial posbélico, Nueva York le arrebató a París el rol de anfitrión y foco cultural del mundo del arte contemporáneo. Fueron muchos los artistas que huyeron de Europa para encontrar en Estados Unidos el nicho que habían perdido en Francia.

II. Segundo: la radicalización política de la posguerra. La guerra fría y la guerra de Vietnam fueron los detonantes para que en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta se generara un ambiente tenso y cargado de disputas políticas a favor y en contra de la guerra. Es este

escenario que perneó a una nueva generación de artistas contemporáneos tomaran el rol de revolucionarios, manteniendo así el legado y visión de los vanguardistas.

III. Tercero: el cambio tecnológico. El siglo XX ha sido hasta ahora el siglo con mayor crecimiento científico y tecnológico en toda la historia de la humanidad. Esta tecnificación masiva de la sociedad contemporáneo generó que los artistas buscaran desarrollar técnicas innovadoras de cómo hacer arte en un tiempo tan avanzado como su presente. De esta manera, la historia del arte vio transitar las prácticas artísticas de formas tradicionales a formas experimentales como la instalación, el *happening*, el accionismo, el conceptualismo, el procesualismo, el arte relacional y el contextualismo, el arte digital, el bioarte, el arte corporal, etc. En otras palabras, el arte renovó su lenguaje y diversificó sus sentidos a partir de la cultura de la innovación.

Sobre los factores internos del arte que demarcan el inicio del arte contemporáneo, Giunta los sintetiza en el fin del arte moderno, entendiéndolo como la suma de estilos que se dieron desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. Sobre esto, la autora de *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) señaló:

> En los años de la posguerra la didáctica del arte moderno había cumplido un ciclo. Se habían escrito libros, éstos se leían en francés o traducidos, el orden cronológico de los movimientos de vanguardia había sido establecido, constaban sus rasgos característicos, las conquistas que los distinguían de los precedentes, los problemas formales que cada movimiento había resuelto. Se había consolidado un momento historiográfico. Desde esta plata-

> forma, asimilados estos principios, la siguiente etapa podía formularla cualquier artista que fuese capaz de resolver los problemas pendientes en el lenguaje de las formas. (Giunta, 2014: 15)

Esto significa que el arte moderno, tan revolucionario y trascendental en su etapa final con las vanguardias, había pasado a ser historia; se había interrumpido el proceso evolutivo del movimiento vanguardista. Los nuevos artistas estaban totalmente desconectados de dicho movimiento ya que el mundo en sí estaba igualmente desconfigurado y debía encontrar un nuevo sentido para arrancar y retomar la normalidad que había sido desgarrada por la guerra. Es esta reconfiguración la que establece las bases de lo que fue el nuevo arte. Así, el arte contemporáneo nunca pretendió dar continuidad al arte moderno, pues en tanto pasado, el modernismo era ahora la inspiración y el modelo a alcanzar como pináculo artístico de la historia del arte. En otras palabras, los artistas avant garde se convirtieron en los nuevos clásicos de quienes los contemporáneos aprendieron e imitaron.

Ahora bien, ¿por qué decidieron que el proceso evolutivo del arte moderno era incontinuable? Porque dicho proceso fue lo que llevó al arte a la abstracción mediante el abandono de la representación figurativa. Así, desde el abandono de la perspectiva en la pintura con el Fauvismo, la deconstrucción de las formas con el Cubismo, y el dislocamiento de la lógica en el lenguaje artístico con el Dadaísmo y el Surrealismo, el arte se perfiló hacia la desacralización de la imagen que no hizo otra cosa que abstraer la representación en favor del abandono de la mímesis. Artistas como Kazimir Malévich (1878-1935) y su *Blanco sobre blanco*, las diversa improvisaciones de Wassily Kandinsky (1866-1944), las composiciones de Piet Mondrian (1872-1944) y

las deconstrucciones de Arshile Gorky (1904-1948), seguidos por una nueva generación posbélica como Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970), Franz Kline (1910-1962) y Pierre Soulages agotaron la representación abstracta, obligando a los artistas contemporáneos a replantear la dirección del nuevo arte.

Así, según Giunta, el arte contemporáneo es el arte que ya ha alcanzado el grado máximo de abstracción y que ahora se presentaba como un arte concreto; en sus palabras:

> Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. (Giunta, 2014: 10)

Sin embargo, si bien esta autora señaló que fue el arte concreto quien marcó la transición hacia la contemporaneidad en el arte, a mi gusto, me parece que en realidad es el abandono del objetualismo y la introducción al arte conceptual y sus diversas ramificaciones lo que demarcó dicha transición. Desde la aparición de *La fuente* (ver anexo 65) de Marcel Duchamp (1887-1968) en 1917, los artistas empezaron a mostrar consciencia de que la obra de arte no necesariamente requería un soporte físico para manifestar su artisticidad, sino que el objeto artístico podría ser visto en realidad como el producto de la acción creativa del artista. Ahora bien, esta primera etapa de la transición al arte de conceptual ha sido vista como un redescubrimiento y re-

valorización de la materia en el que el artista contemporáneo convirtió al objeto en el fin último del discurso estético. “El objeto tiene una existencia independiente, pero el artista actúa como el que, paseando por una playa, descubre una concha o una piedra pulida por el mar, se las lleva a casa y las coloca sobre una mesa, como si fueran objetos de arte que revelan su inesperada belleza.” (Eco, 2010: 404) En este sentido, la acción del artista fue revelar la artisticidad del objeto común, y el acto creativo quedó sintetizado en la idea misma de seleccionar el objeto. Esta transición en torno a la idea o el concepto, también llamado giro conceptual, que caracterizó la escena del arte de segunda mitad del siglo XX, se inauguró con *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth (ver anexo 78) en donde el conceptualismo artístico se imprime de manera circular girando en torno de la idea de la silla. “Ésta nos señala que el arte puede no ser el resultado de una tarea creativa manual. Puede ser, sencillamente, un proceso mental. La obra nos habla de ella misma; no nos habla de la historia, ni del amor, ni de lo sublime, nos remite a su propio mecanismo”. (Giunta, 2014: 73) Ahora bien, como el arte contemporáneo arrancó su propia historicidad en la década de los sesentas con la aparición del arte conceptual, es importante recalcar que en el caso de la presente investigación, daré prioridad al arte producido a partir de dicho momento para ejemplificar mis fundamentos teóricos. Si bien Giunta señaló que la supuesta unidad del arte contemporáneo está en los síntomas de la contemporaneidad, “Síntomas, no rasgos de estilo. Aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración acrítica” (Giunta, 2014: 8), a mi parecer, dichos síntomas experimentaron una metamorfosis a finales del siglo XX, volviéndose cada vez más radícales, y en muchos casos, hasta ridículos.

Ahora bien, se inició este apartado con la pregunta —¿qué es el arte contemporáneo?—, y llegado a este punto, se debe recalcar que aunque la respuesta parece estar próxima, en realidad no estamos ni tantito cerca de alcanzarla. Si se analiza detalladamente esta interrogante, se debe notar que el problema al que me refiero es de características ontológicas. Por lo tanto, es ontológicamente contestable solo desde una metodología fenomenológica heidegeriana. Preguntar qué es el arte contemporáneo, desde una perspectiva filosófica heidegeriana, es lo mismo que preguntar cuál es la esencia verdadera del arte contemporáneo. Y debo recalcar, que intentar apologizar el arte contemporáneo sin una base ontológica clara es prácticamente imposible. Para entender el arte contemporáneo como arte, se debe partir de una ontologización de esta forma artística para develar su esencia y mirar mas allá de los prejuicios que rondan a su alrededor.

Bajo esta perspectiva, señalar que el arte contemporáneo es un género o paradigma del arte con nuevas convenciones propias, no dice en realidad nada relevante que no se supiera de antemano. Pasa lo mismo al recalcar que el arte contemporáneo refiere a un periodo temporal, enfatizando por tanto, la necesidad de enmarcar el inicio de dicho periodo. Ontológicamente hablando, no aporta nada. Es decir, de acuerdo a Martin Heidegger, esta información sigue manteniéndose en el terreno óntico de la cotidianidad de lo que se dice del fenómeno. En otras palabras, son prejuicios y precomprensiones sobre el arte contemporáneo que nada dicen sobre su esencia ontológicamente verdadera. De esta manera, la pregunta sigue en el aire. ¿Qué es el arte contemporáneo?

1.2.- Variantes del arte contemporáneo

> La contemporaneidad es el atributo mas evidente de la actual representación del mundo, y como tal abarca sus cualidades mas distintivas, desde las interacciones entre los seres humanos y la geosfera, hasta la interioridad del ser individual, pasando por la multiplicidad de culturas y el paisaje ideológico de las políticas mundiales. (Smith, 2012: 20)

Generalmente cuando se habla de arte contemporáneo, nos vienen a la mente obras élite como los animales muertos de Hirst, los cachorros estridentes de Koons, o mas recientemente las bicicletas de Ai Weiwei o los puntos de Kusama. En todos estos casos, se tratan de artistas mediáticos con reconocimiento internacional que engalanan año con año las principales salas de los museos de arte contemporáneo mas importantes del muno. Sin embargo, esa es solo una cara del arte contemporáneo. La cara linda. La cara validada y revalidada por los medios masivos de comunicación que han afamado a estos artistas. Pero detrás de ellos hay una generación inmensa de creadores con estilos y temáticas diversas que poco o nada tienen que ver con Hirst y compañía. Existen un sin fin de nuevos medios artísticos que, ya sea gracias a reinvenciones, intervenciones, adopciones, experimentaciones o improvisaciones, han reinventado y por tanto reestructurado al arte. En este sentido, es necesario resaltar que el arte contemporáneo no es un arte sino una multiplicidad de formas artísticas. Los síntomas de la contemporaneidad de los que habla Giunta, se manifiestan de maneras tan diversas que parece ser imposible generalizar al arte contemporáneo en un solo arte.

Según el autor de *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012), existen tres grandes corrientes en las que se puede dividir el arte contemporáneo.

1) En la primera, la estética de la globalización o espectacularismo[1], Smith señala que se dio la conjunción de dos tendencias que englobaron a los artistas que han aceptado las recompensas e incongruencias de la economía neoliberal, el capital globalizado, y la política neoconservadora: el «retrosencionalimo» y el «retromodernismo». Si bien ambas tendencias buscaron hacia atrás su base estética, la diferencia estuvo en la manera en que expresaban y manifestaban su inquietud artística. Sobre todo en cuanto al equilibrio entre forma y fondo de la composición artística. Los reetrosencionalistas, liderados por Jeff Koons y Damien Hirst, adoptaron soportes artísticos innovadores con los que buscaron apantallar y sorprender al espectador estridentemente; deslumbrándolo y cegándolo para ocultarle el vacío detrás de la forma. Ejemplo de esto es los globos estridentes de Koons (ver anexo 110) y los animales en formaldehído de Hirst (ver anexos 103 y 125). Dicho de otra manera, son artistas que centraron su creatividad en el primer impacto que su obras podían generar. Son obras de lectura inmediata, pues detrás de la inmediatez hay ausencia. Por otra parte, los neomodernistas, abogaron por composiciones menos llamativas y con mayor profundidad, en donde la teatralidad pasó a segundo plano detrás de la introspección y profundidad reflexiva que generaron artistas tardomodernos como Richard Serra (ver anexo2 107 y 108).

[1] El espectacularismo o arte espectáculo es una propuesta de Terry Smith como referencia a la Sociedad del espectáculo (1967) de Guy Debord en donde el espectáculo es la inversión concreta de la vida en donde lo no viviente se determina como un movimiento autónomo generado por la fusión de las imágenes en un seudo-mundo aparte de la realidad el cual es objeto de la mera contemplación, provocando así una relación social entre personas mediatizada por imágenes. "Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación". (Debord, 1967: 2)

2) En la segunda, la estética poscolonial, es en donde se aprecia según el autor, más que un cambio artístico, un cambio en el orden mundial. El giro poscolonial, es decir las descolonización intelectual e ideológica del mundo no occidental en la búsqueda del yo generó una oleada de artistas con enfoques locales, nacionales, poscoloniales y antiglobales. "Sus impulsos más profundos tienen raíces específicamente locales, sin carecer por ello de alcance mundial, es inclusivo pero a la vez anti institucional y de oposición, concreto y variado, móvil y abierto." (Smith, 2012: 193) De esta manera, la otredad generó una nueva iconogeografía en la que cada región estableció sus propias reglas a partir de la propia identidad. Si bien el autor no mencionó a algún artista que ejemplifique dicho estilo, me parece que un gran ejemplo de esta estética poscolonial a la que refiere Smith sería el brasileño Cildo Meireles con obras como su *Proyecto Coca Cola*[2] (ver anexo 86) de 1970 en donde se hace una crítica desde el tercer mundo hacia una de las empresas más grandes a nivel global.

3) En la tercera, la estética del efimerismo del presente, propuesta que ademas de fusionar las dos anteriores, los artistas buscan plantear preguntas sobre la naturaleza de la temporalidad en la época de la inmediatez del mundo digital. "La situación actual se caracteriza mas por el insistente presente de temporalidades múltiples, a menudo incompatibles, al que se suma el fracaso de todos aquellos presentes que intentaron ofrecer *el* marco de referencia temporal primordial, […] En estos días, cualquier cosa que tenga que ver con el tiempo se presenta intensamente *aquí*, se está deslizando o se ha vuelto enteramente artificial" (Smith, 2012: 246) Por esta razón, contrarios a los artistas procesuales que buscaron alargar la vida de la

[2] "Proyecto Coca Cola. Inserción en circuitos ideológicos", (1970). Cildo Meireles. Técnica: Pintura acrílica, botellas de vidrio, corcholatas y refresco de soda pintura de acrílico translucida. Dimensiones: 25 cm. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, España. (Anexo 9)

obra, el arte efímero buscó generar un arte fugaz y perecedero. Ejemplo de esto es el *net art* de Vuk Cosic en donde a través de pixeles se generan imágenes digitales que habitan en la red, o Douglas Davis, quien en *The World First Collaborative Sentence* de 1994, invitó al público de todo el mundo a participar en la escritura de la oración como cadáver exquisito digital.

Sin embargo, mas allá de esta clasificación general planteada por Terry Smith, se debe entender que el arte contemporáneo es una conjunción de subcategorías que reflejan la sintomatología de la contemporaneidad. La teoría contemporánea del arte, de la mano de personalidades como Ana María Guasch y Marchán Fiz, han concentrado al arte contemporáneo en subtendencias o subestilos que en conjunto engloban las caras que conforman los síntomas de lo «contemporáneo»; de entre estas, se pueden destacar las siguientes: el arte conceptual, el arte minimal, el arte de acción y el arte procesual, el arte póvera, el apropiacionismo, el neoexpresionismo, el video arte, el arte contextual, el hiperrealismo, el arte carnal, el *Net Art,* y el bioarte. Me parece que antes de considerar siquiera el tema de la posible muerte del arte, es fundamental conocer a fondo estos movimientos por lo que se analizará sintéticamente las principales características, exponentes mas importantes y obras fundamentales de estos.

1) Arte conceptual - Fue una tendencia mayúscula que inició en la década de los sesenta en Estados Unidos y que para la década de los setenta ya era la principal influencia para toda una generación de artistas. De esta manera, se caracterizó por la supremacía de la idea sobre la materialización y objetualidad de la obra de arte, remarcando así la intención de crear un arte par ala mente y no para la mirada. Según Ana María Guasch (2017), el arte conceptual concretó y

consolidó la desmaterialización y autoreferenciación del arte, creando nuevas jergas como *anti-object art* (arte antiobjetual) y *post-object art* (arte posobjetual) a través de las cuales el análisis, la experimentación, la teoría y el lenguaje del arte fueron ejes rectores. A partir del arte conceptual, se desprendieron tendencias como el *analytical art* (arte analítico) y *theoretical art* (arte teórico), estilos que buscaron generar una teoría para el arte (que no es lo mismo que una teoría del arte). Tuvo su antecedente más importante en Marcel Duchamp (1887-1968), a quien tomaron como inspiración y pilar sobre la cual cimentaron su propia base conceptual; así, en palabras de Guasch, "el arte conceptual reflexionó, efectivamente, sobre la construcción y el papel del autor, y redefinió las condiciones de receptividad y el papel del observador a partir de las aportaciones de M. Duchamp." (Guasch, 2017: 166), aunque también posiciona a Ad Reindhart (1913-1967) y su teoría del arte en tanto arte, es decir la idea el arte absoluto, como fundamento para la eclosión del arte conceptual. Entre los artistas destacados, se pueden resaltar a Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler (1924-1997) (ver anexo 84), Victor Burgin, Bernar Venet (ver anexo 119), Hane Darboven (1941-2009), On Kawara (1932-2014), Marcel Broodthaers (1924-1976), Daniel Buren, y sobre todos a Joseph Kosuth (ver anexo 79), padre del arte conceptual.

2) Arte minimal - El *Minimal Art* o minimalismo fue una tendencia escultórica que reaccionó a la subjetividad y excesos pictóricos del expresionismo abstracto. Apareció en Estados Unidos durante la década de los sesenta y se caracterizó por el uso de estructuras geométricas tridimensionales y colores planos. Partía de la lógica de "menos es más" por lo que se caracterizó por la simpleza máxima de las formas, las composiciones y los contenidos. Según Guasch

(2017), la economía y autonomía de medios buscaron conseguir un máximo orden con los mínimos elementos significativos. Esto debió implicar una literalidad en la interpretación, con lo que los artistas minimalistas buscaron alejarse de los escultores constructivistas y formalistas de principios de siglo. Entre los primeros expositores del arte minimal se encuentran Donald Judd (1928-1944), Robert Morris (1931-2018), Tony Smith (1912-1980), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (ver anexo 91), Sol le Witt (1928-2007), Larry Bell (ver anexo 138) y John McCraken (1934-2011) (ver anexo 122).

3. Arte de acción - El accionismo fue una tendencia artística estadounidense que se caracterizó por concentrar su capacidad artística en la realización de una acción dentro de un espacio específico, sintetizando su actividad a través del *happening* como elemento constitutivo de la acción. Tuvo como antecedentes directos las experimentaciones sonoras de John Cage (1912-1992) y el *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956) (ver anexos 74 y 75), artistas que experimentaron con el azar como elemento central de su trabajo, y que no solo eso, centraron su artisticidad creativa en la acción de misma del acto creativo y no en el producto resultante. La diferencia concreta con respecto a estos antecedentes fue que el *happening* introdujo al publico directamente como testigo del acontecimiento, que se trató de una forma artística abierta espacio-temporal sin principio ni final establecido, y que buscaron a través de este romper la barrera disciplinar puesto que el *happening* introdujo la interdisciplinariedad al mundo del arte. En palabras de Marchán Fiz: “es un arte plástico, pero su naturaleza no es exclusivamente pictórica; es también cinematográfica, poética, teatral, alucinatoria, social-dramática, musical, política, erótica y psicoquímica.” (Marchán, 2012: 294) En Europa, el accio-

nismo derivó en el *shock art*, puesto que los artistas europeos utilizaron al happening como elemento de crítica política a través del cual buscaron hacer reflexionar al público mediante el impacto de sus obras. Intensificaron el carácter ritual del *happening* conformando así el accionismo vienés, un subestilo que se caracterizó por evidenciar el sentido anárquico de la sociedad y liberar al hombre de los impulsos inconscientes reprimidos. Entre los artistas destacados del arte de acción, se pueden resaltar Allan Kaprow (1927-2006), Joseph Beuys (1921-1986) (ver anexo 80), Yoko Ono, Wolf Vostell (1932-1998), Jean-Jacques Lebel (ver anexo 79), Hermann Nitsch y Otto Mühl (1925-2013) (ver anexo 81).

4) Arte procesual - El arte procesual o arte en proceso fue un estilo paralelo al arte de acción; como el accionismo, centró su atención, como su nombre lo indica, en el proceso de creación de la obra de arte. La diferencia entre ambas tendencias está en el carácter performativo del arte de acción, mientras que el arte procesual se centra más en la temporalidad y espacialidad del proceso mismo, manteniendo la iniciativa de que una obra de arte vive mientras su procesualidad siga activa, así como el carácter vital de la obra *in situ*. Si bien existen distintos enfoques de como se presenta el arte procesual, Ana María Guasch lo engloba en dos fuertes tendencias: la natural y la corporal. La primera responde a un estilo que apareció a finales de la década de los sesenta en Estados Unidos; tomó forma como *Earth Art* (en Estados Unidos), y como *Land Art* tras su expansión en Europa. Buscó sacar al arte de los museos y galerías y renovó los materiales con los que los artistas creaban sus obras. Asimismo, logró generar la concepción que el paisaje natural pudiera ser considerado en medio y lugar de la obra de arte. Sin embargo, aunque ambos proceden de la misma base, *Earth Art* y *Land Art*

no son sinónimos artísticos. El término *Earth Art* se puede traducir como «arte de la tierra», y se caracteriza por ser un tipo de arte en el que los materiales de la obra salen de la naturaleza misma (tierra, piedras, troncos, flores, etc); mientras que el *Land Art*, traducible como «arte de la naturaleza», trata de un arte en el que la obra se construye en la naturaleza misma como soporte de la obra. Entre los artistas procesuales que experimentaron con la naturaleza se pueden destacar a Robert Morris (1931-2018), Richard Serra, Robert Smithson (1938-1973) (ver anexo 85), Walter de Maria (1935-2013) (ver anexo 91), Michael Heizer, Dennis Oppenheim (1938-2011), Jan Dibbets y Richard Long. La segunda tendencia de arte procesual estuvo relacionada con el *Body Art*, arte del cuerpo o arte corporal. Tuvo sus antecedentes en el trabajo de Yves Klein (1928-1962), Piero Manzoni (1933-1963) y el accionismo vienés. Buscó oponerse tajantemente al expresionismo abstracto utilizando el cuerpo como soporte y material de la obra de arte. Sin embargo, en una etapa más avanzada del *Body Art*, los artistas trascendieron la parte material del cuerpo, para utilizarlo como esencia de su lenguaje artístico y de su propia espacialidad, lo que significa que no solo se trata de intervenir físicamente el cuerpo como soporte sino alterarlo, intervenirlo y resignificarlo a través de la intervención de los sentidos que provocan el dolor, el placer y el éxtasis; logrando a su vez re interpretar la esencia material del «yo». Entre los artistas del arte corporal mas importantes se encuentran Hermann Nitsch, Otto Mühl (1925-2013), Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), Arnulf Rainer, Vito Acconci (1940-2017) (ver anexo 87), Bruce Nauman, Chris Burden (1946-2015) (ver anexo 88), Valie Export (ver anexo 89), Peter Weibel, Michel Journiac (1935-1995), Gina Pane (1939-1990), Marina Abramovic, Orlan y Sterlac.

5) Arte povera - Traducido como «arte pobre», fue una tendencia europea que surgió a finales de la década de los sesenta como consecuencia de los movimientos sociales que ocurrían en esos momentos. La nueva cultura buscó oponerse al arte de los *mass media* como el *Pop Art* y el *Minimal Art*, apostando por una contracultura artística; en palabras de Ana María Guasch: "un modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y pobres, […] valores que se asocian a un alto grado de creatividad y espontaneidad e implican una recuperación de la inspiración". (Guasch, 2017: 126) En su primera etapa, tuvo como antecedente el el *ready-made* duchampiano, rescatando la objetualidad ligada a una estética del desperdicio subtecnológico; sin embargo, en una segunda etapa, adoptando una fuerte influencia del arte norteamericano de la época, el arte povera pasó por un proceso de desobjetualización, transitando así de un «arte povera» a un «acto povera» a través del cual se buscó empobrecer los signos artísticos para convertirlos en arquetipos. De entre los diversos artistas povera se destacan Germano Celant (1940-2020), Pino Pascali (1935-1968) (ver anexo 83), Jannis Kounellis (1936-2017) (ver anexo 82), Mario Merz (1925-2003), Gilberto Sorio, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro (1936-2007) y Michelangelo Pistoletto (ver anexo 92).

6) Apropiacionismo - Fue un estilo que apareció en Estados Unidos en la década de los ochenta que buscó revivir al arte pictórico y asimismo a la imagen en su poder narrativo. Se caracterizó por la apropiación de imágenes generadas por los medios masivos para crear, a partir de éstas, nuevas imágenes artísticas que pusieran en tensión la significación de la obra de arte mediante el diálogo con el mundo; y tuvo como eje central la idea de la presentación descontextualizada de las imágenes, descartando así la arcaica concepción de la idea de representa-

ción en la imagen. Sin embargo, si bien centraron su trabajo en la reutilización de la imagen como medio artístico, en una primera etapa desecharon a la pintura como medio de expresión pictórico, usando generalmente a la fotografía como soporte principal. No obstante, en una segunda etapa, fue imposible seguir ignorando a la pintura, por lo que ésta se unió a la apropiación de imágenes para generar pastiches pictóricos. Su proceso de «rematerialización» tuvo como influencia su directa oposición de las «desmaterialización» provocada por el arte conceptual, y estuvieron en completa oposición con la teatralidad del accionismo y del happening. Tuvo como principales representantes a Robert Longo (ver anexo 132), Sherrie Levine (ver anexo 113), Cindy Sherman, Philip Smith, Douglas Crimp (1944-2019), Troy Brauntuch y Louise Lawler.

7) Neoexpresionismo - Como complemento del apropiacionismo norteamericano, en Europa hubo a la par una reivindicación de la pintura de la mano del neoexpresionismo. Al igual que su antecesor vanguardista, el neoexpresionismo centró su capacidad creativa en la expresión subjetiva y emocional. Los artistas neoexpresionistas fueron el parteaguas del renacer de la pintura. Fue ganando posición rápidamente frente al apropiacionismo debido al apoyo de los galeristas y del mercado del arte que subió el precio de dichas obras. Sin embargo, no toda la crítica fue positiva, pues hubo una tendencia a menospreciarla debido a la falta de fundamento teórico que sustentara el retorno del arte pictórico primigenio mas allá de un neoconservadurismo. En palabras de Ana María Guasch: “para las voces abiertamente negativas, el arte que practicaban los neoexpresionistas carecía de cualquier significado político o social, era solo mercancía y, por tanto, objeto de los vaivenes y fluctuaciones del mercado. La pintura

neoexpresionista quedaba reducida a un producto de consumo y, como tal, a un hecho creativamente descualificado y vulgar" (Guasch, 2017: 356) Entre los artistas expresionistas de mayor renombre se encuentran Julian Schnabel, David Salle (ver anexo 139), Eric Fischl (ver anexo 97), Malcolm Morley (1931-2018) y Jonathan Borofsky.

8) Videoarte - Fue una de los primeros estilos artísticos interdisciplinarios que cruzaron la frontera entre arte y nuevas tecnologías, inaugurando así una nueva era interdisciplinaria para el arte contemporáneo; una era en donde cambió radicalmente la relación entre el arte y la ciencia, pero sobre todo, la relación entre el espectador y la obra de arte. El videoarte tuvo sus orígenes en el desarrollo exacerbado de la televisión comercial en donde, tanto como oposición como modelo de inspiración a la vez, los artistas lo apropiaron como medio de experimentación visual. "Y aunque en unos primeros instantes el videoarte fue un sucedáneo de la televisión, pronto definió su propio lenguaje y sus distintas expresiones: videoescultura, videoperformance, videoinstalación, etc." (Guasch, 2017: 441) Si bien fue durante la década de los ochenta que se consolidó como estilo, el videoarte nació como tal en la década de los sesenta en cuanto se comenzaron a comercializar al mercado popular cámaras de video portátiles y caseras. Artistas como Wolf Vostell (1932-1998) y Nam June Paik (1932-2006) (ver anexo 98) comenzaron a utilizar monitores de televisión a manera de esculturas en donde la tecnología se convertía a la vez en soporte y medio. Sin embargo la esencia en sí del videoarte no está en el soporte tecnológico sino en la experimentación audiovisual que permite la cámara; por lo que en una segunda etapa del videoarte, los videoartistas se centraron en las videoinstalaciones y videoperformances, que no son otra cosa que la proyección en circuito

cerrado y tiempo real en espacios públicos o privados a través de las cuales buscaron resignificar la relación con el espacio habitado y transitado. Entre los artistas destacados de esta segunda etapa se encuentran Peter Campus, Dan Graham y Bill Viola. En una última etapa, los videoartistas centraron su praxis artística en torno a la capacidad reflexiva, discursiva y filosófica de su arte con respecto al lenguaje y los proceso de comprensión y percepción del espectador. En esta última etapa, que implicó el pináculo del videoarte en la década de los ochenta, destacaron Dara Birnbaum, Gary Hill (ver anexo 105), Tony Oursler, Martha Rosler y Marcel Odenbach.

9) Arte contextual - Fue un estilo artístico que buscó desacralizar el espacio mismo del arte: los museos y galerías. El arte se reposicionó fuera del resguardo museístico buscando apropiarse de la realidad contextual, de la cotidianidad, del estar-ahí, lo que los llevó a confrontarse directamente con el espectador en su propio entorno. Se caracterizó por el abandono de los perímetros sagrados de la mediación artística para producir *in situ* en el espacio público, siempre en relación estrecha con el contexto, apelando a la dependencia directa entre la obra y la realidad; deviniendo así en una estética crítica de la presentación y no de la representación artística. En otras palabras, el universo museístico y demás derivados (galerías y colecciones principalmente) se habían estrechado demasiado y se habían circunscrito a prácticas demasiado rígidas por lo que se han convertido en límites para la creatividad. “De ahí la elección de un arte circunstancial subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras” (Ardenne, 2002: 15). Los artistas contextuales, también llamados relacionales, ya no buscaron formar realidades imaginarias sino que

querían construir modos de existencia dentro de la misma realidad, con lo que tomaron "como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado" (Bourriaud, 2008: 13) De esta manera, la obra de arte contemporánea se vuelve un intersticio social, relacionándose y/o insertándose así en el sistema global que denominamos cotidianamente como "realidad", con lo que el arte se vuelve un "estado de encuentro". Entre los artistas contextuales mas destacados se encuentran Lygia Clark (1920-1988), Sanja Ivekovic, Marie-Ange Guilleminot, Valie Export, Barbara Smith, Marina Abramovic y Yoko Ono.

10) Hiperrealismo - Fue un estilo pictórico y escultórico que tuvo su origen en Estados Unidos durante la década de los sesenta. Se caracterizó por su perfección técnica en la representación al grado de alcanzar un fotorrealismo. Al igual que el Neoexpresionismo, se trato de un movimiento neoconservador que buscó rescatar a la pintura y a la escultura de su inminente muerte a manos de la desobjetualización pregonada por el arte conceptual. Sin embargo cae en el mismo error de ser un arte sin fundamento teórico que lo sustentara más allá del impacto de la inmediatez de su perfección técnica. Tuvo como antecedente el precisionismo de inicios de siglo en donde los pintores utilizaban proyecciones fotográficas sobre el lienzo para usarlas como guías, pero fue del pop art de donde los artistas hiperrealistas tomaron el ejemplo de reproducir una iconografía de la cotidianidad, dejando de lado así el misticismo artístico de los temas elevados de la tradición pictórica. En la pintura tuvo como principales exponentes a Richard Estes (ver anexo 112), Denis Peterson, Audrey Flack y Chuck Close.

Por otra parte, en la escultura fueron Duane Hanson (1925-1996) Ron Mueck (ver anexo 111) y John de Andrea quienes destacaron notablemente.

11) *Net Art* - El arte en red es un a tendencia artística contemporánea para hacerse ex profeso para el internet; por esa razón podría verse como una extensión del arte en medios digitales com el videoarte. Inició en la década de los noventa en Europa, pero tomó fuerza hasta ya iniciado el siglo XXI en el resto del mundo debido a la popularización del internet a nivel global. Se caracteriza por su carácter cooperativo e interactivo entre el espectador y la obra de arte. Si bien en una primera generación la red solo desempeñaba un rol de soporte, ya consolidado el estilo fue mas allá para servir como medio y como detonador de la experiencia artística. Al igual que el videoarte, el *Net Art* inició como una crítica al internet, a la alienación y dependencia que podría provocar en la sociedad contemporánea. Sin embargo, un par de décadas después, ahora que el internet y las redes sociales se han convertido en el pilar comunicativo vital para el día a día, los artistas han dejado atrás la crítica para asimilar el uso de la red como si fuera cualquier otro medio común y corriente. Entre sus principales expositores están Mark Amerika, Vuk Cosic, Alexei Shulgin, Olia Lialina, Heath Bunting, Jodi (ver anexo 115), Daniel García Andújar, Gustavo Romano, Brian Mackern, Ciro Museres, Marisa González y Arcángel Constantini.

12) Bioarte - Última interdisciplina artístico-científica en aparecer como parte de la escena artística contemporánea durante la década de los noventa. Se trata de una fusión del arte con la biología y la tecnología que permitió tanto a artistas como a científicos, el experimentar con los límites entre arte y ciencia; sin embargo, el límite entre la artisticidad y cientificidad del

bioarte no ha sido definido aun por lo que no queda claro cuando se trata de una obra de arte y cuando de un experimento científico. El termino en sí, «bioarte», sigue siendo poco claro y un tanto indefinido y plurisignificativo por lo que generalmente se utilizan neologismos como «arte biotecnológico», «arte genético» y/o «arte transgénico» como sinónimos del primero. En un sentido estricto, el arte biológico o «bioarte» refiere a todo arte que utilice elementos biológicos para su creación y soporte; «arte biotecnológico» lo hace en función al arte que hace uso de la tecnología mas reciente para la experimentación biológica; mientras que «arte genético» trata de todo arte que busca la manipulación genética; y «arte transgénico» refiere a las practicas artísticas en donde se transfiere información genética de un organismo a otro para dar sentido discursivo y forma a la obra de arte.. En una primera etapa, los bioartistas se limitaron a utilizar el bioarte como un elemento renovador de los medios de presentación de la obra de arte en donde el elemento biológico era meramente visual e ilustrativo. Ya en una etapa más avanzada, los bioartistas dieron un paso adelante utilizando a la biotecnología como medio para experimentar de manera activa en la obra de arte en donde la temporalidad y procesualidad de la obra dentro de su evolución científica juegan un rol fundamental. En general, se podría decir que se caracteriza por transgredir y cuestionar la labor de la ética dentro del terreno del arte, poniendo en evidencia a su vez, al igual que lo hicieron anteriormente los videoartistas, el peligro del uso y abuso de la biotecnología para la sociedad contemporánea con el desarrollo de la clonación y los alimentos transgénicos. Esta ha sido la razón principal por el que el bioarte tiene todavía un cierto rechazo como práctica artística en tanto que implica la intervención y experimentación en seres vivos como medios, o mejor dicho, «biomedios» de creación artística. Sin embargo, así como hay un fuerte rechazo,

existen cada vez más partidarios a favor del bioarte que aplauden su capacidad de innovación para el mundo del arte. En palabras de Daniel López (2015): "los defensores de la tendencia biomedial, que irán creciendo de forma clara a partir del cambio de siglo, plantearán que el potencial innovador del bioarte se encuentra precisamente en la utilización de las tecnologías de la biología como parte de la práctica artística" (López, 2015: 21) Entre los bioartistas más destacados se encuentran Eduardo Kac, Oron Catts, Ionat Zurr, Marta de Menezes (ver anexo 116), Julia Reodica, Stelios Arcadiou, Luciana Paoletti (ver anexo 140), y Stelarc (ver anexo 79) (ver anexos 100 y 123), así como los colectivos Tissue Culture and Art Project y SymbioticA.

Ahora bien, al final del apartado anterior se recalcó la necesidad de establecer un soporte epistemológico de naturaleza ontológica para generar una apología del arte contemporáneo que verdaderamente explique cuál es la naturaleza del arte contemporáneo en tanto arte. Es decir que lo que aquí se busca es de verdad poder explicar cómo es que obras como un plátano en la pared pueden ser consideradas obras de arte (ver anexo 141). Entretanto, en este apartado ha intentado demostrar que el "arte contemporáneo" al que se refiere en la pregunta —¿qué es el arte contemporáneo?—, no sólo alude al arte producido en el marco temporal específico de nuestro presente. Por el contrario, es mucho más complejo que eso, remite a una variedad de sub estilos y tendencias específicas del hacer artístico de los últimos cincuenta años. Sin embargo, de acuerdo a la metodología utilizada, conocer y describir la clasificación y categorización de estilos particulares del arte contemporáneo, no necesariamente nos acera más a la respuesta que se busca alcanzar. Es cierto que la clave está en su contemporaneidad y la manera en que lo sintomatiza, no

obstante, se sigue la primera etapa de la fenomenología heidegeriana: el llamado desmontaje de la tradición. Por lo tanto la pregunta a contestar sigue siendo la misma, detrás de las formas particulares descritas por Terry Smirth, Ana María Guasch y Marchán Fiz, ¿qué es el arte contemporáneo? Pero para ser más claros con respecto al naturaleza de la pregunta, tal vez esta se deba modificar, o ma bien adecuar a la metodología utilizada. De esta manera, ahora se tiene la pregunta ¿cuál es la esencia del arte contemporáneo?

1.3.- El problema del arte contemporáneo

> «Cualquier cosa» parecería una respuesta pobre y decepcionante a la pregunta de «¿Qué es el arte?». Pero eso es porque desde hace mucho se da por sentado que las obras de arte constituyen un conjunto de objetos limitado y, hasta cierto punto, elevado, que cualquiera sería capaz de identificar como tales y donde lo único que importa es la causa de su estatus. El signo de la contemporaneidad en la filosofía del arte es que una definición filosófica del arte tiene que ser congruente con la apertura radical que se ha adueñado de este ámbito. Sigue siendo cierto que las obras de arte constituyen una serie limitada de objetos. La diferencia es que ya no resulta tan fácil identificarlos como tales, porque cualquier cosa imaginable puede ser una obra de arte. (Danto, 2011: 54)

En los apartados anteriores se hizo una síntesis de las precomprensiones teóricas ya académicas sobre lo que se cree que es el arte contemporáneo. Sin embargo, llegado a este punto, se tiene que hacer notar que la tradición óntica que enmascara la esencia del arte contemporáneo no está enmarcada solamente por precomprensiones académicas, sino también por prejuicios culturales e

ideológicos. A lo que heidegger llamaría las *habladurías*[3] del fenómeno. El arte contemporáneo es probablemente la forma artística más saturada de *habladurías*, pues al ser la menos comprendida, es la más juzgada.

Sobre todo, considerando que estamos en la época en la que ya cualquier cosa es potencialmente una obra de arte. Porque es cierto, intencional o inintencionalmente, las galerías y museos de arte contemporáneo a nivel mundial están plagadas de objetos, que fuera de dicho contexto consagrado al Arte con A mayúscula, serían meros objetos y/o útiles cotidianos como Heidegger (1996) y Danto (2002) ya han demostrado. Y si bien no es tema de la presente investigación refutar o ratificar las propuestas mencionadas para debatir en torno a la pregunta de qué es lo que convierte a una cosa en obra de arte; el hecho tal cual es que en la actualidad se exponen cosas que en apariencia carecen del menor sentido artístico que nos obligan a preguntarnos si aun existe el arte o si de verdad el arte ha muerto.

Claro que es imposible generalizar; existen excepciones en donde la categoría estética parecería ser incuestionablemente merecida ya que hay artistas que seguramente pasarán a la historia como dignos representantes del arte en transición entre los siglos XX-XXI. Si bien existe un sin fin de artistas contemporáneos, vale la pena darse el tiempo, o mejor dicho el espacio, para resaltar artistas de la talla como:

[3] Sobre la habladuría, la *Gerede,* Heidegger señala: "La expresión "habladuría" no debe entenderse aquí en sentido peyorativo. Terminológicamente significa un fenómeno positivo, que constituye el modo de ser del comprender y de la interpretación del Dasein cotidiano."; a lo que agrega: "esta comprensión que está depositada en la expresión lingüística concierne tanto a la manera, alcanzada o recibida, como se descubre el ente, cuanto a la correspondiente comprensión del ser, y a las posibilidades y horizontes disponibles para una ulterior interpretación y articulación conceptual". (Heidegger, 2003: 190)

- Jeff Koons y sus estridentes esculturas de lo cotidiano de donde trascienden sus famosos globos de donde destacan el el *Balloon dog* (ver anexo 110) o el *Balloon Swan* que han sido expuestos en los principales museos de Arte Contemporáneo.

- Damien Hirst y sus experimentos con cadáveres animales en formaldehído de donde destacan *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (ver anexo 103) donde reflexiona sobre el miedo a la muerte, y sus controversiales *The Incredible Journey* (ver anexo 125) y *Saint Sebastian, Exquisite Pain* del 2008 y 2007 respectivamente.

- Richard Serra y su escultura minimalista que explora lo procesual en el arte mientras sus obras se apropian del espacio como en el caso de *Snake* y *The matter of time* (ver anexos 107 y 108), hechas *ex profeso* pare el Guggenheim de Bilbao en España.

- Olafur Eliasson y su arte experimental multidisciplinar en el que busca colaborar con el espectador como cocreadores de obras como *The Weather Project*, su monumental *The New York Waterfalls* (ver anexo 124) o *Your Rainbow Panorama* (ver anexo 129).

- Ai Weiwei con sus colaboraciones arquitectónicas como el Estadio Nacional de Pekín y sus esculturas como sus *Forever bicycles* (ver anexo 134) o la versión para México, simplemente, *Forever* (Para siempre).

- Marina Abramović y sus innumerables performances críticos sobre el cuerpo, el feminismo y el rol del artista; dentro de los que se destaca uno de los más recientes denominado *The artist is present* (ver anexo 127) en donde la artista permaneció sentada frente a una mesa esperando

a que los espectadores se sentaran frente a ella, y la confrontaran y la encararan, viéndola fijamente a los ojos.

- Anish Kapoor y sus esculturas conceptuales de entre las que destacan su *Cloud Gate* (ver anexo 120) de Chicago y su *Orbit* de Londres entre muchas otras.

- Barbara Kruger y su experimentación con el collage y el fotomontaje como crítica feminista al sistema. Obras como *I shop therefore I am* (ver anexo 101) en donde se cuestiona el consumismo extremo o su icónico *Your body is a battleground* (ver anexo 102) en donde la artista criticaba las leyes anti-aborto, o *You Are Not Yourself* (ver anexo 94) en donde se critica los roles y estereotipos impuestos socialmente a la mujer, representan claros ejemplos del estilo de Kruger; o mas recientemente, donde la artista decidió experimentar con su estilo en instalaciones como en el caso de *Belief+Doubt* (Creencia+Duda) en donde la artistas buscó resignificar el espacio.

- Christo con sus instalaciones ambientales envoltorias con telas como sus *Islas rodeadas* (ver anexo 95) o sus *Árboles envueltos* (ver anexo 114) entre muchos otros.

- Yayoi Kusama, la artista viva mas importante de Japón que desde la década de los sesenta a conceptualizado y abstraído el arte pop, resignificándolo y recontextualizándolo, deviniendo así en obras *Fireflies on Water* (ver anexo 118), *The Souls of Millions of Light Years Away* (ver anexo 130), *Longing for Eternity* (ver anexo 135) (2017) o *The Spirit of the Pumpkins Descended into the Heavens* (ver anexo 136), todas estas, cuartos con espejos infinitos que

invitan al espectador a confrontarse con una experiencia que va de lo claustrofóbico a lo infinito.

- Cindy Sherman, quien dese la década de los setentas mantiene una postura feminista crítica a través de su fotografía, y que a partir de la última década del siglo pasado se adentró en territorio experimental en series fotográficas como *Sex Pictures* (ver anexo 109) de 1992, en donde la artista explora pseudo pornográficamente a través de prótesis médicas y maniquíes, el rol de lo femenino en el sexo; *Black & White* de 1999, en donde utilizó fotoinstalación de muñecas mutiladas, derretidas y deformadas para metaforizar lo irreal del estereotipo femenino de los juguetes para niñas; y *Head Shots* del 2000, en donde retomó una vieja costumbre de protagonizar sus propias fotografías, reflexionando esta vez sobre la vejez de la mujer en contraste con la imagen comercial idealizada de la misma.

- Andrés Serrano y sus polémicas fotoinstalaciones, de donde se destacan sus colecciones *Bodily Fluids* de 1986-1990 que no son otra cosa sino retratos de fluidos corporales humanos; *Immersions* (ver anexo 99) de 1987-1990, donde fotografió esculturas con temáticas religiosas sumergidas en tinas con fluidos corporales; *Shit* del 2007, donde claramente hace un guiño a la obra de Piero Manzoni de 1961, retratando heces fecales; y *Body Parts* del 2012, donde retrató piezas de prótesis médicas reflexionando así en torno a lo que nos hace ser seres humanos.

- Ron Mueck y su gigantesco hiperrealismo donde se exagera lo grotesco y mundano del hombre contemporáneo, de donde se destacan obras icónicas como su *Big Baby II* o el autorretrato

Mask II (ver anexo 111), o más recientemente *Mass* en donde el artista llenó una sala completa con 100 cráneos humanos gigantes.

- Paul Friedlander y sus esculturas cinética de luz como su *Dark Matter*, su *Gate of Time* (ver anexo 121), o su *Wave Function*; obras inter y transdisciplinares en donde la ciencia y el arte convergen como uno solo, como se puede apreciar en el mismo título de las piezas.

- Vik Muniz y sus pastiches artísticos en donde rinde tributo a grandes artistas del pasado mediante la reinterpretación de sus obras con aparentes desechos como en su *Starry Night, after Van Gogh*, *The Birth of Venus, After Botticelli*, *Marat,* o su versión del *Origin of the World, after Courbet* (ver anexo 131).

- Stelarc y sus experimentos biotecnológicos de donde se destacan su *Tercera mano* y *Tercera oreja* (ver anexos 100 y 123), obras experimentales cuestionando el cuerpo posthumano o cyborg.

- Orlan y su experimentación corporal en donde pone en duda el estereotipo de la belleza corporal en obras como *La reencarnación de Saint Orlan* (ver anexo 104) en donde consolida el *Carnal Art.*

- Banksy y sus innumerables intervenciones es el espacio público.

Por otra parte, además de los representantes internacionales, existen casos nacionales muy destacados como son:

- Gabriel Orozco y su icónica *Caja de zapatos vacía* (ver anexo 106) o más recientemente su *Oroxxo* (ver anexo 137) en donde en ambas obras el artista mexicano llevó el Ready-made a nuevos horizontes reinterpretando y recontextualizando a un ícono del Arte como lo fue Marcel Duchamp.

- Rafael Lozano-Hemmer y su arquitectura relacional que no es otra cosa sino intervenciones interactivas en espacios públicos de donde se destaca *Alzado Vectorial* (ver anexo 117) y *Público Subtitulado*, obras en las que el artista experimento con las nuevas tecnologías para vincular al espectador en la creación procesual de sus obras relacionales.

- Javier Marín y sus esculturas monumentales que han sido expuestas al rededor del mundo de donde se destaca a nivel local su aportación al retablo mayor y el presbiterio de la Catedral Basílica de Zacatecas (ver anexo 128).

- Abraham Cruzvillegas y su *Autoconstrucción* (ver anexo 133) en donde la improvisación en la construcción metafórica artística, sienta las bases de su interpretación del Ready-made para la renovación de la identidad colectiva que le rodea.

- Teresa Margolles y su constante experimentación con la medicina forense para generar un arte que se posiciona críticamente en contra de la violencia, de donde se destacan obras como el *Lavatio Corporis* y *Lengua* en donde trabajó con cadáveres para generar un alto impacto en su obra, o mas recientemente el *Muro baleado* (ver anexo 126), donde reflexiona sobre la frontera norte mexicana.

No obstante estos grandes artistas, el arte contemporáneo de inicios del siglo vigésimo primero, siempre cargará el estigma de obras emblemáticamente carentes de artisticidad y que sin embargo estuvieron acogidos y protegidas por espacios de inclusión artística como museos, galerías, festivales y ferias, en donde la carga simbólica espacial en teoría debiera garantizar y respaldar lo artístico de lo expuesto. Me parece que entre los incidentes más sonados a nivel global se pueden destacar sin dudar dos casos icónicos que evidencian la aparente vacuidad del arte contemporáneo:

1. Por un lado, están las gafas en el suelo del Museo de Arte Moderno de San Francisco (E.U.A.) del 2016 en donde unos anteojos cualquiera fueron colocados traviesamente por T. J. Khayatan en el piso del museo para evidenciar cómo es que estos devenían en una "obra de arte" a través del juicio estético de quienes transitaban en ese momento en la sala.

2. Por otra parte, está el vagabundo colado en ARCO Madrid (España) en el 2013; donde Germán González, una persona en situación de calle, se infiltró durante la noche dentro del recinto ferial de IFEMA donde se llevaba acabo el festival para evitar así el frío de la calle; y terminó considerado como "obra de arte" por quienes lo encontraron a la mañana siguiente en la sala. Y no solo eso, sino "comprado" por un coleccionista por un valor de 150,000 euros, y posteriormente "expuesto" en diferentes festivales de arte contemporáneo al rededor del mundo con la descripción "Técnica mixta sobre cartón: Hombre maloliente, orín y vino" en su ficha técnica. Ambos son incidentes que caen en lo ridículo y que tristemente dicen más del arte contemporáneo en sí que de las "obras" mismas.

Por lo tanto, en parte, el problema del arte contemporáneo de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, radica aparentemente en que si bien hay artistas de renombre que están produciendo obras que trascenderán a la historia del arte debido a sus calidad estética y artística; la cual, puede ser evidenciada por su creatividad e ingenio para la producción de nuevas ideas y aproximaciones a la concepción de la obra de arte, por su postura crítica con respecto a la sociedad contemporánea y sus múltiples problemáticas, por su asimilación de las nuevas tecnologías, y sobre todo, por su entendimiento del mundo de hoy y su necesidad por un arte nuevo y no se limitan tan solo al arrastre de cánones caducos y obsoletos; no obstante, la realidad es que para el esteta común, lo que ve está totalmente descontextualizado de lo que el arte supone ser.

Como señala Smith (2012), la autosustentación del arte contemporáneo es la razón del caos que implica en la actualidad la escena artística. “Se trata de un fraude contra el público perpetuado por los profesionales del mundo del arte, una elite condescendiente que defiende su quiosquito en nombre de los elevados valores que, a su vez, busca imponer sobre el público con miras a su mejoramiento.” (Smith, 2012: 306)

Por otro lado, ya lo señaló Uribe (1964), no existe un estetómetro que indique al intérprete si lo que observa es arte o no. Y como escribió Danto (2011), muchas veces la diferencia entre una obra de arte y un objeto común no es distinguible al ojo común. Ambos autores concuerdan en que para los artistas ya todo es posible; y lo destacable de esta afirmación es la distancia histórica entre ambas declaraciones.

El arte ha gozado de una apertura ontológica en la que ya no existe una limitación clara con respecto a lo que el arte «es» desde hace al menos medio siglo. Si bien la tesis de la muerte del arte tiene una historia de al menos doscientos años, la realidad es que pareciera que el fin del arte es cada vez más un hecho consumado. Y cómo no considerar dicha posibilidad cuando se devela que tras los grandes nombres que sostienen al arte contemporáneo, existe una vacuidad estética en donde parece que todo puede ser potencialmente arte y a la vez ya nada lo es. Esto implica una falla no sólo a nivel comunicativo entre el artista y el espectador, sino a nivel conceptual fundamental del arte. Según Danto (2013), el problema conceptual del arte contemporáneo no es que sea indefinible sino que su base epistemológica fundacional está construida sobre la destrucción del concepto mismo del arte, por lo que al no tener una unidad conceptual es que se da la apertura y libertad característica de la escena actual del arte. Por lo tanto, si se parte de la idea de que el arte contemporáneo carece de definición conceptual que le soporte, le englobe y lo delimite, entonces se tiene un problema ontológico. Un problema en torno a la pregunta esencial de lo que el arte ha dejado de «ser»; y en lo que ha devenido. De ahí la necesidad de plantear esta investigación desde una perspectiva ontológica[4].

De esta manera, si bien concuerdo con Danto (2013) sobre la problemática de la resignación a la apertura conceptual de la definición actual del arte y que debería de haber un concepto cerrado que defina al arte en la actualidad aún cuando los filósofos no hayan encontrado un común denominador esencialista en el arte de nuestros días; difiero con las definición tripartita que propone según la cual el arte se entiende a partir de su carácter formal, de su carácter antropoló-

[4] El error de la propuesta de Danto es justamente su metodología. si ya identificó que el problema del arte contemporáneo es ontológico, ¿por qué limitarnos es exponer el problema? ¿por qué no abordarlo fenomenológicamente?

gico y su *ser acerca de algo* o «*aboutness*», debido a que me parece una definición unilateral, cerrada y limitante, que representa todo lo contrario que caracteriza al arte contemporáneo.

Es cierto que a partir de la década de los setenta el arte mostró su verdad interior o su naturaleza real. Y claro que hay que aproximarse al arte con una mente abierta en lugar de con un concepto abierto; sin embargo, la visión dantoniana es limitada y hasta cierto punto excluyente y con una fuerte tendencia clasicista. Su aseveración sobre que las obras de arte son *significados encarnados* (Danto, 2002. Danto, 2011. Danto, 2013) porque son objetos que significan algo y tratan sobre algo; me parece muy problemática. En palabras del autor: "El objeto de arte encarna significado, o al menos lo encarna parcialmente". (Danto, 2011: 51)

Primero, desde mi punto de vista, no todas las obras de arte tienen contenidos y significaciones definidas en sí misma, sino que le son atribuidos a posteriori de acuerdo a un contexto. Por ejemplo si un espectador descontextualizado entrara por casualidad a la exposición de 1958 de la galería de Iris Clert en París en donde se expuso *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* (La especialización de la sensibilidad al estado de la materia prima en la sensibilidad pictórica estabilizada), también conocida como *Le Vide* (El vacío), de Yves Klein (1928-1962) y observara una galería vacía; definitivamente no encontraría contenidos y significados encarnados en la obra. Al contrario, se preguntaría ¿Dónde está la obra? Lo mismo si pasara frente a las esculturas invisibles e inmateriales de Salvatore Garau (ver anexo 142 y 143). ¿Dónde están las obras?

Esto obliga la pregunta si el contenido y el significado realmente está encarnado en la obra o si está asido en la idea que ronda alrededor de la misma, idea que le da sentido y la posiciona como obra de arte. Eso por una parte, pero por otra muy distinta, aun cuando haya obras en donde la significación y el contenido sea uno muy específico, es imposible que el espectador promedio conozca a todos los artistas, sus antecedentes y tendencias para lograr estar al tanto de cómo interpretar correctamente una obra X en un museo de arte contemporáneo. Y más aún cuando la historia del arte se ha quedado rezagada con respecto al arte contemporáneo, razón por la cual hay artistas que aún no tienen el reconocimiento del público no especializado. Eso sin considerar que Duchamp (1989) señaló hace más de cien años que entre lo que el artista pretende transmitir y lo que el espectador percibe hay una margen de error que el artista no puede controlar. Todo acto creativo tiene su coeficiente artístico.

Segundo, el propio Danto entra en una contradicción: “Debo admitir que he hecho relativamente poco por analizar la encarnación, pero mi intuición es la siguiente: la obra de arte es un objeto material, algunas cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan”. (Danto, 2011: 52) El autor olvidó que en muchos otros casos tampoco hay una objetualidad en la cual encarnarse. No todas las obras de arte son objetos, ¿Dónde quedan las *acciones* y los *performances*? ¿Dónde quedan las *intervenciones* y las *apropiaciones*? ¿Qué pasa con la música?

Él mismo señaló que una propiedad puede formar parte de la definición del arte sólo si es común a todas las obras de arte, y que solo las propiedades que pertenecen a todo el arte, puede

pertenecer al Arte con a mayúscula. (Danto, 2013) Por lo tanto, si no todas las obras de arte son objetos, no se podría definir que la obra de arte encarna significados y contenidos en un objeto.

Ahora bien, el problema real de la conceptualización de Danto es que está concentrada en una visión oficial del arte y no en una real. Es decir que el autor asume que la obra de arte existe como tal en tanto que fue creada por un artista con tal finalidad, y que es obra de arte, porque ontológicamente, y por lo tanto, esencialmente, lo «es».

Sin embargo, él mismo señaló, que el concebir el arte en la actualidad es más bien una cuestión epistemológica y no ontológica. (Danto, 2011: 18) Se trata de lo que se entiende por arte y no de lo que el arte realmente «es». Por lo tanto, vuelvo a lo mismo, si se parte que en la actualidad unos lentes cualquiera y un vagabundo pueden ser considerados como obras de arte debido al poco entendimiento que tiene el público sobre la escena artística debido a su apertura a la posibilidad de que ya todo es arte; entonces queda totalmente descartado el entender que toda obra de arte tiene significado y contenido. Peor aún, la existencia de la obra de arte en sí misma se podría inclusive poner en duda, puesto que ya no hay nada que la distinga de un objeto común.

La realidad es que actualmente el arte ha regresado al punto en el que es considerado como tal siempre y cuando esté respaldado por la institución del arte y expuesto en un museo de arte contemporáneo o galería o festival o lo que sea, sin importar si tiene o no un trasfondo discursivo. George Dickie (1984) fue el primero en hacer notar que la definición del arte debe ser una definición institucionalista, y que es el mundo del arte, o en sus palabras, el círculo del arte quién define qué «es» y qué no «es» una obra de arte; pues fuera del contexto artístico la diferen-

cia entre una obra de arte y un objeto común es imperceptible. Por lo tanto, definió al sistema del arte como "un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte" (Dickie, 1984: 117) donde un mundo del arte es la conjunción de todos los sistemas del arte.

Si bien, aún cuando Dickie concuerda con Danto con respecto a la condición de objetualidad o artefactualidad del arte y la obra de arte, su teoría institucional resuelve el problema del significado y contenido de la obra de arte; es muy triste pensar que el arte sea simplemente una etiqueta que alguien puede ponerle o quitarle a una cosa para devenirla en obra de arte. ¿Cuál es el parámetro para hacerlo? ¿Cómo escapar de la subjetividad, del discurso hegemónico y del poder económico? Me parece una teoría muy romántica, ingenua y difícil de sostener. Hay muchos factores externos al mundo del arte que Dickie no consideró, y que pueden alterar, e inclusive censurar o coartar a la institución del arte alterando lo que según el autor este «es». Simplemente habría que preguntarse qué pasa cuando el estado toma control sobre el sistema del arte. El ejemplo más claro a nivel local es el Muralismo mexicano en donde el Estado Moderno Mexicano utilizó al arte como plataforma política reinvidicadora y hegemónica sobre la cual reescribió la historia política de México a través de un pseudo nacionalismo posrevolucionario. Si bien, no se les decía a los artistas qué pintar, sí se les decía donde pintar, y sobre todo, qué no pintar; y el caso del encarcelamiento y exilio de David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y la censura del mural del edificio Rockefeller de Diego Rivera (1886-1957) lo ejemplifican muy bien. En ambos casos, la política económica capitalista o antisocialista/comunista manipuló al mundo del arte. Eso sin mencionar a todos los artistas soviéticos que huyeron del régimen debido a la censura del

arte en favor del arte oficial del estado ruso; o al arte fascista de los diversos regímenes europeos del siglo XX.

Lo cierto es que el sistema del arte de George Dickie es totalmente subjetivo y eurocentrista. Al final del día, parece tratarse de una respuesta fácil a la pregunta «¿qué es el arte?». Efectivamente, concuerdo con la necesidad de una teoría contextual del arte contemporáneo, es decir, simpatizo con el autor en que hay un marco particular que define lo que el arte «es»; sin embargo, me parece que es muy simplista demarcarlo bajo una teoría institucional, pues refiere a un enfoque metafísico, en el que la artisticidad de la obra de arte está fuera de la misma.

Si bien Dickie señaló que con la definición institucional del arte buscó captar la naturaleza esencial del arte, Heidegger develó hace casi cien años en *El origen de la obra de arte* (1935-36) que la esencia del arte está en el arte mismo, y que sólo a través de la obra de arte, es que la esencia del arte debería acontecer mediante un circulo hermenéutico (Heidegger, 1996); por lo que pretender develar la naturaleza del arte fuera del arte en realidad nos aleja de la naturaleza esencial del arte.

1.4.- Arte contemporáneo: ¿arte muerto, arte postestético, arte posthistórico, arte después del fin del arte, o simplemente no-arte?

> ¿Cuántos de nosotros equipararían en serio a Rauschenberg con Rembrandt, a Cage con Bach? (KUSPIT, 2006: 7)

El problema del arte contemporáneo que se ha expuesto no solo trata de una discusión sobre las características del arte de nuestra época; es un problema importante que abarca la totalidad de la

historia del arte pues ha renovado una de las discusiones filosóficas más relevantes con la que el arte ha tenido que lidiar durante los últimos doscientos años: la tesis de la muerte del arte. Cada vez es más común escucha la pregunta si el arte todavía existe; y es obvio que dicha pregunta esté latente en el medio una vez más, si ya no sabemos cuál es la diferencia entre una obra de arte y un objeto común y corriente. En ese contexto, es evidente que la duda sobre existencia del arte se da de manera natural.

Ahora bien, si en este proceso estamos partiendo de establecer los prejuicios y precomprensiones sobre el fenómeno estudiado, no se puede dejar de lado la tesis de la muerte del arte, pues es uno de los mas importantes prejuicios que nublan y enturbian la escena artística contemporánea.

La muerte del arte, o en un contexto más contemporáneo, el fin del arte, no es otra cosa que la afirmación de que el arte ha desaparecido. El primero en establecer dicho planteamiento fue Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2007) quien habló de esto en sus lecciones de estética impartidas en la Universidad de Berlín entre 1818 y 1819 refiriéndose a la imposibilidad del arte de su época para expresar el máximo menester del "espíritu absoluto". En palabras de Hegel: "considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros [...] algo del pasado". (Hegel, 2007: 4) A lo que más a delante agrega: "El arte ha dejado de valernos como el modo supremo en que la verdad se procura la existencia. […] La nuestra es una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfecciona más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu". (Hegel, 2007: 79). Para Hegel, el arte, en conjunción con la religión y la filosofía, era el medio en el cual el "espíritu absoluto" se manifestaba

y se hacía presente; el problema es significar lo que el "espíritu absoluto" es. Según Rosario Casas (2008), tradicionalmente hay domas maneras opuestas de interpretar la filosofía hegeliana: la perspectiva tradicional y la perspectiva contemporánea, también conocidas como la interpretación metafísica y la no metafísica. Si bien esta diferencia interpretativa ha enriquecido al hegelianismo, la realidad es que vuelve aún mas problemática la lectura de una tesis que por sí misma es problemática. En una síntesis muy simplista, se tiene que la primera generación de filósofos contemporáneos a Hegel lo interpretaron desde la metafísica, de donde se entiende que el "espíritu absoluto" sería la representación del pensamiento en sí mismo, la «idea» del todo; mientras que lecturas mas recientes interpretan el "espíritu absoluto" como un espacio social en donde la sociedad toma consciencia de sí misma. (Casas, 2008) Evidentemente dicha oposición interpretativa afecta la manera en que se entiende la manera en que Hegel entiende el arte. Desde la postura metafísica el arte del que habla Hegel puede ser entendido como la manifestación sensible de la idea o como el vehículo de la verdad; se ahí que el "espíritu absoluto" se hiciera presente a través del arte. Por el contrario, desde la postura no metafísica el arte es una práctica mediante la cual las comunidades humanas se expresan y toman consciencia de sí mismas. Ambas interpretaciones coinciden en que para Hegel el arte es una representación humana del *ser-para-sí* misma, en otras palabras es una autointerpretación; la diferencia está en que para los metafísicos, la consciencia del espíritu está en el conocimiento mientras que para los no metafísicos está en las prácticas sociales. Amabas lecturas convergen en la idea que el arte daba unidad al ser humano, de la misma manera que lo hacía la religión y la filosofía. En este contexto, «la muerte del arte» es la incapacidad del arte de mantener dicha unidad. Esta tesis es poco clara y por lo mismo tiene diversas interpretaciones. Por ejemplo, según Casas (2008), algunos autores la han interpretado

en un sentido literal y fatalista como si ya no fuera a haber mas arte. Otros autores le dan una lectura en un sentido metafórico y relegante; es decir, que no es que ya no vaya a haber arte sino que este quedará relegado a segundo plano opacado por el racionalismo de la *Modernidad*. Por otro lado, otros creen que el fin del arte significa, por el contrario, la liberación del arte del yugo de la razón. De manera contraria, para Juan Sebastián Ballén (2012) el fin del arte es la representación de la nostalgia ante la pérdida de la unidad artística representada por el ideal o el arquetipo que constituye la figura o canon clásico; esto, sumado a que en el siglo XVIII el arte en relación a la religión es un auxiliar en la representación mientras que en el mundo griego antiguo es ella misma la unión entre lo sensible y el significado universal. Por lo tanto, para Ballén, «la muerte del arte» tiene que ver con la idea del recuerdo y de la memoria del pasado frente a la vertiginosa *Modernidad*. Sea cual sea la interpretación que se le dé a la lectura de Hegel sobre el problema, lo cierto es que la tesis de «la muerte del arte» sentó las bases para la discusión sobre si el arte sigue siento arte.

Cien años mas tarde, Heidegger (1996) retomó la idea en su ensayo "El origen de la obra de arte" en donde el autor señala que el «Gran arte» ha dejado de ser lo que era debido a su incapacidad de contener al «mundo» del que este emerge. Al igual que el "espíritu absoluto" hegeliano, el «mundo» heideggeriano era una manera de referirse al pensamiento y la ideología de una sociedad específica que determina lo que las cosas son. Por lo tanto, Heidegger refería que el «Gran arte» hacía siglos atrás que había perdido la capacidad de reflejar en su totalidad a las diferentes culturas y sociedades humanas. En palabras de Heidegger: "Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos; pero es que ellas mismas

son esas que han sido. […] A partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos. Ciertamente, su manera de hacernos frente es todavía consecuencia de su anterior modo de subsistencia, pero ya no es exactamente eso mismo. Eso ha huido fuera de ellas" (Heidegger, 1996: 29) Ahora bien, desde el punto de vista heideggeriano, hay dos preguntas interesantes para reflexionar; primero, ¿Cuáles son las diferencias reales entre el «Gran arte» y el arte que no es «Gran arte»? y segundo ¿Qué fue lo que provocó que el «Gran arte» desapareciera? Primero; una de las diferencias trascendentales entre uno y el otro es que el «Gran arte» trasciende al artista mientras que el otro parte del culto a los artistas; justo por eso, de uno se afirma que el origen de la obra de arte es el arte (el Gran Arte) mientras que del otro, su origen está en los artistas. (Domínguez, 1991. Young, 2004) "Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación." (Heidegger, 1996: 28) Otra gran diferencia, probablemente la más importante desde la perspectiva heideggeriana, es la diferencia óntico-ontológica. El «Gran arte» es un modo de dejar aparecer el «ser» y de traerlo al desocultamiento mientras que el otro es tan solo un documento de la expresividad humana centrado tan solamente en el efectismo. (Domínguez, 1991) En otras palabras, el «Gran arte» acontece en la obra de arte, hecho específico que convierte a su vez el «ser-cosa» en «ser-obra», mientras que la estética asume que el «ser-cosa» y el «ser-obra» son lo mismo. El «Gran arte» para Heidegger es un acontecimiento que parte de un objeto mientras que para el arte remanente, el arte es el objeto mismo y el efecto que este tiene en quien lo percibe. "El juicio estético y la vivencia estética nada saben del objeto, éste no es más que ocasión de una expansión o de un sobrecogimiento subjetivo, íntimo, del gusto cultivado." (Domínguez, 1991; 1989) Esto implica una degradación

óntico-ontológica, pues al perder la capacidad de acontecer, el «Gran arte» deja de ser un evento ontológico para limitarse en una objetualización de lo ente del arte. Hay que recordad que la gran diferencia entre el ente y el «ser» desde la perspectiva heideggeriana, es que el primero es falso, es una ilusión superficial, mientras que el «ser» es verdadero y auténtico. (Domínguez, 1991. Ginzo, 1986.) Por lo tanto, la tesis expuesta en *El origen de la obra de arte* es la naturaleza ontológica del arte, alejándose de preconcepciones anteriores en las que el origen de la obra recaía en el artista creador, para lo que decide regresar a la idea platónica del arte como "acontecer de la verdad" (Kockelmans, 1986. Ginzo, 1986.), entendiendo «verdad» como el «ser» ontológicamente verdadero. Segundo; según el filósofo alemán, la diferencia ente el «Gran arte» y el arte se da debido al surgimiento de la estética, pues esta representa la cientifización, tecnificación y racionalización del arte, por lo tanto, la estética significó en la degradación del «Gran Arte». En *La época de la imagen del mundo* (1938), Heidegger señaló que la introducción del arte en el horizonte de la estética como consecuencia de que la obra de arte es ahora reconocida como vivencia y/o experiencia, es uno de los fenómenos esenciales de la Edad Moderna. Esto significa que el arte era racionalizado científicamente hablando a partir de la *Modernidad*, entendiendo así a la estética como la rama de la ciencia que estudia lo sensible, entendiendo claro desde la filosofía heideggeriana, a la ciencia como la técnica mecanizada. Para Heidegger, esta cientificación del arte estaba vinculada con lo que de antemano ya sabíamos del mismo, esto es que debía ser bello y que debía causar una experiencia sensorial. (Heidegger, 1996) En este sentido, Heidegger señaló que la principal característica de la ciencia, es decir, de la investigación científica, es asegurar el rigor del proceso anticipador, convirtiéndolo en un método de interpretación del mundo. Sobre esto, el filósofo alemán señala: "Esta objetivación de lo ente tiene lugar en una representación

cuya meta es colocar a todo lo ente ante sí de tal modo que el hombre que calcula pueda estar seguro de lo ente o, lo que es lo mismo, pueda tener certeza de él". (Heidegger, 1996: 72) Este texto ha sido interpretado como que Heidegger relaciona la belleza con la lógica y el razonamiento. (Fernández, 2007) En otras palabras, tendiendo un puente entre lo expuesto en la *La época de la imagen del mundo* y *El origen de la obra de arte,* el arte racionalizado por la estética era un arte óntico a diferencia del «Gran arte» que era ontológico; por lo tanto, en palabras de Javier Domínguez: "Nuestra real situación consiste en que para nosotros el arte ya no es origen sino más bien un residuo, un reflejo perteneciente al ámbito de los demás fenómenos de la cultura. Dicho en palabras corrientes, el arte ya no es para nosotros origen, sino un fenómeno estético, nada más que mero arte", (Domínguez, 1991: 186) Por lo tanto, como en el mito de la caverna, a diferencia de la ontología que estudia el acontecer de la «verdad» del arte en el arte, la estética se conforma con estudiar las sombras proyectadas en la pared (que en este caso son los objetos), ignorando que no hay «verdad» en ellas, permaneciendo así en la sombra de la onticidad del remanente de lo que alguna vez fue el arte; pues a falta de luz solar (ontología) los estetas no logran percibir las sombras y hacerse conscientes de su error, lo cual en palabras heideggerianas, sería notar la diferencia óntico/ontológica. (Heidegger, 1953) "De este modo, la esencia del arte remitiría a la manifestación de lo esencial, a la expresión de la verdad de tal forma que la verdad pueda llegar a ser representada y tal vez explorada y pensada." (Fernández, 2007: 168) Esto hace notar que además que la estética se mueve en el terreno de lo ente del arte, también lo hace en el terreno de la «no-verdad», que es obviamente lo opuesto de la «verdad». Dicha «no-verdad» está caracterizada por la falta de «libertad», pues según Heidegger, en "De la esencia de la verdad", señala que la «libertad» es una característica esencial de la «verdad». La «no-verdad» refleja un

fenómeno lleno de prejuicios y precomprensiones que no es libre y por lo tanto no es verdadero lo que lo coloca como algo falso. (Heidegger, 2000) De ahí que para Heidegger y sus discípulos directos (como Hans-Georg Gadamer y Gianni Vattimo), la estética debía ser superada pues siendo ésta la disciplina más joven de la filosofía en tanto que nace en el siglo XVIII de una delimitación racionalista e ilustrada, está sujeta a la autonomía del conocimiento sensorial y el juicio de gusto. (Gadamer, 2002. GINZO, 1986) La paradoja de la concepción heideggeriana del arte es que si bien la obra de arte ya no devela un «mundo» universal, general y absoluto del mundo contextualizado que impulsa a la obra, y por lo tanto ya no es un «Gran arte»; aún sin serlo, ciertamente la obra sigue abriendo su «mundo» como Heidegger mismo lo demuestra en su análisis de los zapatos de Vincent van Gogh. Primero hay que recalcar que de acuerdo a las palabras del propio Heidegger, puesto que el «Gran arte» desapareció tras la Edad Media (Heidegger, 1996), Van Gogh correspondía a un artista que no hacía «Gran arte» porque perteneció a una época en el que la estética estaba consolidada y por lo tanto el culto a los objetos y a los artistas estaba en su máximo esplendor. Y sin embargo, su obra de los zapatos le develó un «mundo» al propio Heidegger:

> Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *aletheia*. Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la «verdad». (Heidegger, 1996: 25)

Esto significa que el arte después del «Gran arte» también tiene la capacidad de abrir un «mundo». Por lo tanto, y aquí sí nos adentramos a interpretaciones posteriores de los textos de Heidegger, pareciera que la diferencia concreta entre el «Gran arte» y el arte remanente es que antes se desocultaba un «mundo», llamémosle el «Gran Mundo», mientras que ahora se develan una multiplicidad de «mundos». Esto no es otra cosa que una extensión de la ontología heideggeriana, en donde hay un «ser» esencialmente «verdadero» al cual no tenemos acceso salvo de manera parcial abstrayéndolo contextualmente en un «ser-ahí» lo que resulta entonces en distintas manifestaciones del «ser» a través del «ser-ahí». En otras palabras, tanto hablando del ser como del arte, existe algo universal a lo que no podemos acceder mas que de manera parcial y particular en distintas formas dependiendo del contexto del fenómeno donde lo intentemos ubicar.

Tanto en el caso de Hegel como en el de Heidegger, el arte al que refirieron estos autores no es cualquier arte, se trataba del Arte con mayúscula; ese Arte universal, globalizante y absoluto. Sin embargo, la realidad es que más bien refirieron a una idea utópica del arte, pues como señaló Gombrich, el Arte con A mayúscula es una idealización a la que el arte nunca estuvo cerca de llegar realmente. Ahora bien, lo cierto es que ni las declaraciones de Hegel ni las de Heidegger marcaron cambio alguno en el devenir de la historia del arte pues el proceso de transformación que experimentaba el arte entre el siglo XIX y el XX estaba empezando a tomar velocidad en su búsqueda de liberación de la conceptualización racionalista del arte de los siglos XVIII y XIX. Ni los artistas románticos ni los vanguardistas, ni todos los que les siguieron, se mostraron preocupados por la esquela del arte, al contrario, probablemente los encausó a seguir su camino en su búsqueda de la deconstrucción del arte. Así que en realidad, en un sentido práctico fuera

del mundo idealista de la filosofía, «la muerte del arte» no es otra cosa que un distanciamiento entre el Arte idealizante y el arte a secas, lo cual sentará las bases para que posteriormente autores como Gombrich (1997) señalen que el Arte con mayúscula es un fantasma que no existe.

Medio siglo después la pregunta fue retomada por una nueva generación de filósofos entre quienes destacan Arthur Danto, Hans Belting y Donald Kuspit. Este último describió el problema en el libro *El fin del arte* (2006) en donde narra cómo a principios del siglo XX el arte moderno cambió todo, desde la manera de pintar, la manera de curar una exposición, hasta la forma de entender el arte mismo. Va le la pena aclarar que para Kuspit, el arte moderno era aquel arte producido desde Manet hasta los vanguardistas; y que este cambió todo radicalmente debido a que dejó de buscar plasmar la realidad (o mejor dicho la verdad) para centrarse en la ilusión y el engaño a la razón, y que si bien a través de dicho distanciamiento se alcanzó el grado supremo y puro del arte (el arte conceptual) a la vez generó una serie de fracturas internas que devinieron en el fin del arte. En palabras del autor:

> En mi opinión, en la historia del arte moderno lo entrópico se hace dominante en la medida en que el arte moderno parece cada vez mas un fallo del nervio creativo o, mejor, más afinadamente dicho, en que la imaginación creativa y la intuición creativa -la intuición imaginativa, podría decirse- fallan en él. La imaginación creativa […] es sustituida por la condescendencia con los intereses sociales cotidianos, normalmente despojados de su resonancia afectiva e implicaciones existenciales, de su dimensión humana. El arte se convierte en una forma de comunicar un mensaje (Kuspit, 2006: 66)

Por lo tanto, al resultado del sacrificio moderno de la intuición imaginativa resulta en algo que el mismo Kuspit denominó como «arte postestético», arte donde según él "la idea es cruda e intelectual y emocionalmente indigesta, y hay poco o ningún arte", (Kuspit, 2006: 66) un arte mecánico y por lo tanto carente de estética. Esta nueva forma de entender el arte vanguardista y posteriores formas artísticas, según el autor, estaba caracterizada por mensajes simples y torpes, por ser hipócrita, por ser conformista y darle prioridad a la verdad social sobre la estética. "Las ideas se se convierten en eslóganes -titulares sensacionalistas- en el arte ideológico, si es que se lo puede seguir llamando arte" (Kuspit, 2006: 67). De esta manera, Kuspit describió que el «arte postestético» era la materialización del fracaso estético del arte moderno. De esta manera, el arte se volvió un espectáculo en el que el público se dejaba llevar y el artista creía guiar, sin darse cuenta ambos que eran absorbidos por el sistema del «arte postestético». Kuspit tomó diferentes ejemplos de la historia del arte del siglo XX para ilustrar su concepto, desde Picasso y Rodchenko, hasta el arte contemporáneo de la década de los noventas. Inició su crítica con la instalación *kitsch* de Damian Hirst denominada *Home sweet home*, la cual constaba de una serie de *ready-mades* conformados por tazas de café medio llenas, ceniceros con colillas de cigarro, botellas de cervezas vacías, envoltorios de caramelos y páginas de periódicos esparcidos por el suelo. Para este autor el arte iba de mal en peor por lo que si las vanguardias para él ya no eran arte, mucho menos lo sería la obra de Hirst ni probablemente la de ningún artista contemporáneo; descartando así un siglo de grandes artistas degradando el grado de artista bajo la justificación de que con la pérdida del concepto del arte ya no hay parámetros para definir lo que un «artista serio» debe ser por lo que ya cualquiera puede ser artista. Así, descalifica a artistas de la talla de Picasso, Duchamp, Rodchenko, Cage, Pollock, y muchos más.

Ahora bien, de manera similar a Kuspit, Hans Belting expone su «arte posthistórico» en los libros *¿El final de la historia del arte?* (1987) y *La historia del arte después de la Modernidad* (2010). Belting señala que lo que termina no es el arte en sí, sino el mito y/o mitología de la Historia del arte como síntoma de la crisis del final de la *Modernidad*, por lo que señala que "se plantea la cuestión sobre si el arte todavía puede ser visto en términos históricos, después de todo estos términos se hicieron obsoletos y en retrospectiva aparecen igualmente cuestionables" (Belting, 2010:145). De ahí el nombre de «arte posthistórico» que no es otra cosa que el arte producido después del fin de la historia; un arte en busca de crear su propio panteón mitológico. Hay que recordar que Belting no solo ha abordado el tema del fin del arte sino también el inicio del mismo, señalando que si el arte tuvo un fin, en algún momento tuvo que tener un inicio que enmarque lo que el mismo denominó como la «Era del arte». (Belting, 2009) Ahora bien, para Belting el fin del arte no significa que ya no exista el arte o que lo que se produce como arte en la actualidad ya no sea arte, simplemente señala que hay una ruptura epistemológica que define lo que el arte «es», pues la historia del arte era el discurso legitimador que el arte requería para mantener su unidad conceptual. Esta idea es similar a lo planteado por Gadamer en *La actualidad de lo bello* (2002) en donde el alumno de Heidegger, difiriendo con su maestro, señala que la tesis de la muerte o fin del arte no es otra cosa que un cambio de paradigma o de justificación sobre lo que mantiene la unidad en el arte. Si bien Belting señala que era la historia quien legitimizaba al arte, Gadamer considera que fue la religión en un primer momento quien daba justificación al arte y que tras el fin del arte, fue la *Modernidad* quien lo hizo. De esta manera, ambos coinciden en que la *Modernidad* tuvo que ver en el fin del arte, pero le atribuyen pesos contrarios, mientras Gadamer considera que la *Modernidad* es la base del arte después de la supuesta

muerte del arte, Belting considera que es el abandono de la *Modernidad* lo que da pie al fin del arte. Esta dicotomía en realidad dice más sobre la *Modernidad* que sobre el arte, pues lo que se entiende por *Modernidad* varía de autor en autor, de época en época y de región a región. Regresando a Belting, éste planteó de manera concreta que son los artistas vanguardistas quienes se emancipan de la historia del arte, por lo que fueron ellos quienes inauguran su «arte posthistórico». Asimismo, el autor evidenció la ruptura remarcando que mientras los artistas de inicio de siglo se declararon a sí mismos como la vanguardia del movimiento abandonando todos los cánones; los historiadores como Wilhelm Worringer y Heinrich Wölfflin, con su libros *Abstracción y naturaleza* (1975) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1952) establecieron el formalismo buscando modernizar la historia del arte, generando así una historia de las formas del arte, que no es otra cosa que la degradación de la propia historia del arte.

Por otro lado, de manera similar a Belting, en *Después del fin del Arte* (2009), Danto planteó que lo que terminó no era la historia del arte sino el discurso legitimador del arte, generando así un pluralismo radical que derivó en un sin fin de realidades artísticas. Ahora bien, para este filósofo, el discurso legitimador es mucho más complejo que la historia del arte como plantea Belting, pues en este discurso se engloban muchas cosas, entre ellas, la filosofía, la estética y la semiótica. Ya he mencionado que para Danto la ausencia de este discurso legitimador se evidenciaba en la falta de una definición conceptual que pueda describir la totalidad de lo que el arte «es». Ahora todo puede ser arte. En palabras del autor: “La percepción básica del espíritu contemporáneo se formo sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato

al que los contenidos del museo se deban ajustar" (Danto, 2009: 28) En este sentido, para Danto, al igual que para Belting, el final del arte no significa que ya no vaya a haber arte sino que tras la caída del discurso legitimador, el arte producido es ahora un «arte después del fin del arte», el cual es caracterizado por ser un collage conformado de distintas formas artísticas convergiendo y conviviendo entre sí. En palabras del autor: "El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión". (Danto, 2009: 39). Si bien Danto refiere que los rompimientos legitimadores del arte expiraron con las vanguardias, señaló que es con el posmodernismo contemporáneo de finales de los sesenta y principios de los setentas que se consolidó el «arte después del fin del arte». Utilizó varios ejemplos para asentar su idea, sin embargo, siempre ha gustado por recurrir a la *Brillo Box* (Caja de brillo) de Andy Warhol para debatir en torno a lo que distingue una obra de arte de un objeto común; en la mayoría de sus textos la menciona. Para el autor, la obra de Warhol ejemplifica claramente como la estética ha quedado fuera del arte del siglo XX pues en realidad nada la distingue de un mero objeto; de ahí que considere a Warhol como un genio de la filosofía.

Tanto en Kuspit como en Belting y Danto, aún cuando hablan de un final del arte, mas que sentenciar un final tal cual, son en realidad observaciones sobre el cambio que ha experimentado el arte en los últimos cien años. Si bien Kuspit ubicó el surgimiento del «arte postestético» en las primeras décadas del siglo XX con la consolidación de las vanguardias artísticas; y Danto y Belting ubicaron el nacimiento del «arte después del fin del arte» y del «arte posthistórico» a finales de la década de los sesenta y principios de los setentas, refiriéndose específicamente al final del arte moderno posvanguardista y el comienzo del arte contemporáneo; los tres autores

concuerdan con Hegel y Heidegger en que el arte de su propio tiempo ha dejado de ser arte, por lo que la idea de que el arte contemporáneo del siglo XXI ya no es arte no es una tesis disruptiva, por el contrario, es una idea muy repetida y reciclada en la teoría del arte. Ahora, lo interesante es que entre Hegel y nuestro presente han pasado mas de doscientos años, y en cambios artísticos estamos hablando del Romanticismo al arte contemporáneo que incluye formas tan radicales como el *bioart*, el *web art*, el hiperrealismo, el *kitsch*, entre otros; en otras palabras, aún cuando todos estos autores hablaban de que el arte ya no es arte, en realidad el arte del que hablan cada uno de ellos es totalmente distinto sin nada en común. En realidad lo único común entre todas las formas artísticas que han aparecido en los últimos doscientos años es su postura contra el arte mismo pues se tratan de formas transgresoras que buscaban generar un cambio con respecto a lo que el arte «es». El Romanticismo buscó romper con el Neoclásico, así como el Realismo lo hizo con el Romanticismo, y el Impresionismo con el Academicismo y así sucesivamente hasta nuestros días.

No obstante, esta idea de que el arte ya no es arte ni siquiera fue novedosa cuando Hegel declaró el epitafio del arte. Desde el siglo XVI, tras el surgimiento del Manierismo, y posteriormente con el Barroco en el XVII, los teóricos e historiadores contemporáneos declararon que eran formas no artísticas porque abandonaban la esencia de lo que el arte «es». Pues si bien, si el arte renacentista sentó las bases del arte a partir de la relación entre la belleza y la naturaleza, el arte manierista no podría estar más alejado de esta concepción, al grado de ser tachado como "feo"; una fealdad que ocasionó su rechazo y por consecuencia mal entendimiento por parte de la historia del arte contemporánea a la época en cuestión, que concebía al arte como una extensión

de «lo clásico». Este conflictivo «anticlasicismo» manierista fue tratado por el historiador del arte Arnold Hauser (1965) quien mencionaba que esto era consecuencia a que los periodos del arte clásico o clasicista son épocas cortas en las que se caracterizan por la búsqueda de la belleza a través del dominio de las formas bajo principios de orden preestablecidos. Agregó que estas apariciones episódicas del clasicismo estaban siempre contrastadas por largos periodos formalistas e impuros causados por una parte por un sentimiento anarquista en contra de los cánones establecidos, y por otra parte, debido al carácter imitativo de las obras de dichos periodos anticlasicistas. Es más, supone que la autodisciplina clasicista podría ir en contra de la naturaleza humana y por lo mismo no se le mantiene durante largo tiempo. Sin embargo, al mismo tiempo criticó la categoría de «clasicismo», pues resaltó que ni en el propio Renacimiento se puede englobar en un término tan estrecho ya que es imposible generalizar todas las manifestaciones artísticas de los distintos artistas del periodo comparándolos con Leonardo, Rafael o Miguel Ángel. No obstante, hasta el día de hoy se maneja en los libros de Historia del arte que el estilo Manierista es «antinaturalista», «anticlasicista» y bajo esa lógica, antiestético y por lo tanto feo. El mismo autor ha señalado que el Manierismo tuvo que ser rescatado recientemente, primeramente por los impresionistas que lo veían como una antesala al Barroco, el cual por cierto, también tuvo que pasar por un proceso similar de rescate; y posteriormente por los artistas modernos (expresionistas, surrealistas y abstractos) quienes ubicaron en él un rompimiento estético trascendental como el suyo propio. Sobre esto escribió:

> el arte moderno, es decir, el arte expresionista, surrealista y abstracto, que preparó y trabajó el campo para la revalorización del manierismo, y sin el cual hubiera sido incomprensible,

> en lo esencial, el espíritu de este estilo, reprodujo la revolución manierista, al detener un desenvolvimiento naturalista que, al igual que aquel que precedió al manierismo, se había extendido a lo largo de varios siglos. Sólo una generación que había experimentado un impacto como el que implicó el origen de larte moderno, estaba en situación de acercarse al manierismo con un punto de vista adecuado, o lo que es lo mismo, solo del espíritu de una época que creó los supuestos para un arte semejante, podían surgir también los supuestos para la revalorización del manierismo. (Hauser, 1965: 32)

Si bien el rompimiento del manierismo fue mucho menor y menos violento que el de los modernos, no dista de haber sido un rompimiento estético en sí mismo; de hecho, podría decirse, la primera gran revolución. Al respecto Hauser señaló:

> El arte moderno, empero, no solo reprodujo la revolución manierista sino que la superó en intransigencia al independizarse totalmente de la realidad natural, no sólo deformando esta, sino sustituyéndola, además, por construcciones totalmente abstractas o ficticias. En lugar de reproducir o interpretar los objetos dados en la experiencia, en ligar de describir objetos o desintegrar sus efectos, sus esfuerzos están dirigidos a crear nuevos objetos y a enriquecer el mundo de las vivencias con construcciones dotadas de leyes propias. (Hauser, 1965: 32)

Por otro lado, el Barroco también resultó un estilo polémico, contradictorio y revolucionario. De la misma manera que su antecesor, se trató de un estilo controvertido y poco valorado, pues según Sardoy (1978) la historia del Barroco ha estado marcada por la represión moral que le fue

adjudicada. El origen mismo del término "barroco" y su significado difiere de autor a autor, pero todos concuerdan en que es un término despectivo para un arte feo y grotesco. De acuerdo a Juan Carlos Taranilla (2018), dicho término provino del francés *baroque* y significa "perla irregular y falsa". Sin embargo, aclara que la etimología del mismo no está clara pues también podría derivar el español *barocco* o del portugués *barrueco*, en cuyo caso tienen un significado similar, o posiblemente también podría tener su origen del griego *baros* o del dialecto romano *barlocco* que en ambos casos significaba pesadez o inclusive del florentino *barochio* que significaba engaño. Aunque también señaló que podría haber surgido como alusión al pintor italiano Federico Baroccio (1535-1612). Según Gombrich (1997) dicho término, es simplemente un "rótulo" para denominar, y sobre todo, diferenciar al arte posrenacentista, y que fue utilizado por primera vez por los neoclásicos en su intento de ridiculizar el arte del periodo en cuestión, y así, a su vez, enaltecer el propio. Por lo que según él: "Barroco significa, realmente, absurdo o grotesco, y el término fue empleado por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos" (Gombrich, 1997: 386). Ahora bien, no solo en el nombramiento despectivo del Barroco se notaba el disgusto de sus contemporáneos; fue menospreciado y considerado un arte feo debido a su naturaleza «antinaturalista» y «anticlasicista», razón por la cual los propios historiadores del arte del siglo XVII ni si quiera se tomaron el tiempo de nombrarlo y analizarlo. Según Pochat (2008), los principales críticos de arte del periodo en cuestión anhelaron un retorno a la belleza clásica restablecida en el Renacimiento. De entre los autores más importantes de la época se encuentraban Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), autor del *Trattato della pittura* (Tratado de la pintura) de 1646, quien como heredero de Alberti abordó el tema de la belleza en la naturaleza

resaltando a Annibale Carracci (1560-1609) como sucesor de los grandes artistas renacentistas; Nicolás Poussin (1594-1665), autor de *Observations sur la peinture* (Observaciones obre la pintura) de 1672 (publicadas póstumamente) y fundador de la pintura clasicista francesa durante el siglo XVII y precursor de la fundación de la Academia parisina de pintura en 1647; Giovanni Pietro Bellori (1636-1700), a quien se le reconoció como el "Padre del clasicismo" tras la publicación en 1672 de su *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (Vidas de pintores, escultores y arquitectos modernos); Roland Fréart de Chambray (1606-1676) autor de *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne: avec un recueil des dix principaux autheurs qui ont écrit de cinq ordres* (Paralelismo de la arquitectura antigua y de la moderna: con una colección de los diez principales autores que han escrito de los cinco órdenes) de 1650 y *Idée de la perfection de la peinture* (Idea de la perfección de la pintura) de 1662; Roger de Piles (1635-1709), autor de *L'Abrégé de la vie des peintres... avec un traité du peintre parfait* (Compendio de vida de pintores, acompañadas de reflexiones sobre sus obras) de 1699; y finalmente Pierre Monier (1641-1703), autor de la *Histoire des arts qui ont raport au dessein* (Historia de las Artes, basada en el diseño) de 1698. Todos estos autores establecieron una visión proto neoclásica en la cual los artistas barrocos fueron acusados de abandonar la belleza para caer en la banalidad de la mera semejanza, y por lo tanto, ignorados y segregados de la historia del arte. De esta manera, el rechazo del Manierismo y el Barroco son antecesores directos de «la muerte del arte», pues reflejan la negación de aceptar nuevas formas de entender lo que puede «ser» el arte. Visto así, si se quiere mantener la idea de que el arte que rompe con los cánones tradicionales y clasicistas no es arte, se tendría que descartar gran parte de arte como no arte.

Por lo tanto, ya sea que se hable de «la muerte del arte», del «fin del arte», «arte postestético», «arte después del fin del arte», «arte posthistórico», «arte antinaturalista», y/o «arte anticlasicista», en realidad se habla de la incapacidad de aceptar las transformaciones internas que el arte ha padecido a lo largo de su historia. Es una cuestión de perspectiva, y a su vez, es un tema de atraso por parte de las disciplinas que tratan al arte, ya sea la historia, la crítica o la misma filosofía. De ahí que con respecto al arte contemporáneo, Danto (2013) señale que el arte ha rebasado a la filosofía. En otras palabras, parece ser que cada que el arte supera a la idea que se tiene del propio arte se le considera que ya no es arte. De ahí que para entender el problema del arte contemporáneo se deba realizar un análisis ontológico.

Al principio del capítulo se arrancó con la pregunta —¿qué es el arte contemporáneo?—,;sin embargo, mas adelante en el texto, tras la aclaración del perfil de la pregunta, esta evolucionó a —¿cuál es la esencia del arte contemporáneo?—. Pero llegado a este punto, y tras demostrar que el problema del arte contemporáneo no está en el arte de los siglos XX y XXI, sino en las formas artísticas que cada determinado tiempo, por una cosa u otra, trasgreden los estándares establecidos. Es decir, nuestro arte contemporáneo, el arte realizado durante los últimos cincuenta años es transgresor y ha generado una ruptura con los cánones establecidos. Pero de la misma manera lo hicieron el Manierismo y el Barroco en su tiempo (sXVII-XVII), con respecto al Renacimiento; al igual que el Neoclásico con el Manierismo y el Barroco cien años después. Esto significa que la particularidad ontológica del arte contemporáneo no está en lo contemporáneo de cada época, sino en la manera que el arte aborda los síntomas contemporáneos de cada época, y en la respuesta del publico en torno a dicha manera de abordarlos. Lo interesante aquí es

notar que a pesar de los cambios entre época y época, el arte sigue siendo arte, sin importar como se manifiestan los síntomas contextuales en las prácticas artísticas a lo largo de la historia. Esto significaría que aunque la tesis de la muerte del arte esté haciendo ruido una vez más, el arte de la actualidad sigue siendo arte, solo que aparentemente no se tiene la distancia histórica para re-conocerlo. En este sentido, para poder entender ontológicamente el arte contemporáneo de los siglos XX-XXI, no se debe iniciar por definir qué es el "arte contemporáneo". De hecho, de acuerdo a la metodología heidegeriana, descartar la definición del arte contemporáneo es parte del desmontaje de la tradición (el abandono de los prejuicios y las precomprensiones).

Tras esta primera etapa, para avanzar en el proceso fenomenológico, se debe realizar la abstracción del fenómeno, el cual, en este caso no es el arte contemporáneo, sino el «Arte» en sí. Por lo tanto, la pregunta fundamental de la investigación deberá evolucionar una vez más. Ya no se trata de encontrar la esencia del arte contemporáneo, sino la esencia del «Arte» que se devela en las prácticas artísticas de los siglos XX-XXI. En este sentido, la pregunta ahora sería: ¿cuál es la esencia del «Arte» que acontece en el arte contemporáneo? y para contestar dicha interrogante se tendría que partir de la pregunta —¿Qué es el «Arte»?—

CAPÍTULO II:

El origen de la idea moderna del «Arte» como antítesis del arte contemporáneo

2.1.- ¿Qué «es» el arte?

Sin duda no me equivocaría al afirmar que existen muchas respuestas a la interrogante sobre «¿Qué es el arte?», las cuales, variarán dependiendo del autor, o mejor dicho, dependiendo del área epistemológico y/o metodológica desde la cual se aborde el tema. Sin embargo, la multiplicidad de respuestas representan más un problema que un acercamiento a la solución del mismo. Ya lo había dicho el propio Heidegger (1996) en la conferencia *La época de la imagen del mundo* de 1938. La introducción del arte en el horizonte de la estética, entendiendo a la estética como la rama de la ciencia que estudia lo sensible, vincula al arte con lo que de antemano ya sabemos racionalmente del mismo. Así, la respuesta a la pregunta en cuestión variaría infinitamente como infinitas pueden ser los enfoques desde los cuales se pueda estudiar el arte. De esta manera, para la historia el arte es un objeto histórico creado por el hombre que deviene en testimonio histórico de una época determinada; para el formalismo el arte es una forma de representación; para la iconología el arte es un texto conformado por contextos simbólicos específicos; para la la semiótica el arte es lenguaje y/o un código que transmite un mensaje interpretable dentro de su propias reglas lingüísticas; para la estética el arte es un dispositivo hermenéutico que despierta emociones en el esteta que interpreta a partir de su propio horizonte epistemológico; y para la filosofía el arte es una autorrepreresentación del ser humano. Bajo esta lógica, la obra de arte está siempre abierta a múltiples interpretaciones no sólo en su lectura de contenidos sino en su concepción misma. En palabras de Umberto Eco (1970), "apertura que, no obstante, oriente las posibilidades mismas en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes pero afines a un estímulo en sí definido". (Eco, 1970: 158) Al final cada una de estas respuestas a la pregunta «¿Qué

es el arte?» es correcta y a la vez errónea, porque responden a características específicas en contextos particulares sobre lo que el arte es. Además, pensando específicamente en el arte contemporáneo, se tratan de respuestas ajenas al contexto específico. De esta manera, el concepto de arte de la historia del arte es ajeno a la contemporaneidad porque no se ha generado la distancia histórica para analizarlo, sumado a que la posmodernidad ha probado la disolución de la historia[5] como ciencia lo que en consecuencia también finiquitó a la historia del arte tal como Belting (1987) lo señala. El concepto formalista queda descartado porque en la mayoría de los casos ya no existe la representación en el arte contemporáneo, y de igual manera la visión iconográfica, pues ya no hay atributos qué buscar tras la emancipación del arte con la religión y con el clasicismo mitológico. Han entrado múltiples variables a ese código figurativo descrito por la semiótica por lo que el concepto de arte/lenguaje ha dejado de ser universal ya que sin el trasfondo específico las obras no son legibles, además de que la hiperculturalidad contemporánea ha generado un horizonte epistémico infinito en el que la legibilidad de la obra a partir de un contexto cultural es prácticamente imposible[6]. El concepto del arte como dispositivo hermenéutico que genera respuestas estéticas está superado puesto que gracias a la sobre estimulación sensitiva a la

[5] Gianni Vattimo señala en su libro *El fin de la Modernidad* (1987) que una de las características que refleja dicho final es la disolución de la historia, puesto que con la posmodernidad la idea de una historia como proceso unitario se disuelve. Sobre la disolución, el autor señala, que hay dos maneras de entenderla; primero: “disolución significa, por cierto y ante todo, ruptura de la unidad y no puro y simple fin de la historia: el hombre actual se ha dado cuenta de que la historia de los acontecimientos -políticos, militares, grandes movimientos de ideas- es sólo una historia entre otras” (Vattimo, 1987: 15) y segundo: “o bien y de manera más radical, la aplicación de los instrumentos de análisis de la retórica a la historiografía ha mostrado que en el fondo la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es "una historia", una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir” (Vattimo, 1987: 16).

[6] Según el filósofo coreano Byung-Chul Han (2018), debido a la globalización la cultura ha devenido en una hipercultura, es decir un amalgamamiento de múltiples culturas que habitan yuxtapuestas y encimadas unas a otras al mismo tiempo perdiendo así su localidad y anulándose entre sí; por lo que la característica principal de dicha hipercultura, o en otras palabras, la hiperculturalidad de la cultura contemporánea radica en ser todas las culturas a la vez y ninguna al mismo tiempo debido a la superficialidad e indemdiatez del pastiche cultural que provoca este dicho fenómeno que aun estando tan cargado cultural y epistemológicamente, se presenta vacío ante el sujeto contemporáneo.

que el espectador está inmerso en tanto habitante de la sociedad del espectáculo[7], ha generado en él una anestesia que lo ha vuelto un filisteo frente a las formas artísticas contemporáneas sobre las que ahora sólo puede decir «me gusta» o «no me gusta». Y la filosofía está totalmente rebasada por las innovaciones del arte contemporáneo, tal como señaló Danto (2013). En consecuencia, el concepto de «Arte» desde el cual concebimos el arte actualmente está desontolologizado y descontextualizado. En otras palabras, entendemos lo ente del arte pero no su «ser». Por lo tanto, desde mi perspectiva, para poder aspirar a resignificar la interpretación del arte contemporáneo como «Arte», hay que replantear la respuesta a la pregunta ¿qué «es» el Arte?

2.2.- El «Arte» como idea procesual auto constructiva

El «Arte» como construcción conceptual epistemológica occidental, en su sentido más abstracto (ontológicamente hablando), es una idea; una idea en la que el hombre occidental se proyecta, se define y se construye a sí mismo para sí mismo. Por lo tanto, dado que el mundo occidental ha experimentado un sin fin de cambios ideológicos, políticos, sociales y religiosos, el «Arte» es una idea que ha estado en constante movimiento por lo que al mismo tiempo se le puede entender como una idea procesual debido a que está en constante transformación y que justamente se caracteriza por su continua y cíclica autoconstrucción por medio de su autodestrucción. De esta manera, es una idea que además de variar su interpretación entre lugar y lugar, el aspecto tempo-

[7] Guy Debord (1967) denomina como "sociedad del espectáculo" a la inversión concreta de la vida en donde lo no viviente se determina como un movimiento autónomo generado por la fusión de las imágenes en un seudo-mundo aparte de la realidad el cual es objeto de la mera contemplación, provocando así una relación social entre personas mediatizada por imágenes. "Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación". (Debord, 1967: 2) Esto significa que Debord considera que el mundo actual está regido por imágenes que se han fusionado para "desplegar" parcialmente la realidad. De esta manera, la sociedad, que está mediatizada por las imágenes, está reflejada por el espectáculo, engañando la mirada a través de una consciencia falsa que resulta del sistema de difusión masiva.

ral específico de la historia de occidente puede tener un significado muy particular y que que en otro momento en el que puede tener otra significación. Sin embargo, es importante resaltar que también en una misma temporalidad y espacialidad puede tener significados diametralmente opuestos debido a la complejidad ideológica del pensamiento humano.

Ahora, es muy distinto entender el «Arte» como una idea que hacerlo como una idealización. La idea es un concepto generado y aceptado ontológica, epistemológica y sociológicamente[8], mientras que la idealización refiere a un ideal utópico probablemente inalcanzable. En este sentido, el Arte con mayúscula al que refiere Gombrich (1997), es una idealización, de ahí que lo descarte y lo califique como fantasma; de ahí mismo que Hegel (2007) y Heidegger (1996) lo declaren muerto. El «Arte» en tanto idea, sigue vivo mientras forme parte de la conciencia colectiva de una dominante ideológica (séase por imposición o asimilación). De ahí que el arte contemporáneo esté en duda, pues aún no forma parte de conciencia colectiva de una dominante ideológica imperante en la actualidad (de hecho aún ni si quiera tenemos claro cuál es la dominante ideológica presente).

De esta manera, el «Arte» como idea, dista radicalmente de otras concepciones del arte. Bajo esta lógica, el «Arte» no es un objeto con un valor añadido; tampoco es algo subjetivo que aparece según el gusto, el juicio, o la percepción de cada espectador; no es un mensaje ni tampoco una experiencia; y mucho menos es una institución. Pues si bien todas estas características le

[8] Por ejemplo tomemos la idea de silla: la silla es silla en tanto se sabe que lo «es» ya que la silla no puede ser mesa porque iría en contra de su propia esencia, lo que significa que la silla es silla en tanto se sabe para qué sirve y se le usa como tal pues en el momento que se le use como mesa dejará de ser silla para convertirse en mesa, la silla es silla en tanto la sociedad la acepte como tal, la conciba como tal y la use como tal, siempre transformándose y adaptándose a las necesidades sociales de cada contexto.

complementan, no le definen de manera absoluta; por lo tanto, concuerdo con Dickie (1984) en el sentido que una característica debe ser universal a un fenómeno para que ésta forme parte de su definición. Asimismo concuerdo con Heidegger (1996) en que el arte acontece en la obra de arte; de otra manera, el arte no tendría sentido, sería una idea al aire deviniendo en palabras vacías. Desde mi perspectiva, ahí radica la diferencia entre la filosofía hablando de «Arte» y la filosofía del arte, pues reflexionar filosóficamente de «Arte» sin aterrizarlo en el arte mismo es mera habladuría. El «Arte» debe hablar desde la obra, tal como Heidegger señala cuando dice que la obra le habló y la verdad del arte se desocultó. Bajo esta lógica, entender el «Arte» como idea no es una propuesta metafísica puesto que el arte sin la obra de arte no es nada, sin embargo la obra de arte sin la idea correcta del arte tampoco. Ahí radica el problema del arte contemporáneo. La conceptualización del «Arte» desde donde se le aborda teóricamente está obsoleta, es un canon antiguo, tradicional o clasicista; el hecho es que la filosofía del arte debe ponerse a la par del arte contemporáneo para que el arte presente esté respaldado por la idea correcta de lo que es el «Arte».

El «Arte» como idea, no es propiamente una definición, es una interpretación ontológica. Si bien Danto (2013) señaló que concebir el arte en la actualidad es más bien una cuestión epistemológica y no ontológica debido a la ausencia de esencia en el arte; el «Arte» como idea busca resolver esta carencia y explicar que se requieren de ambas disciplinas en balance perfecto para terminar de comprender lo que el arte «es» en la actualidad. En este sentido, el arte contemporáneo está desbalanceado, pues si bien, como señaló Danto, existe una base epistemológica en

donde se le enmarca y construye como arte; es construido a partir de una vacuidad ontológica porque no se ha generado un alcance filosófico a la par del cambio artístico.

En el apartado anterior se intentó demostrar que el arte nunca muere ni deja de ser arte, simplemente cada que se da un cambio, las disciplinas afines al arte quedan detrás sin lograr entender propiamente la transición que se experimenta. En otras palabras, pareciera que se carece de la distancia para lograr definir la nueva idea del «Arte»; y cómo hacerlo cuando aún ni si quiera no se logra descifrar ideológica, cultural y filosóficamente el presente.

Los filósofos contemporáneos aún no se ponen de acuerdo si la *Modernidad* triunfó o fracasó, o si estamos en una *Modernidad tardía*, en una *Hípermodernidad* o en una *Posmodernidad*. Sin embargo, si se entiende al «Arte» como una idea procesual que está en constante transformación, y que justamente se caracteriza por su cíclica autoconstrucción y autodestrucción; se tendría que entender que el arte contemporáneo es el «Arte» en plena transición. Bien lo señala Hauser (1965): "las épocas en crisis suelen definirse como épocas de transición. En realidad, empero, toda época histórica es una época de transición, ya que toda época histórica es un tránsito, ninguna posee fronteras fijas, y en todas alienta, no solo la herencia del pasado, sino también la anticipación del futuro y promesas que nunca llegan a cumplirse" (p.36). De la misma manera, no es que haya periodos de transición entre un arte y otro, sino que el «Arte» en sí tiene una esencia en tránsito sin delimitación fija; la idea del «Arte» está en movimiento de manera cíclica. El «Arte» es movimiento; es evolución y transformación, y cuando se le intenta contener estética e históricamente, pero sobre todo, racionalmente, este apela a su libertad de manera violenta. Por

lo tanto, no es que el «Arte» esté muerto o haya llegado a su fin, sino que la «idea moderna del Arte» está en crisis.

2.3.- La idea moderna del «Arte»

Ahora, si bien el «Arte» ha estado presente desde las culturas de la antigüedad como los egipcios, los asirios y los sumerios pueden confirmar; el pensamiento moderno, encabezado por la historia y la filosofía, ha tomado conciencia plena del «Arte» como lo entendemos hasta la actualidad tras la consolidación de la *Modernidad*[9], premodernidad o protomodernidad del Renacimiento[10]; y es justamente la «idea moderna» del concepto del «Arte» la que interesa en esta parte de la presente investigación, razón por la cual delimito mi análisis de la idea del «Arte» desde el siglo XV hasta nuestro presente.

Si bien difiero con Larry Shiner (2016) quien afirma que el arte fue inventado en el siglo XVIII tras la consolidación de las bellas artes como idea universal fundada por la Ilustración y el asentamiento de la Estética como base contemplativa de la obra de arte; concuerdo en que el concepto de «Arte» fue reafirmado y consolidado racionalmente gracias al pensamiento ilustrado

[9] Si bien, como señala Bruno Latour: "La modernidad tiene tantos sentidos como pensadores o periodistas hay" (Latour, 2007: 27), aqui se entiende la Modernidad como esa condición histórica que Nicolás Casullo (2009) refiere como la idea ordenadora necesaria para la comprensión y representación del mundo sin la cual el mundo es un caos; como esa narrativa monumental que Saurabh Dube (2011) justifica en la ruptura con la tradición y con el control progresivo de la naturaleza por medio de las la razón; como ese conjunto de comportamientos que Bolivar Echeverría (2009) denomina como sustituto de la tradición reflejados en el desarrollo de la técnica científica, la secularización y el individualismo; y como ese deslizamiento cultural basado en la conciencia de la inmediatez y transitoriedad del presente, caracterizado por su carácter representacional-racionalista-estético, expuesto por Matei Călinescu (2003), el cual está sustentado en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable.

[10] Esto no significa que antes no existiera el arte sino que el arte previo al renacimiento es llamado arte por la historia del arte como una extensión del concepto. Inclusive si se consideraran los escritos de Platón como justificación de la existencia previa del arte, se tendría que aceptar que el entendimiento del arte platónico es muy distinto a cómo se le entiende en la actualidad pues él lo entendía de forma negativa, colocando a los artistas en lo más bajo en su sociedad ideal. (DANTO, 2013: 8)

en dicho periodo. Sin embargo, la deferencia entre ambas perspectivas es que desde mi punto de vista, para ese momento de la historia del arte, la idea del «Arte» ya había completado un ciclo de construcción, destrucción y reconstrucción como se verá en el presente apartado.

La propuesta de un «Arte» inaugurado con el Renacimiento no es nueva, Belting la presentó en su libro *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (2009). Como ya señalé, Belting planteó una interesante distinción entra la «Era del Arte» y la era previa, llamada por él mismo como la «Era de la Imagen». Dicha distinción está dada por el uso que se le daba a las imágenes, pues según él, cuando son objetos de veneración e inclusive adoración, deberían estar fuera del dominio de la historia del arte. Recordemos que para Belting es la historia del arte quien da unidad al arte mismo, por lo que bajo su perspectiva es natural que delimite qué forma parte y qué no de la historia del arte, para así a su vez, delimitar qué es arte y qué no. En palabras del autor: *"*Las imágenes no son competencia de los historiadores del arte hasta que comienzan a coleccionarse como pinturas y responden a las reglas del arte. Cuando son objeto de luchas de fe, dejan de ser competencia de los críticos de arte. Fue a partir de la modernidad cuando comenzó a eludirse el problema bajo la premisa de que las discutidas imágenes podían ser entendidas como obras de arte". (Belting, 2009: 11) Por lo tanto, para él, el arte sería conformado por aquellas imágenes modernas liberadas de la represión teológica de la religión católica para así experimentar libremente con respecto al poder inherentes en ellas sobre quién las observa. Si bien, los artistas renacentistas no estaban plenamente conscientes del alcance del poder de

las imágenes[11], la realidad es que la idea moderna del «Arte» se construyó de cierta manera, sobre el poder que el arte ejerce sobre quién lo recibe y/o interpreta, pues como señaló Călinescu (2003), la *Modernidad* se construyó sobre una representación racionalista y estética sobre sí misma.

Ahora bien, en comunión con Belting, estoy de acuerdo que el Renacimiento inauguró la idea moderna del «Arte», sin embargo difiero en que lo anterior, lo que él denomina la «Era de la Imagen», no sea «Arte»,[12]. Evidentemente hay una diferencia radical entre el antes y después del arte renacentista, no obstante me parece muy radical erradicar toda forma artística previa al arte del Renacimiento. En todo caso, el Renacimiento fue una renovación del ciclo del «Arte», fue un proceso de autoconstrucción a partir del cambio ideológico experimentado con la fundación de la *Modernidad*. En el siglo XV inició un proceso de autoconstrucción de la idea del «Arte» tras la previa autodestrucción de la «idea medieval» del mismo. Ahora, no significa que la «idea del arte» cambiara automáticamente en 1400, fue un proceso gradual que fue consolidándose de la mano de la *Modernidad*.

---

[11] Lo que resulta interesante es que si bien los artistas renacentistas no estaban al tanto del poder que tenían sus creaciones más allá de la belleza, la Iglesia Católica sí aprovecho de ésta pues el arte fue un importante herramienta en el proceso de evangelización. En palabras de Hans-Georg Gadamer: "la iglesia le dio un nuevo sentido al lenguaje de los artistas plásticos y, más tarde, también a las formas discursivas de la poseía y la narrativa, otorgándole así al arte una nueva legitimación" (Gadamer, 2002: 30) a lo que agrega: "la *Biblia pauperum*, la Biblia de los pobres, que no podían leer o no sabían latín y, por consiguiente, no podían comprender del todo la lengua del mensaje cristiano, fue, como narración figurativa, uno de los *leitmotivs* decisivos para la justificación del arte en Occidente" (Gadamer, 2002: 31). El problema de esto es que si bien le da una justificación y/o sentido al arte, también lo limita y lo controla. De esta manera a partir de su invención, y durante los siguientes tres siglos, el arte fue permeado y sustentado por la Iglesia, jugando un papel esencial en la contrarreforma católica en contra del protestantismo durante los siglos XVI y XVII; y no será hasta finales del siglo XIX que se perderá la justificación religiosa para pasar a una nueva.

[12] Para Belting, todo lo anterior a la invención de la historia del arte no es arte en sí, sólo lo es por extensión del concepto. Al respecto señala: "Nos hallamos tan marcados por la «era del arte» que difícilmente podemos hacemos una idea de lo que pudo ser la «era de la imagen». Por esta razón, la historia del arte ha declarado que todo es arte sin demasiadas consideraciones, para ponerle a todo un titulo de propiedad y nivelar asilas diferencias a partir de las cuales debería aclararse y explicarse nuestro tema" (Belting, 2009: 18)

Antes de empezar a analizar la construcción de la idea moderna del «Arte», quiero establecer tres principios ontológica y epistemológicamente fundamentales:

1) La idea moderna del «Arte» nace de la *Modernidad* y es solo a partir de ésta que toma sentido.

2) La idea del «Arte» está siempre en movimiento procesual.

3) La idea moderna del «Arte» es un amalgamamiento de ideas a manera de oposiciones que estimula su constante evolución.

La idea moderna del «Arte» nació del movimiento humanista renacentista y tuvo a la razón como estandarte de su *Modernidad*; razón que estuvo reflejada sobre todo en tres puntos fundamentales: primero, en la construcción de su belleza idealizada; segundo, en la emulación de la cultura clásica; y tercero, en la invención del primer concepto moderno en torno al «artista» y en la invención de la historia del arte. Por lo tanto la pregunta lógica a contestar sería ¿cómo es que la *Modernidad* se devela en estos puntos?

Primero: La idea de belleza renacentista se puede entender solo a través del concepto humanista de mímesis (el cual es muy distinto de la mímesis griega clásica)[13] el cual vincula a la belleza con la naturaleza mediante una idealización racional. Sobre el binomio belleza-naturaleza, Umberto Eco (2010) resaltó que lo interesante de la mímesis renacentista es que ésta es in-

[13] Al respecto, Danto (2013) señala que la mímesis griega era una degradación de la realidad, razón por la cual la filosofía moral debía dejarse en manos de los filósofos pues estos explicaban a través de la realidad y no de meras imitaciones.

vención e imitación a la vez, ya que no se trata de una copia textual de la realidad sino una idealización de ésta, y que sólo por medio de la idealización de la naturaleza, es que se alcanza la belleza (renacentista). En palabras del mismo Eco:

> En efecto la belleza se entiende al mismo tiempo como imitación de la naturaleza según reglas científicamente verificadas y como contemplación de un grado de perfección sobrenatural, no perceptible visualmente porque no se realiza completamente en el mundo sublunar. El conocimiento del mundo visible se convierte en el medio para el conocimiento de una realidad suprasensible ordenada según leyes lógicamente coherentes. De ahí que el artista sea al mismo tiempo —y sin que esto resulte contradictorio— creador de novedades e imitador de la naturaleza. (Eco, 2010:178)

El mismo Leonardo da Vinci (2016) hizo alusión a dicha dualidad en su *Tratado de pintura*, lo mismo que León Battista Alberti (1998). En ambos casos, los artistas coinciden que la belleza no está afuera en la naturaleza —en la realidad— pues esta sólo es inspiración, y que sólo a través del estudio de la misma es que se puede llegar a la belleza mediante un depuramiento del natural conformado por la unión de diversos modelos estudiados y perfeccionados. Ahora bien, este perfeccionamiento de la naturaleza no es otra cosa sin un ejercicio del poder racional sobre ésta; pues el proceso de embellecimiento y perfeccionamiento se da por medio de un elemento cien por ciento racional: las matemáticas. Al respecto, Alberti (1998) señaló que las matemáticas son un medio para alcanzar un fin, y por lo mismo, el tratado en sí es una aproximación matemática de cómo pintar correctamente; es decir, como reinventar idílicamente a la naturaleza de manera

bella. En la pintura es muy claro el uso de las matemáticas para el desarrollo del trampantojo de la perspectiva y el escorzo a través de la utilización del punto de fuga. ç

Claro ejemplo de esto lo vemos en la *Trinidad* (1425-28) de Masaccio (1401-1428) (ver anexo 1) en donde a través de la perspectiva, el artista logró simular una pequeña capilla inexistente dentro de la iglesia de Santa María Novella en la ciudad de Florencia; o en *Los desposorios de la virgen* (1504) de Rafael Sanzio (1483-1920) (ver anexo 2) en donde el equilibrio entre el eje horizontal y el vertical convergen en el punto de fuga dando una armonización matemática perfecta; o en *Lamentación sobre Cristo muerto* (1475-78) de Andrea Mantegna (1431-1506) (ver anexo 3) en donde el escorzo da una sensación de que el extremo inferior del cadáver del personaje central sale de la tela hacia el espectador.

Por otra parte, el uso de las matemáticas fue definitivo en la concepción del cuerpo humano, pues fue idealizado racionalmente buscando así las proporciones perfectas. Claro ejemplo de esto es la apropiación de la proporción de ocho o siete cabezas y media que se usaba en la escultura grecorromana. Esta proporción es apreciable en esculturas como *El David* (1501-04) de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) (ver anexo 4) o el *San Jorge* (1415-18) de Donatello (1386-1466) (ver anexo 5), en donde el alargamiento del cuerpo como en el cuello y en los brazos, corresponden a un perfeccionamiento a través de la proporción ya mencionada.

Otro ejemplo clarísimo de la idealización del cuerpo humano se aprecia en *El hombre vitruviano* (1490) de Leonardo da Vinci (1452-1519) (ver anexo 6) en donde el artista presenta un estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano. En la arquitectura, el uso de las ma-

temáticas les permitió a los arquitectos renacentistas resolver problemas aparentemente imposibles, como lo era el caso del techo inacabado de la Catedral de Santa María del Fiore en Florencia, la cual tras 122 años de construcción, quedó incompleta dada la incapacidad técnica para cerrar el domo. En 1418 Filippo Brunelleschi (1377-1446) fue seleccionado para concretar el proyecto, y para 1436, el arquitecto presentó la cúpula octagonal del "doble pared" más grande de la historia hasta el momento.

Así, esta racionalización matemática de la realidad fue una primera muestra de este dominio sobre la realidad misma mediante la razón (Dube, 2011) y es esa nueva comprensión de la relación del hombre y la naturaleza reflejada en la representación del mundo moderno (Casullo, 2009); en otras palabras, fue un síntoma muy claro de una *Modernidad* incipiente, fue un primer ejercicio racionalizante sobre la naturaleza que llevó eventualmente al ser humano a su dominio total.

Segundo: Según Erwin Panofsky (1991) el culto a la tradición clásica emergió primero de la literatura de la mano de Francesco Petrarca (1304-1374), pues él fue el primer poeta con un enfoque humanista que buscó renovar la cultura italiana tras su contemplación de las ruinas de Roma. A partir de dicha observación Petrarca renovó la teoría de la historia, alejándose de la concepción de sus contemporáneos que la concebían como un proceso iniciado en la creación y que culminaría en el juicio final. Petrarca concluyó que la historía debería tener dos periodos: el clásico (*historiae antiquae*) y el reciente (*historiae novae*). Si bien, según Panofsky, esta inaugu-

rada tendencia hacia el pasado clásico en Petrarca fue más patriótica que estética, se convirtió en la base para fundar el Humanismo[14].

Ahora bien, la renovación impulsada por Petrarca alcanzó a las artes rápidamente de la mano de Giovanni Boccaccio (1313-1375), quien ubicó dicho Humanismo en la pintura de Giotto a quien acusó de desenterrar el arte de la pintura del letargo en el que se hallaba. En la pintura este Humanismo caracterizado por el rescate de la tradición clásica se puede observar de manera obvia en la temática mitológica recurrente en las obras pictóricas del periodo en cuestión. Sin embargo, además de la temática, el homenaje al pasado clásico está dado en la manera en que los artistas utilizaron esculturas grecorromanas como modelos para la representación de los personajes de sus propias obras.

Claro ejemplo de esto lo vemos en el caso de las esculturas de las *Venus púdicas* (ver anexos 7 y 8) que inspiraron la *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrena*l (1425-28) de Masaccio (ver anexo 9) y *El nacimiento de Venus* (1482-85) de Sandro Botticelli (1445-1510) (ver anexo 10) entre otras; en ambos casos, la representación antropomórfica femenina comparte la postura púdica característica del motivo de las esculturas citadas.

---

[14] Hay que recordar que el Humanismo entendido como el movimiento cultural encargado del *«renacer»* de las lenguas clásicas (griego y latín), y en consecuencia, el resurgimiento de la literatura asociadas a estas es una concepción descontextualizada al Renacimiento, pues en realidad esa es una visión del siglo XIX. El Humanismo renacentista, es decir el *studia humanitatis*, referían el estudio de la gramática, retórica, historia, poética y filosofía moral. Según Pochat (2008), los representantes de estos dominios del saber se llamaron *umanisti*, quienes generalmente tenían encargada alguna cátedra universitaria sobre alguna de las disciplinas ya citadas, lo que permitió un incremento en cuanto al conocimiento sobre estas. Al respecto, Pochat señala: "los humanistas no solo se entregaban al estudio de extensas fuentes antiguas, sino que intentaban emular a los autores clásicos en sus propios escritos en verso y prosa. La imitación incitaba a la emulación. Estrechamente vinculadas al lado literario de los *studia humanitatis* estaban las disciplinas de historia y filosofía moral, hecho que tendría una repercusión decisiva en las artes plásticas y la teoría del arte". (Pochat, 2008: 200)

Otro ejemplo obvio de esta citación de la cultura antigua está en el homenaje que hace Rafael Sanzio (1483-1520) a la filosofía clásica en *La escuela de Atenas* (1510-11) en donde se concentran todos los filósofos reconocidos recalcando la importancia de la filosofía para el neo-platonismo del Humanismo renacentista.

Tras el asentamiento del Humanismo en la pintura, según Panofsky, de ahí saltó al resto de las artes, inaugurando así el Renacimiento, no como movimiento histórico sino como proceso cultural. En sus palabras:

> Esta expansión gradual del universo humanista desde la literatura a la pintura, desde la pintura a las otras artes y desde las otras artes a las ciencias naturales, había de producir una importante modificación en la interpretación original de ese proceso designado con los diversos apelativos de "renovación", "restauración", "despertar" resurrección" o "renacimiento". (Panofsky, 1991: 52)

Por lo tanto, el autor compara cómo el Humanismo se aplicó de manera diferente en la escultura y la arquitectura con respecto a la pintura, pues mientras ésta se enfocó en la mímesis de la naturaleza, el resto de las artes hicieron una mímesis y emulación de los clásicos. En otras palabras, la escultura, la arquitectura, el teatro y la música se enfocaron al redescubrimiento de sus predecesores grecolatinos como modelos a seguir. De esta manera, Panofsky rescató que así como Giotto (1267-1337) fue el pionero en la pintura, Donatello (1386-1466), a quien se le consideraba rival de los escultores de la antigüedad, y Filippo Brunelleschi (1377-1446), llamado el segundo Giotto o el Giotto de la arquitectura, fueron el parteaguas de la escultura y la arquitectu-

ra respectivamente[15]. Claro ejemplo del Humanismo escultórico de Donatello se puede observar en obras como su *David* (ver anexo 11) en donde se aprecian características muy marcadas de la escultura grecorromana (ver anexo 12) como lo son el alargamiento y la desnudez del cuerpo, la postura recargando el peso sobre una pierna mientras la otra está ligeramente doblada, la apacibilidad y falta de movimiento sin abandonar la sutil ligereza y fineza clásica.

Así mismo, la influencia del Humanismo renovó los paradigmas teatrales heredados de la Edad Media, en donde el teatro había perdido la rigidez formal que le caracterizaba en la antigüedad. Pero dicha modernización fue mas allá de retomar las fórmulas teatrales clásicas, pues según Cesar Oliva (2000), el teatro mismo se volvió el centro de una compleja teorización a par-

[15] El humanismo de Donatello estuvo centrado en un rescate de la escultura clásica. Al igual que en la pintura, su escultura estaba volcada hacia un naturalismo exacerbado como resultado del estudio de la naturaleza, de la cual, el perfeccionaba lo que veía y lo plasmaba en su obra. Entre sus esculturas más famosas están el "David" de 1440, el "San Juan evangelista" de 1409, el "San Jorge" de 1417, el "San Luis de Tolosa" de 1423, la "María Magdalena" de 1455, y el "Judith y Holofontes" de 1460. Tras su muerte, influyó a diversos escultores para la consolidación de la escultura renacentista del *quattrocento* italiano, quienes a su vez influyeron en la escultura del *cinquecento* hasta llegar a Miguel Ángel. De hecho, el mismo Vasari resaltó este retorno a las formas clásicas en el pasaje descriptivo de la "Pietá" de Miguel Ángel del libro ya citado, comparándolo con los grandes escultores clásicos: "ha superado a todas las estatuas modernas y antiguas, por griegas y latinas que fuesen. Puede decirse que ni el Marforio de Roma, ni el Tíber o el Nilo del Belvedere, ni los gigantes de Montecavallo la igualen de ningún modo; con tanta mesura, belleza y perfección la terminó Miguel Ángel" (Vasari, 1996: 330). Así el naturalismo y el rescate del modelo escultórico clásico se convirtieron en los cimientos de la escultura moderna. Por otra parte, Brunelleschi, quien desarrolló en 1436 el Papa Eugenio IV (1383-1447) la cúpula de Santa María dei Fiori en Florencia, fue el modelo a seguir por el resto de los arquitectos de la época. De su trabajo se pueden destacar el Hospital de los Inocentes, la iglesia de San Lorenzo, la Iglesia de Santo Espíritu, la Iglesia de Santa María de los Ángeles, la Capilla Pazzi y el Palacio Pitti; edificaciones en donde sentó las bases de la arquitectura renacentistas mediante la reutilización de elementos arquitectónicos clásicos. Después de la publicación póstuma de su biografía anónima en 1480, y la subsiguiente versión de Vasari de 1550, en donde se describió que la arquitectura creada por Brunelleschi era tan romana como la auténtica, se convirtió en referente obligado para grandes arquitectos de la talla de Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472), Leon Battista Alberti (1404-1472), Giuliano de Sangallo (1445-1516) y Donato Bramante (1444-1514).

tir de la reinterpretación aristotélica[16]. Sin embargo, de acuerdo al autor, la teorización del teatro trascendió del tema de la mímesis y su relación con la acción en la representación teatral, abarcó también el espacio mismo de la representación. Se apropió uno de los temas centrales de la pintura renacentista, como la perspectiva, y empezó a desarrollar escenografías bajo dicha lógica matemática. Ahora bien, la modernización del teatro terminó influyendo en el mismo proceso para con la música. El teatro y la música tenían un vínculo establecido desde el siglo XV pues eran entretenimientos recurrentes en eventos y festejos de las cortes europeas. De dicha relación surgió la ópera como forma musical, y el surgimiento de ésta representa el arraigo de la *Modernidad* en la música renacentista pues desde sus inicios mismos estuvo íntimamente vinculada con el culto a la tradición clásica sobre todo por la temática de los primeros dramas musicales[17]. Sin embargo, el vínculo de la ópera con la antigüedad no sólo se dará con respecto a los temas abordados en los libretos. La concepción misma de la ópera como melodrama musical en el que se contuvieran todas las artes en una armonía perfecta es un homenaje al teatro griego en el que de

[16] Entre los teóricos mencionados se encuentran Francesco Robortello y Antonio Sebastiani Minturno. Robortello publicó en 1548 su *In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes*, en donde introduce su teoría dramática, según la cual, se le da énfasis a la acción y luego a los caracteres pues la imitación dramática está dada primero por el autor y luego por el trabajo del actor. Sin embargo, según Oliva, su principal aportación para el teatro está dado por la introducción del elemento de verosimilitud; sobre esto el autor señala: "recogida la influencia aristotélica, introduce el matiz horaciano de que la imitación y la alabanza de las virtudes del hombre incitan a los hombres a la virtud. El esfuerzo de Robortello por acomodar a su tiempo la teoría clásica parece que exige determinadas posturas radicales" (Oliva, 2000: 40). En contra parte, Minturno publicó *L'arte poetica* en 1594 en donde el autor centró sus consideraciones sobre el teatro sobreponiendo la puesta en escena sobre la propia literatura dramática. A Robortello y Minturno, se les unieron teóricos dramáticos como Segni, Gian Giorgio Trissino, Giulio Cesare Scaligero y Francisco Cascales.

[17] Entre de los primeros melodramas musicales registrados por la Historia de la música fueron *Il sátiro* (el sátiro) y *La disperazione di Fileno* **(**La desesperación de Fileno) de Emilio Cavaliere y la libretista Laura Guidiccioni de 1591; a estos le siguieron la *Dafne* del compositor italiano Jacopo Periy el libretista Ottavio Rinuccini de 1598; sin embargo fue hasta la aparición del *Eurídice*, también de Peri y Rinuccini, de 1600 y *La favola d'Orfeo* (La fábula de Orfeo) de 1607 del compositor Claudio Monteverdi y el libretista Alessandro Striggio que la ópera se estableció como género musical. El mito de Orfeo se volvió estandarte del género, habiendo casi cincuenta adaptaciones operísticas sobre este a lo largo de la historia. El rescate de la temática clásica no solo con el mito órfico, la ópera albergará musicalmente a una cifra similar a la anterior con respecto a otros mitos griegos, de donde destacan las óperas *Dido and Aeneas* (Dido y Eneas) de Henry Purcell y el libretista Nahum Tate de 1689; *Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante* (Idomeneo, rey de Creta) de Wolfgang Amadeus Mozart y el libretista Giambattista Varesco de 1780; *Pelléas et Mélisande* (Peleas y Melisande) de Claude Debussy y el libretista Maurice Maeterlinck de 1902; y *Œdipus Rex* (Edipo rey) de Ígor Stravinski y el libretista Jean Cocteau de 1927.

igual manera convergían todas las manifestaciones artísticas de la época. Por lo tanto, a diferencia de la pintura donde la *Modernidad* se manifiesta como una racionalización de la naturaleza a partir de las matemáticas, el resto de las artes manifestaron el culto a los clásicos como síntoma moderno[18].

Tercero: El concepto moderno de «artista» surgió también en el Renacimiento. Si bien este primer prototipo dista del concepto dieciochesco neoclásico, el cual es reconocido como un aversión consumada en cuanto a la cosmovisión moderna del «artista», se trata de una primera aproximación y la base misma de dicha consumación. A la versión renacentista del «artista» no se le reconoce aún como genio o virtuoso, fue mas bien un personaje excéntrico que ha perdido el estigma peyorativa del artesano, que ganó reconocimiento social gracias a sus creaciones y por consiguiente su nombre fue vinculado a sus obras. Dicho vínculo fue establecido por los mismo artistas, que a partir de ese momento, y en adelante, comenzaron a firmas sus piezas. La firma del artista tiene un peso importantísimo para la historia del mercado del arte hasta la actualidad, pues es un elemento esencial para establecer la distinción entre «original» y «falsificación». Las obras de arte son valuadas hasta el día de hoy a partir de la mano que las creo y no por la calidad estética en sí. Esta práctica comenzó en el Renacimiento con el protoartista, pues los mecenas obtenían reconocimiento teniendo bajo su manutención a X o Y, o teniendo decorada su ciudad con la obra de X o Y artistas, mas que por las obras en sí. El «artista» como marca con peso propio ha sido una de las características principales del arte a lo largo de la historia, por lo que es

[18] Si bien, este tributo y admiración al pasado podría parecer muy poco moderno, pues es sabido que una característica de la Modernidad es su distinción con respecto a lo anterior, a lo viejo; la relación de los modernos con respecto a su contraparte antecesora no siempre fue de rechazo. Al contrario, en un inicio fue de admiración. Los enanos modernos en hombros de antiguos gigantes, frase de Bernardo de Chartres citada por Călinescu (2003) es clara prueba de esto. En otras palabras, el culto a los clásicos latente en las artes renacentistas es irrefutablemente otra manifestación de la Modernidad.

una característica importante en la construcción de la idea moderna del «Arte». Ahora bien, los artista del *quattrocento* y el *cinquecento* se hicieron conscientes de su propio peso para el arte como protagonistas del mismo, por lo que decidieron ser parte de la historia del arte no solo como nombres propios, sino como personas con rostros y características personales que hoy se conocen gracias a su propios autorretratos. El autorretrato fue una práctica inventada en el Renacimiento; no como tema central, sino de manera disimulada tras el tema central de la obra. En otras palabras, de manera traviesa, los artistas renacentistas se retrataban así mismos dentro de las escenas que pintaban para trascender junto con sus obras. Ejemplos de esto lo podemos ver en obras como *La adoración de los magos* (1475) de Botticelli (1445-1510) (ver anexo 13) en donde el autor aparece en el extremo derecho cubierto por una túnica naranja, o en *La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra* (1425) de Masaccio (1401-1428) (ver anexo 14) en donde el artista aparece vestido de rojo oculto tras un par de personajes con túnicas oscuras en el extremo derecho de la obra. Es de notar, que en la mayoría de los casos, se representan viendo fuera de la pintura como queriendo encarar a quien la observa.

Ahora bien, tras la consolidación del asentamiento del concepto de «artista», y de la mano de éste es que se inauguró la historia del arte; en el momento en que la historia empezó a registrar nombres de individuos creadores surgió la idea moderna del arte que en su etapa anterior no contaba ni con uno ni con el otro. Ni si quiera en el periodo clásico del arte, es decir en la época grecolatina, se concebía al artista como lo hizo el Renacimiento. Al respecto, Udo Kultermann (2013) señaló que los artistas griegos de la época en cuestión eran vistos como hombres vulgares que se encontraban socialmente a la par de barberos y cocineros. Si bien existen excep-

ciones de nombres de artesanos que trascendieron a la historia, en realidad el culto a los nombres surgió en el siglo XV con la veneración de nombres de la talla de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Leonardo da Vinci (1452-1519), Sandro Botticelli (1445-1510) y Rafael Sanzio (1483-1520) entre muchos otros. Según Kultermann, el culto a los nombres puede rastrearse en obras de literatos icónicos del momento; por ejemplo Dante Alighieri (1265-1321) escribió sobre Cenni di Pepo Cimabue (1240-1302), y Giotto di Bondone (1267-1337), de quien también escribió Boccaccio (1313-1375), veinticinco años después de la muerte de artista italiano.

Sin embargo, es hasta 1437 cuando Cenninno Cenninni (1360-1427) escribió *El libro del arte,* que se empezaron a asentar las bases de la historia del arte, alcanzando su consolidación en *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari (1511-1574) de 1550, en donde el autor exaltó la vida de los principales artistas renacentista de la época. Ahora bien, lo interesante de la invención de la historia del arte es que se dio en el centro mismo del Humanismo. La *Vida* de Vasari fue un encargo del Cardenal italiano Alejandro Farnesio (1545-1592) por lo que el libro del aretino nació en el ceno del movimiento humanista[19] napolitano, siendo el autor protegido de las principales familias mecenas del momento como los Medici. Sobre la relación de los humanistas con la historia, Kultermann (2013) señaló que tras la traducción de Platón (427-347 a.C.) y Plotinio (205-270), Marsilio Ficino (1433-1499) escribió sobre la necesidad de la Historia, pues con el estudio del arte antiguo el arte podría liberarse de las

[19] Ahora bien, hay que recordar que el Humanismo entendido como el movimiento cultural encargado del *«renacer»* de las lenguas clásicas (griego y latín), y en consecuencia, el resurgimiento de la literatura asociadas a estas es una concepción descontextualizada al Renacimiento, pues en realidad esa es una visión del siglo XIX. El Humanismo renacentista, es decir el *studia humanitatis*, referían el estudio de la gramática, retórica, historia, poética y filosofía moral. Según Pochat (2008), los representantes de estos dominios del saber se llamaron *umanisti*, quienes generalmente tenían encargada alguna cátedra universitaria sobre alguna de las disciplinas ya citadas, lo que permitió un incremento en cuanto al conocimiento sobre estas. En estas cátedras se buscaba imitar los autores clásicos para así llegar a emularlos.

ataduras religiosas del arte medieval, por lo que el artesano se transformó en un «Artista» erudito, culto y estudioso de la naturaleza. Por lo tanto, la *Vida* de Vasari surge en respuesta a dicha necesidad; y según Götz Pochat (2008), fue de suma importancia para las generaciones posteriores ya que significó el comienzo de la moderna historiografía del arte.

En conclusión, se tiene que la idea moderna del «Arte» se inauguró con el nacimiento de la *Modernidad*; y que en dicha idea convergieron todas las artes renacentistas con la premisa del rescate del concepto de la mímesis, el cual se concibe tanto como el perfeccionamiento racional de la naturaleza, como la emulación de las formas grecolatinas. Y es justo a través de la mímesis que se desarrolló la belleza naturalista o belleza clasicista del siglo XV. A partir de esta construcción ideológica es que inició el ciclo procesual de la idea moderna del «Arte»; proceso que como se verá, será radical y vertiginoso hasta llegar a su propia autodestrucción.

2.4.- El proceso cíclico de la idea moderna del «Arte»

Si bien la idea moderna del «Arte» se inauguró durante el siglo XV y XVI como un arte naturalista y bello; la idealización y emulación de los artistas (sobre todo en Miguel Ángel) que consolidaron esta conceptualización devino en la aparente destrucción de la idea misma.

El Manierismo llevó a la «idea del Arte» al opuesto extremo, apelando a una conceptualización artística antinaturalista, y por lo tanto, aparentemente fea. Ahora bien, como legado de la revisión de los artistas del siglo XX a la idea del arte manierista, ahora se entiende que más que feo, fue una idea que apeló a otro concepto estético; uno en el que la subjetividad y las concepciones particulares de la naturaleza se contraponían a la unicidad clásica. “La belleza clásica se

considera vacía, carente de alma, y a ella oponen los manieristas una espiritualización que, para huir del vacío, se lanza hacia lo fantástico: sus figuras se mueven en un espacio irracional, y dejan que emerja una dimensión onírica o, en términos contemporáneos *«surreal»*" (Eco, 2010: 220). De esta manera, Eco (2010) resaltó cómo la composición manierista adoptó formas ajenas al molde anterior. Por ejemplo la figura serpentina que no es ni circular ni cuadrada, rompiendo así el vínculo entre la representación artística y las matemáticas; lo que a su vez, según él, significó la desracionalización del arte. En palabras de Eco: "La representación de la belleza gana complejidad, se remite a la imaginación más que a la inteligencia y se dota de reglas nuevas". (Eco, 2010: 221) De esta manera, surgió el Manierismo como un contrarrenacimiento, es decir, como una idea opuesta del arte con respecto a su predecesor.

Esta oposición es muy clara en el catálogo pictórico de diversos artistas de entre quienes se destaca Doménikos Theotokópoulos, mejor conocido como El Greco (1541-1614), quien en un inicio pintó con un modelo renacentista pero se consolidó rápidamente como un artista manierista. Por ejemplo, en *La curación del ciego* de 1567, El Greco conserva claramente un estilo renacentista el cual es apreciable en el uso de la perspectiva, las posturas apacibles, el delineado del contorno de las figuras y la ausencia de contaste lumínicos y pictóricos. Una década más tarde, en *La Trinidad* de 1577-79, el estilo manierista aparece sutilmente en la composición y acomodo de la figura antropomórfica central alargada y en una clara forma serpenteante. Posteriormente, para inicios del siglo XVII, en su *Laocoonte* de 1614, El greco estaba entregado de lleno al estilo manierista el cual es claramente visible en la composición y distribución de los cuerpos humanos, los cuales son representados deformados y en posiciones insostenibles. Sin embargo,

el ejemplo más claro de esta transición se puede observar en la trilogía de *La purificación del templo* (o *La expulsión de los mercaderes*), motivo religiosos que pintó en tres etapas distintas de su carrera. La primera pintada en 1570 (ver anexo 15), que si bien ya estaba en transición, todavía conserva vestigios de un estilo renacentista el cual se puede apreciar en el uso de la perspectiva y el manejo de la paleta; la segunda, pintada entre 1571 y 1576 (ver anexo 16), inició con un proceso de evolución estilística hacia el Manierismo que se observa en el cambio del color; y la tercera, realizada en 1609 (ver anexo 17), en donde se observa un Manierismo consolidado, caracterizado por el alargamiento y deformación del cuerpo humano, la perdida del equilibrio, la proporción y la armonía entre los elementos de la composición, y el uso de contraste en el manejo de los colores.

Según Hauser (1965), esta oposición antirrenacentista es un amaneramiento peculiar de las formas entendible solo desde sí mismo. Así, la «idea manierista del Arte» fue la primera forma artística relacionada con las pasiones humanas lo cual es natural pues estas fueron la antítesis de la razón misma. Lo interesante es que el anticlasicismo de esta nueva idea del arte tuvo su origen en la crisis de la razón que a su vez fue causada por la razón misma. Según Eco (2010), las guerras, los cambios económicos, y la peste, fueron factores que hicieron al hombre darse cuenta que no estaba en control, lo cual era contrario a lo que se creía en el Renacimiento con el pensamiento antropocentrista. “La búsqueda de una belleza cada vez mas compleja va acompañada, por ejemplo, del descubrimiento de Kepler de que las leyes celestes no siguen las simples armonías clásicas, sino que requieren una complejidad cada vez mayor” (Eco, 2010: 225). Esto

es a lo que Hauser (1965) se refería al señalar que los artistas manieristas debieron haber experimentado algo inconmensurable que los sacudió hasta sus cimientos.

> La ficción tenía que derrumbarse más pronto o más tarde, y mostraba, ya antes de su desmoronamiento, fracturas, síntomas de inseguridad, de duda, de debilitación, o en otras palabras, indicios de que el clasicismo, pese a la aparente facilidad de sus creaciones, no era mas que una inmensa *tour de force*, una realización obtenida en lucha con la época, pero no conseguida como fruto orgánico de la misma. (Hauser, 1965: 34)

De esta manera, lo que entró en crisis fue el Humanismo en sí. Ese Humanismo que había arrebatado la fe del hombre al cristianismo a través de la educación y la cultura; y que ahora, según Hauser, la había perdido otra vez a manos de la Iglesia debido en parte a la Reforma, lo cual es paradójico, porque la Reforma se dio como consecuencia del asimilamiento del pensamiento humanista por parte de la teología, lo que provocó el endurecimiento de la Iglesia Católica por medio de la Contrarreforma. La religión tomó el control una vez más generando una crisis ideológica que devino en la moralización de la razón. Un fenómeno contradictorio. “Racionalismo e irracionalismo, intelectualismo y antiintelectualismo, ilustración y misticismo se contraponen y equilibran en esta época de contradicciones internas” (Hauser, 1965: 36). Evidentemente es una fractura total de lo que la «idea del Arte» se propuso en el Renacimiento; es una destrucción total del concepto anterior en pro de uno nuevo. Es el fin de un ciclo y el comienzo del otro. El «Arte» se crea y se destruye para volverse a crear a sí mismo. Esa *Modernidad* característica de la idea renacentista del «Arte» ya no está presente. Al contrario; está negada de una manera violenta y drástica. Dicha negación es la causa que la historia del arte de la época tachara a la idea manie-

rista del arte como fea. Los propios tratadistas manieristas[20] asumían su fealdad y exaltaban lo grotesco como respuesta al arte panfletario religioso contrarreformista. De hecho, no es casualidad que así como trató Eco el tema de la belleza renacentista en su *Historia de la Belleza* (2010), lo haga de la misma manera con el arte manierista en su *Historia de la fealdad* (2007); en donde el autor italiano reveló que tras la liberación renacentista surgió un fenómeno contestatario en contra de la imposición humanista, el cual se caracterizó por la burla y que la fealdad del siglo XVI se caracterizó por el abandono del idealismo en pro de un realismo. No es de extrañarse que uno de los elementos mas atacados por los artistas manieristas como representación icónica del canon predecesor sea la representación del cuerpo humano; específicamente el cuerpo femenino que desde la antigüedad era sinónimo de belleza perfecta. Sobre esto señaló:

> El manierista tiende a la subjetivación de la visión: mientras que la perspectiva monocular de los renacentistas pretendía reconstruir una escena como si fuese vista por un ojo matemáticamente objetivo, el artista manierista disuelve la estructura del espacio clásico en las visiones pobladas y carentes de un centro destacado de Bruegel, en las figuras distorsionadas y astigmáticas de El greco, en los rostros inquietos e irrealmente estilizados del Parmigiano. Existe una preferencia por lo expresivo frente a lo bello, una tendencia lo extraño, por lo que pueda suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de la violencia, de la muerte y del horror. (Eco, 2007: 169)

[20] Entre los textos teóricos icónicos sobre del periodo en cuestión se encuentran el *Trattato dell'arte della pintura, scultura ed architettura* (Tratado de arte de la pintura, escultura y arquitectura) de 1584 y la *Idea del tempio della pintura* de (Idea del templo de la pintura) 1591 de Gian Paolo Lomazzo (1538-1590) en donde el autor trata el tema de lo grotesco; o el *Della bruttezza* (De la fealdad) de 1635 de Antonio Rocco (1586-1653) donde se trata el tema de la fealdad.

Ahora bien, aun sin haberse consolidado esta nueva «idea del Arte», el «Arte» ya estaba en movimiento hacia su siguiente ciclo. El Manierismo nació para morir a manos del Barroco. Pensado así, queda claro que el «Arte» no está estático e inamovible, sino mutable y dinámico por lo que siempre está en transición hacia algo más. Ahora bien, es natural que en el Manierismo la «idea del Arte» experimente una transición porque la *Modernidad* misma está experimentando dicha transición, lo que significa que el mundo occidental estaba cambiando con ésta debido a la fractura religiosa experimentada en el siglo en cuestión. La Reforma y la Contrarreforma dividió el mapa europeo en dos, y tuvo que pasar al menos un siglo más para que el reacomodo religioso, y en consecuencia político, se empezara a ajustar y estabilizar. En otras palabras el mundo en los siglos XVI y XVII fue diametralmente opuesto con respecto al siglo XV, y es lógico que la «idea del Arte» reflejara dicha oposición. Hablando de arte específicamente, la transición mencionada fue hacia un estilo mucho más sólido y estable dentro de su propio caos e inestabilidad formal y compositiva como lo fue el Barroco. «idea del Arte»

El Barroco fue un movimiento complejo. Para Jon Snyder (2015), hay al menos cuatro maneras de entender el término "barroco" cuando se señala que una obra es barroca: la primera haría alusión al periodo histórico (siglo XVII); la segunda, al estilo anticlasicista; la tercera, al gusto por la ornamentación, la exageración y el recargamiento; y la cuarta, sería un calificativo despectivo. Esta misma misma complejidad en su definición es extensiva para su delimitación estética, pues la «idea barroca del Arte» varía dependiendo del autor revisado. Por ejemplo, para Snyder la belleza del Barroco estaba en el concepto de movimiento, pues es a través del mismo que éste "trata, de manera compulsiva y un tanto caótica, de distanciarse de la civilización anti-

gua y de dar algún paso hacia adelante sin necesidad de apoyarse en ella" (Snyder, 2015: 23). Para Taranilla (2015), se trataba de un arte realista que profundizaba en las pasiones humanas, pero que su importancia radicaba en que fue un arte propagandístico para la Iglesia Católica durante la Contrarreforma en respuesta a la expansión del protestantismo en Europa, a lo que agrega: "su lenguaje es artificioso, ampuloso, engañoso, por lo que el sentido teatral domina en la obra de arte a través de elementos ilusorios". (Taranilla, 2015: 350) Este carácter pasional, puede notarse en detalles como el rostro en agonía del Holofernes del *Judit y Holofernes* (1599) de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) (ver anexo 18), o en la expresividad facial en estado de enajenación en los *Éxtasis de Santa Teresa* (1645-52) y *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* (1671-74) de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) (ver anexos 19 y 20). En los tres casos ejemplificados, la pasión humana fue representada exacerbada como eje principal de las obras en cuestión; esto es todo lo contrario al arte renacentista que como heredero del arte hierático de la antigüedad, permanecía apacible, y hasta cierto punto, ausente de expresividad facial.

Por otra parte, Wölfflin (1986), uno de los principales estudiosos del Barroco, señaló que es un periodo sin teorías ni modelos de fondo, lo que derivó en el surgimiento de un gusto por lo amorfo y por lo que es singular. Destacó lo pintoresco como característica principal, sobre lo cual señaló: "el concepto de pintoresco es uno de los conceptos más importantes de la historia del arte, pero al mismo tiempo uno de aquellos cuyo sentido es de los más amplios y de los menos claros. […] Basta con decir en un principio: es pintoresco lo que constituye un cuadro, lo que, sin necesidad de añadir nada, ofrece al pintor un modelo" (Wölfflin, 1986: 29). En otras palabras, lo pintoresco era aquello que era representado al natural sin una corrección idealizada.

Esta falta de edición, proporcionaba al artista de cierta libertad que devenía en las características de mayor relevancia para la «idea barroca del Arte»: el realismo, el movimiento, las masas, las líneas curvas, y el juego de contrastes entre luz y sombra. Más importante aún, es señalar que Wölfflin destacó que estas características tenían su origen en su contraste con el Renacimiento. Es decir, el surgimiento del realismo fue oposición al idealismo renacentista, el movimiento lo fue a la apacibilidad renacentista, la masa lo fue a la linealidad renacentista, y el contraste lumínico lo fue de lo plano de la pintura del renacimiento. Por lo tanto, señaló:

> Efecto de masa y movimiento son los principios del estilo barroco. Su intención es la de alcanzar no una perfección del cuerpo arquitectónico, la belleza de la "planta" como diría Winckelmann, sino el acontecimiento, la expresión de una determinado movimiento en este cuerpo. Por ellos, de igual manera que se incrementa la masa y aumenta la pesantez, lo mismo se refuerzan los elementos formales, pero esta fuerza no se reparte con la misma intensidad. Muy al contrario, el barroco concentra toda la fuerza sobre un solo punto, estalla en este punto con mayor desmesura, mientras que las demás partes pertenecen sombrías y sin vida. (Wölfflin, 1986: 63)

Estas características descritas por Wölfflin son apreciables en obras como la *Crucifixión de San Pedro* (1601) de Caravaggio (ver anexo 21) en donde el realismo en los personajes, el uso de la composición mediante líneas diagonales, y sobre todo, el contraste lumínico y el uso de color en masa, posicionaron al artista como uno de los principales representantes del Barroco italiano. De igual manera, que los artistas italianos, los flamencos y españoles se apropiaron del estilo, y es posible apreciar las características barrocas en obras como el *Filósofo en meditación* (1632) de

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) (ver anexo 11), en donde la composición en espiral y el drástico claroscuro reflejan la apropiación del estilo. Otro ejemplo es las *Tres gracias* (1636-39) de Peter Paul Rubens (1577-1640) (ver anexo 23), en donde el realismo se refleja claramente en la falta de idealización del cuerpo femenino, el cual desde la era clásica fue símbolo de la belleza perfecta; esta desacralización del cuerpo humano fue recurrente en los desnudos femeninos del artista flamenco, como se puede observar de manera más exageradamente en el *Baco* (1638-40).

Por otra parte, de igual manera que en la pintura, en la escultura, estas características de lo pintoresco según Wölfflin, pueden apreciarse en el abandono del estatismo hierático clásico en favor de la búsqueda del movimiento exacerbado. Ejemplo de esto esta en la mayoría del catálogo escultórico de Bernini de donde se destacan sin duda el Baldaquino de la basílica de San Pedro (1623-34) en donde el movimiento se da de manera sutil mediante el uso de las líneas curvas en las columnas salomónicas, en su *Apolo y Dafne* (1622-25) y *El rapto de Proserpina* (1621-22) (ver anexos 24 y 25) en donde la composición de las escultura se da en diagonal y espiral simultáneamente para generar el efecto de que las estatuas se mueven, efecto logrado a su vez mediante el realismo en los cuerpos, específicamente hablando, en la tensión muscular de los personajes que forcejean entre sí. Por el contrario, en la arquitectura, el movimiento y el contraste se dio mediante la introducción de líneas curvas en oposición directa con las líneas rectas. Ejemplo de esto se observa en las fachadas de Basílica della Collegiata en Sicilia y de la Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane en Roma en donde la oposición descrita genera una ilusión de movimiento que contrasta radicalmente con la arquitectura renacentista.

Sumado a lo anterior, de acuerdo a los autores citados, se vuelve interesante resaltar que el contraste latente en la «idea barroca del Arte», con respecto a la «idea renacentista del Arte», fue también importante el uso exagerado de la ornamentación en la composición de las formas artísticas. Esta exacerbación de elementos se ha convertido en la característica principal con el que en la actualidad se identifica peyorativamente a lo barroco. Marvall (1975) señaló al respecto: "adjetivos como irracional, irreal, fantástico, complicado, oscuro, gesticulante, desmesurado, exuberante, frenético, transitivo, cambiante, etc, frecuentemente se toman como expresión de los caracteres que cualquier manifestación de la cultura barroca asume, frente a los de lógico, medido, real, claro, sereno, reposado, etc., que denotarían una postura clásica" (Marvall, 1975: 419), rematando: "y hay diccionarios actuales, compuestos con la colaboración de especialistas autorizados, en los que todavía podemos comprobar que la noción de «barroco» se reduce a poco más que a la de «exuberante»" (Marvall, 1975: 420). Si bien este Barroco recargado se extendió a la mayoría de las artes, se puede apreciar claramente en la retablística de las iglesias católicas de la época en cuestión. En comparación al Renacimiento donde los retablos eran simples complementos ornamentales para la liturgia, los retablos barrocos tomaron protagonismo dentro de la composición artística de las iglesias como eje central en el que se concentran todas las artes visuales como una sola (hay que recordar que el arte barroco fue un arte propagandístico contrarreformista clave para la iglesia católica). Así, poco a apoco los retablos fueron adoptando más y más elementos ornamentales, volviéndolos cada vez mas complejos y saturados. Se empezó a romper la lógica modal arquitectónica clásica (modos dórico, jónico y corintio), utilizando mezclas de las mismas y agregando nuevas formas cada vez más recargadas; se comenzaron a poner dobles o triples remates, cuerpos y calles laterales adicionales, y se concibieron las entrecalles como ele-

mentos decorativos y ya no meramente estructurales; se comenzaron a poner cada vez mas pinturas y esculturas complementarias a las principales que correspondían a la advocación de la iglesia en cuestión; y se utilizó cada vez mas frecuentemente el dorado como color principal. Este proceso de abarrocamiento de la retablística llegó a su máximo esplendor en España con el Barroco Churigueresco[21] y en las colonias españolas americanas con el Barroco Estípite[22]. En este sentido, para ejemplificar el recargamiento del barroco ornamental, basta con observar los retablos de Bernardo Simón de Pineda de la Iglesia de Santa Cruz en Sevilla (ver anexos 26 y 27); el retablo de Santiago Carnicero para la Iglesia de Santa Eugenia en Castilla (ver anexo 28); el retablo de José Benito de Churriguera para la iglesia del Convento de San Esteban en la ciudad de Salamanca (ver anexo 19); o en el caso de México, el retablo de Jerónimo de Balbás (1673-1748) del Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (ver anexo 30) o el Altar de Guadalupe en el Templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán en el Estado de México (ver anexo 31), hecho por Miguel Cabrera (1695-1768) e Higinio de Chávez. En estos distintos retablos se puede observar el proceso gradual en el incremento ornamental de los elementos de la estructura, al grado de llegar a ser prácticamente imperceptibles los elementos particulares que conforman la totalidad.

Efectivamente el resultado estético de la «idea barroca del Arte» fue totalmente opuestoa a la renacentista, donde antes había quietud ahora había movilidad, donde había sencillez ahora había exceso, donde antes no había sombras ahora había contrastes, y donde había idealización

[21] Se le denomina Barroco Churrigueresco al estilo español inspirado en José Benito de Churriguera.

[22] Se le denomina Barroco Estípite al estilo novohispano que utiliza en exceso la pilastra estípite como elemento compositivo central.

ahora había realidad; sin embargo, el asunto de fondo no había cambiado del todo. Y ahí radica la cuestión, en el fondo. Detrás de todo lo aparente; del caos, del movimiento, del claroscuro, de la ornamentación, y del resto de los elementos barrocos; detrás había una base matemática muy clara. Los elementos no estaban tirados al azar sobre los lienzos, o sobre las partituras o sobre las hojas en blanco. La idea moderna del «Arte» seguía presente, pero expresada de manera contraria. Esto implica que la idea moderna del «Arte» experimentó una transformación por lo que está en transición y adaptación. No es casualidad que Isaac Newton (1643-1727), contemporáneo del mundo barroco, ícono del pensamiento racionalista moderno, escribiera en su tercera ley universal que a toda acción corresponde una reacción en igual magnitud y dirección pero de sentido opuesto. Si bien, el arraigo de la *Modernidad* sacudió violentamente al mundo en los siglos XV y XVI, el siglo XVII no se quedó atrás. Claro que desde una lectura superficial de los datos históricos todo parece indicar que se giraba una vez más en torno a la religión, pues la Reforma y la Contrarreforma devinieron en un sin fin de reajustes políticos y económicos durante ese momento. Por ejemplo, las guerras de religión se dieron a nivel local pero también a nivel global, cambiando así el mapa europeo; además, se independizaron países, se generaron y rompieron alianzas, pero sobre todo, se generó el Absolutismo, un sistema político lo suficientemente fuerte y estable como para establecer una vez por todas la cosmovisión religiosa predilecta sobre la otra y poner fin a la discordia religiosa que se daba en países como Francia, Inglaterra y Holanda. Sin embargo, en contraste a lo anterior, no se debe olvidar que a la par de todo este estrepitoso movimiento político y religioso, se estaban dando grandes avances científicos de la mano de personalidades como Nicolás Copérnico (1473-1543), creador del modelo heliocéntrico; Galileo Galilei (1564-1642), inventor del telescopio; René Descartes (1596-1659), creador del método científi-

fico; Robert Boyle (1627-1691), autor de la ley de los gases que porta su nombre; Robert Hooke (1635-1703), quien descubrió la estructura celular; Isaac Newton (1643-1727), autor de las leyes gravitacionales; Edmund Halley (1656-1742), quien mapeó las estrellas fijas en el hemisferio austral; Gabriel Fahrenheit (1686-1736), inventor del termómetro; Carlos Linneo (1707-1778), creador de la clasificación moderna de los seres vivos; y Henry Cavendish (1731-1810), quien descubrió el hidrógeno. La razón al dominio de la naturaleza seguía presente durante el periodo que corresponde al Barroco, e inclusive con mucho mayor aportación científica que sus predecesores renacentistas.

No obstante, las contradicciones del mundo moderno estaban lejos de llegar a su clímax, no fue sino hasta el siglo XVIII que la Ilustración cambió radicalmente al mundo de tantas maneras que básicamente marcó un antes y un después pero también generó un contexto dialéctico, caótico y contradictorio, y que sin embargo está amalgamado en la consolidación de la *Modernidad* como dominante ideológica occidental. La Revolución Industrial explotó los avances científicos y tecnológicos en pro de la consolidación de un mundo mejor, cambiando a la vez la economía europea radicalmente con la consolidación del capitalismo, generando al mismo tiempo un cambio social con el establecimiento de la burguesía y el proletariado como nuevas clases sociales,. Culturalmente se logró la emancipación de la religión pues se permutó la figura divina de dios por la idealización de la razón, la cual se priorizó sobre todas las cosas. Esta permuta devino en la generación de una nueva norma para el correcto funcionamiento social, la moral tomó el lugar de la religión como dictadora de las normas del buen comportamiento. Al mismo tiempo, el exacerbado culto a la razón afianzó el racionalismo como forma central del pensamiento ilustra-

do, el cual en la filosofía se refleja en el racionalismo de Immanuel Kant (1724-1804) con su *Crítica de la razón pura* de 1781. Sin embargo, a la par del racionalismo, el pensamiento empirista como forma contraria de entender el mundo a través de la observación por medio del método inductivo mantenía cierta vigencia, manteniendo una fuerza considerable en algunos lugares como Inglaterra. Estas drásticas transformaciones golpearon a la escena artística de manera radical. El pensamiento ilustrado se reflejó en el arte de tantas maneras que revolucionó la «idea del Arte» al grado que autores como Larry Shiner (2016) afirman que el arte como lo conocemos hasta la actualidad se inventó en el XVIII. Si bien, desde mi perspectiva, la idea moderna del «Arte» no fue inventada en este periodo, sí fue un momento determinante en su consolidación como idea abierta y procesual, pues así como el mundo ilustrado estuvo eclipsado por muchísimas contradicciones, la idea moderna del «Arte» en la Ilustración fue igualmente compleja y paradójica.

Ahora bien, antes de entrar a detalle en lo que implicó la Ilustración a la idea moderna del «Arte», a manera de base contextual, me gustaría recalcar tres aportaciones del pensamiento racionalista ilustrado al «Arte» que reverberaron y mutaron la esencia y la concepción del «Arte» de manera diametralmente opuesta: primero, el surgimiento de las Academias de arte; segundo, la querella entre los antiguos y los modernos; y tercero, el surgimiento de la estética como disciplina filosófica.

Primero: En la obsesiva necesidad enciclopédica de razonarlo y definirlo todo, el arte fue estandarizado y racionalizado intelectualmente bajo una serie de normas intelectuales de la mano de las Academias de arte en sustitución de los gremios artísticos como centro de enseñanza de las

disciplinas artísticas. En otras palabras, con la cientifización y racionalización del conocimiento empírico gracias a la aplicación del método científico cartesiano a todas las áreas del conocimiento, las Academias de las artes se consolidaron como una racionalización del arte en donde se universalizaba la buena forma de hacer arte. Esto implicó una unificación de la ideal del arte en el Neoclásico, razón por la cual aún cuando está conformado por distintos subestilos, mantiene una unicidad estética en cuanto a la idea general. Esto fue completamente opuesto a los estilos renacentista y barroco que fueron expresados de diversas maneras dependiendo del lugar, del contexto ideológico y religioso, y del artista en cuestión. Si bien la primera Academia, la Academia de de San Lucas en Roma, fue fundada a manera de asociación de artistas en 1593, en realidad, el surgimiento de las Academias fue consecuencia del clasicismo francés antibarroco del siglo XVII.

Fue de la mano de artistas como Nicolás Poussin quien en abierta oposición al Barroco propuso retornar a las formas clásicas del arte, y tras el nombramiento del rey Luis XIV (1638-1715) en 1661 se aceptó la centralización el clasicismo como teoría que diera unidad al arte francés en el nuevo estilo Neoclásico, asentando así las bases para el surgimiento de la Real Academia de Pintura y Escultura en 1648, la Real Academia de Música en 1669, y la Real Academia de Arquitectura en 1671. (Pochat, 2008) Ahora bien, temporalmente hablando, la pintura de Nicolás Poussin (1594-1665) no es propiamente pintura neoclásica, sin embargo sirvió para asentar la base de lo que vendría siendo el neoclasicismo francés. Como se puede ver en obras como *Midas ante Baco* (1630), *Bacanal* (1634-5) (ver anexo 32), o *Helios y Faetón con Saturno y las Cuatro Estaciones* (1635) (ver anexo 33), su estilo es una mezcla de corrientes pues conser-

va características del Barroco, como lo son el movimiento, el color en masa y las composiciones complejas, pero a su vez, ha abandonado otras como el claroscuro, el exceso ornamental, la expresividad y el realismo, en favor de la sencillez, la ligereza, la apacibilidad, la armonía, el equilibrio, y la citación a lo clásico a través de la reproducción de arquitectura clásica; de igual manera, sustituyó las temáticas religiosas planfletarias en pro de un retorno a los temas mitológicos.

Esta mezcla de estilos, propia de la escuela poussinista, refleja la transición de la idea moderna del «Arte» hacia el Neoclásico, un nuevo estilo que sería dominado por artistas de la talla de Jacques-Louis David (1748-1825) (ver anexo 34) y Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) (ver anexo 35), y que buscó retomar y replantear el ideal de belleza clásica y renacentista a través del retorno de la mímesis idealizada a través de la racionalización de la representación. Esta nueva escuela francesa se extendió al resto de Europa rápidamente. Por ejemplo, en 1666, se fundó la Academia Francesa en Roma, una academia de arquitectura que introdujo el rescate del clasicismo a Italia.

El clasicismo italiano rápidamente se extendió a la Academia de San Lucas y a la Academia de las Bellas Artes de Venecia, de donde egresó el escultor Antonio Canova (1757-1822) (ver anexo 36), quien abandonó la parafernalia berniniana para depurar y retornar a la belleza escultórica de la antigüedad y así convertirse en el exponente más importante de la escultura neoclásica. Posteriormente en 1752 se fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en 1768 se fundó la Real Academia de Artes en Londres, y así sucesivamente en el resto de Europa. Las Academias provocaron una expansión total de la «idea racional del Arte» en todo el mundo occidental y su extensión colonial (hay que recordar que las Academias fueron

creadas también en las distintas colonias europeas como lo es el caso de Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España fundada en 1781). Posteriormente, en el siglo XIX, el arte académico devino en una sub corriente neoclasicista reconocida como el Academicismo, que no fue otra cosa que un estilo que sintetizaba rigurosamente los patrones neoclásicos de la idea moderna del «Arte».

El Academicismo, como un Neoclasicismo exacerbado y cerrado, representó una clausura epistemológica y ontológica de lo que el arte se entendía como tal; delimitando el concepto de «Arte» por medio del vínculo entre este, lo clásico y la belleza. Entre los ejemplos más característicos del Academicismo están William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) y Alexandre Cabanel (1823-1889), artistas con una técnica perfecta y con una representación de la belleza académica muy acertada. Como se puede apreciar en *El nacimiento de Venus*, tema representado por ambos artistas (1879 y 1863 respectivamente) (ver anexos 37 y 38), el academicismo concentra la características neoclásicas llevándolas a su máximo esplendor a través de la exaltación de la belleza sutil, armónica y sintética.

Segundo: La querella entre *les anciens* y *les modernes* (los antiguos y los modernos) devino del cansancio de la esclavitud a los modelos clásicos. El rescate del arte clasicista consolidó un estilo que se pensaba universal pero que rápidamente cansó a los artistas que no les bastaba simplemente emular a los antiguos reconociéndoles su superioridad. Rápidamente dentro de las academias surgieron grupos de artistas que buscaban competir y superar a los artistas clásicos, dentro de los cuales ya se reconocía no solo a los grecolatinos sino también a los renacentistas. Vale la pena recalcar que dentro de los modernos que rechazaban la dependencia con lo clásico,

había artistas anticlasicistas herederos del barroco que justificaban la superioridad de artistas contemporáneos barrocos como Rubens. Para 1670 diversos escritores y poetas franceses se declararon superiores a los antiguos; y de igual manera surgieron grupos que defendieron la superioridad clásica.

Según Pochat (2008), la disputa surgió de la literatura pero se extendió al resto de las artes tomando mucha fuerza en la pintura donde se debatían los «rubenistas» en contra de los «poussinistas»; sin embargo no fue hasta que Roger de Piles escribió su *Diálogos sobre el color* en 1673 y que Charles Perrault escribió *Paralelismos entre los antiguos y los modernos* en 1688 que la querella se inauguró de manera abierta en contra de la antigüedad. Vale la pena aclarar que la querella no fue una disputa meramente artística sino que abarcó todo el pensamiento de la época pues según Călinescu (2003) también abarcó al pensamiento racional en su comparación con la escolástica medieval; en otras palabras, la querella representó una autoconstrucción del pensamiento moderno en comparación del pasado, razón por la cual afectó de manera particular al «Arte» pues este era el medio en el que dicho pensamiento se representaba a sí mismo. Para finales del siglo XVII la balanza estuvo totalmente desequilibrada en favor de los modernos; Francis Bacon (1561-1626) había notado una paradoja en favor de estos según la cual en realidad los tiempo antiguos era el presente pues la antigüedad no se debería medir hacia el pasado sino del pasado al presente.

De manera más detallada, Călinescu señaló que los modernos justificaron su superioridad en tres grandes argumentos: el argumento de la razón, el argumento del gusto y el argumento religioso. Bajo el primer argumento, el autor refiere que a diferencia del pasado, los modernos con-

taban con un conocimiento técnico y científico acumulado a su favor, razón por la cual se consideraban a sí mismos como los verdaderos antiguos a diferencia de los clásicos que representaban a una humanidad joven. "Así que Perrault y los modernos no pensaban que el ideal de belleza de la antigüedad pudo haber sido diferente al de ellos. De lo que se enorgullecían era sólo de su habilidad de ser más fieles a un ideal al que los antiguos habían aspirado con menos éxito". (Călinescu, 2003: 46) Bajo el segundo argumento, los modernos salían privilegiados en tanto que el decoro se volvía un aspecto básico propio de su época, principio con el que no se contaba en la antigüedad que ahora se empezaba a comprender barbáricamente, principio que ademas fundamentaba el buen gusto dentro del juicio estético. Por último, el argumento de la religión hacía hincapié que los modernos estaban ya emancipados de la religión, a diferencia de los antiguos en donde arte y religión iban de la mano. Dicha emancipación daba total libertad a los modernos de las ataduras del pensamiento religioso. Por lo tanto, los modernos concluyeron que eran mejor en todos los aspectos que los antiguos; de esta manera, algo que comenzó como un rescate de lo clásico como respuesta al barroco, se convirtió en una igualación y posteriormente en una superación de la concepción de «lo clásico» bajo la sombra del «Neo clásico». En otras palabras, la querella terminó siendo la base fundacional del Neoclasicismo; en palabras de Călinescu: "Realmente todos los argumentos utilizados por Perrault para demostrar la superioridad de los modernos sobre los antiguos son puramente neoclásicos". (Călinescu, 2003: 45)

Esto implica una paradoja, pues como se ha señalado, la querella entre los antiguos y los modernos inició como un intento de romper con lo clásico, y lo que terminó siendo, aun con el triunfo de los modernos, fue la invención de nuevo clásico que está atado por igual a lo clásico a

manera de sustitución. La querella terminó justificando y exaltando el aspecto racionalista del arte por parte de las Academias y no fue hasta que la disputa se hizo no entre antiguos y modernos sino entre racionalistas y no racionalistas que se rompió con el ideal clásico del arte academicista en el siglo XIX. Ahora bien, el triunfo de los modernos como nuevos clásicos, implicó en el arte la consolidación del tema histórico para resaltar los sucesos importantes de la época, pues desde su perspectiva, en el futuro serían concebidos como hechos fundacionales de la cultura moderna, como lo fueron los temas mitológicos para la antigüedad. Claro ejemplo de esto son *La consagración de Napoleón* (1806-07) (ver anexo 39) y *La muerte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David (1749-1825) (ver anexo 40) o los registros bélicos *La batalla de Abukir* (1709) , *La batalla de Nazaret* (1801), *La batalla de Eylau* (1907) y *La batalla de las Pirámides* (1810) de Antoine-Jean Gros (1771-1835) (ver anexos 41, 42, 43 y 44).

Tercero: El pensamiento ilustrado también cuestionó y redefinió el concepto de belleza y el concepto de gusto, lo que llevó al surgimiento de la Estética en el siglo XVIII como disciplina filosófica de la mano de Alexander Baumgarten (1714-1762) y David Hume (1711-1776), pero sobre todo gracias a Immanuel Kant (1724-1804) con sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764 y su *Crítica del juicio* de 1790, y a Friedrich Schiller (1759-1805) con sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1795.

Según Danto (2013), la estética surgió bajo la creencia de que la obra de arte era bella por lo que daba placer a quien tuviera el buen gusto de apreciarla. Sin embargo, la realidad es que el surgimiento de la estética es consecuencia de la aplicación del racionalismo al mundo del arte, pues en este afán de demostrar que la idea moderna del «Arte», expresada en el Neoclásico, era

mejor que la de los clásicos, los racionalistas ilustrados debieron explicar racionalmente por qué, para lo cual tuvieron que preguntarse filosóficamente sobre la belleza y el gusto. Ahora bien, la estética no surgió de la nada pues inclusive antes de su surgimiento como tal, el tema de la belleza estuvo en boga desde el siglo XVII. En un inicio, los teóricos clasicistas franceses antibarrocos buscaron consolidar su concepto de belleza en Descartes, quien si bien no desarrolló una teoría estética, sí generó una teoría del conocimiento que aspiraba en esa época a ser universal, por lo que se supondría homologable a las artes. Sin embargo, Pochat (2008) señaló que la paradoja fue que para Descartes y sus seguidores, la imaginación era un aspecto menor de la razón humana, inclusive llegándosele a considerar como un obstáculo de la misma; y no se diga de la percepción sensorial, la cual era considerada engañosa para la apreciación del mundo visible, razón por la cual desacreditaban al pensamiento empirista.

Este impedimento de aplicar las leyes de la razón a la imaginación frustró el intento de crear una teoría del arte clasicista, y los obligó a caer en una contradicción racionalista-empírica sustituyendo términos como «razón universal» por «sentido común», o «verdad» por «verosimilitud», y al mismo tiempo los orilló a la utilización del decoro como criterio artístico del gusto. Esto implicó que a la par se hiciera teoría del arte desde el racionalismo y una protoestética desde el empirismo. Por lo tanto, en un inicio en el concepto de belleza se buscó establecer un equilibrio entre el aspecto racional y sensorial e imaginativo del proceso creativo, es decir, entre una concepción racionalista-empírica. Dicho equilibrio estuvo cargado de demasiada tensión, por lo que rápidamente surgieron nuevas propuestas, entre ellas, se inauguró la estética metafísica. Según Pochat, ya para para 1790 John Locke (1632-1704) concebía la dualidad del racionalismo y

el empirismo como como fuerzas antagónicas y complementarias de la psique humana. Esta aportación fue de vital importancia para Lord Shaftesbury (1801-1885), quien según Kultermann (2013), fue quien inició el proceso de definición de la belleza metafísica. Esta concepción estética manifestaba que la belleza estaba fuera de la obra de arte, ya que radicaba en la divinidad en tanto que Shafterbury concebía al artista metafóricamente como un dios, pues creaba su microcosmos conforme a principios divinos. Sobre esto, Pochat agrega:

> La belleza formal de una obra artística […] no existe, sin embargo, por sí sola, sino que es expresión del orden y la armonía divinos que subyacen al mundo visible y a la psique de cada hombre. La belleza no debe entenderse ni como idea innata en el sentido cartesiano, ni como fruto de la percepción sensible en el sentido empirista. Ella es parte de un mundo superior, divino, que en sí mismo es independiente de la physis y del hombre, pero que obra como principio dinámico del mundo. (Pochat, 2008: 363)

De esta manera Shafterbury modernizó la ida neoplatónica del arte según la cual la obra sirve de vehículo hacia lo divino.

A Shafterbury le antecedieron autores como Joseph Addison (1672-1719), Francis Hutcheson (1694-1746), Abbé Dubos (1670-1742), Giambattista Vico (1668-1744), y Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) hasta llegar a Alexander Baumgarten y David Hume quienes separaron la estética como filosofía y no como teoría del arte. Entre Addison y Gravina, fue común concebir la teoría del arte como una mezcla entre el gusto clasicista y la fantasía, lo sublime y lo pintoresco, mientras que para Baumgarten, si bien la belleza estaba por debajo de la razón, se concebía

como conocimiento filosófico. En 1740 Baumgarten dió las primeras lecciones de estética en la historia en la Universidad de Fráncfort del Oder. En estas lecciones describió que la estética debía ceñirse a los principios y teorías del arte que obran en la obra y no al arte mismo. “El mundo de los sentidos y la percepción sensorial son la base del conocimiento estético, sensitivo” (Pochat, 2008: 379) Así, Baumgarten intentó separar a la belleza del campo racional, refiriendo que lo bello estaba íntimamente vinculado indirectamente con el estado anímico del esteta, pero que a su vez, las propiedades bellas correspondían al orden y la armonía que predominaban en el universo, con lo cual, terminó contradiciéndose. Esta paradoja fue consecuencia de su propio tiempo, donde el conocimiento empírico seguía considerándose inferior. Sin embargo, sobre esta paradoja se construyó la idea que si bien la belleza era una cuestión de gusto personal, también existen cualidades bellas en las obras de arte, cualidades que determinaban que la obra arte era en sí misma bella a pesar del espectador.

En contraste, será la estética de David Hume la que incline la balanza en favor del esteta con su concepto del buen gusto. Según Hume (2011), el gusto está definido por la percepción de las cosas y no por las cosas mismas, por lo que el buen gusto estético está dado por la delimitación artística de lo que provoca el propio buen gusto. Por lo tanto, para Hume existen en la mente principios que hacen que las cosas pueden complacer o gustar, pero sobre todo, señaló que solo a través de la experiencia del gusto de la belleza es que se puede realmente entenderla. En otras palabras una persona no puede contemplar realmente la belleza sin conocer previamente qué es lo que le provoca placer, pues solo en la comparación entre lo que provoca gusto y disgusto es que se llega a la belleza. En palabras del autor: “Alguien que no ha tenido la oportunidad de

comparar las diferentes clases de belleza no está en absoluto capacitado para pronunciar una opinión en relación con ningún objeto que se le presente. Solamente mediante la comparación establecemos los epítetos de alabanza o reproche, y aprendemos a asignarlos en el debido grado" (Hume, 2011: 228) De ahí la necesidad del arte dieciochesco en regresar a los clásicos como base fundamental sobre la cual cimentar la nueva idea moderna del «Arte», pues estos ya habían establecido los principios básicos de la belleza tiempo atrás. Ahora bien, lo pertinente del concepto del buen gusto propuesto por Hume en contexto con la ilustración, era que señalaba que solo a través de la contemplación racional era que se puede percibir la belleza. Según él, en una primera mirada, el intelecto no tiene la capacidad de emitir el juicio estético debido a distractores externos, por lo tanto, solo a través de la examinación con una mirada exhaustiva es que se podría apreciar las cualidades de la obra de arte, sean estas bellas porque son «clasicistas» o sean feas por que son «anticlasicistas».

En la última etapa de la estética clasicista, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), en concordancia con Hume, escribió sus *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura en* 1755. Según Pochat, las propuestas de Winckelmann representaban el núcleo central de la belleza neoclasicista y academicista, pues en dicho texto el autor señalaba que había que remplazar la imitación de la naturaleza por la imitación de los clásicos pues así el artista lograba tener acceso a la belleza de manera automática y rápida. Su exacerbado culto a los griegos lo llevó a escribir su *Historia del arte de la antigüedad* en 1764, donde renovó la historiografía del arte dando prioridad la descripción de las formas, alabando la ligereza, simplicidad,

armonía y equilibrio del arte clásico. Esto llevó a que dichas características se consideraran la base de la belleza perfecta, asentando así las bases rígidas del Neoclasicismo.

En contraparte, al cerrado clasicismo de Winckelmann le siguió de manera opuesta la estética de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) quien antepuso la expresividad sobre las formas, asentando así, según Pochat, la base para el rescate del carácter dionisiaco como oposición de lo apolíneao en la cultura griega. Esto representó una transición muy importante de cómo entender la idea moderna del arte, pues inclinó la balanza hacia el aspecto sensible del que observa, conformando de esta manera una visión prerromántica o protorromántica. La estética de Lessing fue complementada con los escritos de Denis Diderot (1713-1784), quien señaló en sus *Ensayos sobre la pintura* que el artista debía entregarse por completo a la emotividad de la obra mediante el uso de su percepción y sus propios sentimientos. Si bien Diderot intentó expandir el concepto de belleza en base al carácter sensible de la obra de arte. Por lo tanto, para concretar el abandono de la estética racionalista en favor de una expresivista, los filósofos tuvieron que renovar el concepto fundamental de la estética filosófica, pues como la belleza era el fundamento teórico de la primera, los románticos generaron un concepto estético que trascendía a la propia belleza: lo sublime.

Si bien la idea de lo sublime fue un concepto rescatado de Pseudo Longino, fue Edmund Burke (1729-1797) quien lo introdujo a la estética como se le entiende hasta la actualidad. Fue en sus *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* de 1757 que Burke expresó su postura sobre la debilidad del concepto de la belleza, argumentando que se trata de un enfoque formalista y por lo tanto superficial, que limita de manera racional al

arte, dejando de lado todo aquello que escapa a la razón. Y es justamente todo aquello que apela a lo irracional a lo que Burke etiquetaba como sublime, caracterizado según el autor, principalmente como todo aquello que estimulaba el terror, la pena, el peligro y sobre todo el asombro, en el esteta. En palabras del autor: "El asombro es el efecto de lo sublime en su grado mas alto" (Burke, 2005: 85) Esta propuesta implicó un retorno a la naturaleza, la cual ya había sido descartada por Winckelmann, pero no de manera idealizada como se hacía anteriormente sino sublimada. En otras palabras, si antes la naturaleza había sido perfeccionada para alcanzar la belleza ideal, en este momento se le buscó representar de manera terrible y asombrosamente devastadora, rechazando así la idea de control sobre la misma a manos del pensamiento moderno. El hombre a merced de la naturaleza fue una práctica recurrente, de donde se resaltaba el tema de la tempestad.

En la pintura esto puede ejemplificarse en obras como el *Tormenta en la costa mediterránea* (1767) de Claude-Joseph Vernet (1714-1789) (ver anexo 45) o los distintos naufragios que pintó el mismo artista entre 1759 y 1773, sumados a las obra de Vernet, destaca sin duda *El naufragio en mares tormentosos* o la *Tormenta de nieve, Aníbal y su ejercito cruzando los Alpes* (1812) de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), o *El naufragio* (1805) y *Tormenta de nieve* (1842) del mismo autor (ver anexos 46, 47 y 48). Sin embargo, el tema trascendió las artes visuales, alcanzando la música y la poesía, como se nota en obras como la sonata para piano n.º 17 Op. 31 (1802-03) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), mejor conocida como «La tempestad»; o la Sinfonía nº 6 Op. 68 (1808) del mismo autor, conocida como "Sinfonía Pastoral" en donde en el cuarto movimiento titulado como " Relámpagos y tormenta" el compositor represen-

tó una violenta tormenta con ayuda de los trombones y el timbal, caso similar a la segunda parte del oratorio "Las Estaciones" Hob. XXI.3 (1799-1801) de Joseph Haydn (1732-1809). Otros ejemplos de música romántica que aborda lo sublime es la "Fantasía sobre la tempestad" (1830) de Louis-Hector Berlioz (1803-1869) y la sinfonía en fa menor "La tempestad" (1873) de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893).

Esta nueva y romántica propuesta estética será asentada posteriormente por Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764, sin embargo difirió con Burke en cuanto a la manera de encontrar lo sublime, pues a diferencia de este, Kant manifestó que lo sublime no estába dado de manera externa al sujeto que observa sino en su propia percepción. En palabras de Kant: "Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas" (Kant, 2011: 3) Esto significa que para Kant, se trataba de un asunto de interiorización y percepción personal, lo cual ya implicaba un cambio trascendental para la historia de la estética pues estaba dando el peso de la interpretación al espectador. De esta manera, Kant distingió lo sublime de la belleza, porque esta última despierta un sentimiento agradable por lo que agrada, mientras que el primero despierta terror por lo que conmueve al esteta. Así, describió que el sentimiento de lo sublime era despertado por la soledad, el miedo, la angustia, la locura y la cólera. Este posicionamiento sobre el tema de lo sublime, desató una ola artística encabezada por artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840) quien se caracterizó por pintar escenas sublimes en donde el tema central siempre fue la interiorización de la percepción del espectador; tema tratado mediante la representación de

personas admirando la misma escena terrible que mira quién ve la pintura. Ejemplo de esto son obras como *El caminante sobre el mar de nubes* (1817-18) (ver anexo 49), *Dos hombres contemplando la lun*a (1819-20) o *La Luna saliendo a la orilla del mar* (1822) (ver anexos 50 y 51). Sumada a esta tendencia por representar a sus personajes de espaldas, Friedrich también mostró mucho interés en el tema de la muerte. Los panteones y las ruinas se convirtieron en temas centrales como *El cementerio* de 1825 (ver anexo 52).

En conclusión, es evidente que con el surgimiento de la de la estética, como disciplina ilustrada que buscó consolidar de manera racional a la idea de belleza clasicista como base del neoclasicismo, el pensamiento moderno terminó por hacer lo contrario que buscaba. La estética falló en mantener la idea moderna del «Arte» en el terreno racionalista y acabó llevándola al terreno empírico. De esta manera, el Romanticismo terminó siendo una fuerte oposición estética al Neoclasicismo, ahora expresado en el siglo XIX a manera de Academicismo[23]. Las Academias, como contemporáneos a la querella entre antiguos y modernos, habían universalizado y oficializado el nuevo estilo clasicista, buscando opacar así el antiguo clasicismo. Ademas, perfeccionaron los procesos técnicos creativos por lo que técnicamente las obras academicistas eran prácticamente perfectas. En contraste, el Romanticismo, como movimiento disruptivo que intentó ser, tomó sentido y fuerza fuera de las Academias. Abarcó un sector contestatario en desacuerdo con la rigidez del mundo ilustrado. Según Pochat (2008), los románticos consideraban que el establecimiento de las Academias como fuente unitaria del estilo artístico imperante tuvo una fuerte

[23] Ahora bien, lo más importante de esto es que estas dos ideas opuestas en cuanto al arte fueron contemporáneas; coexistieron en tiempo y espacio. Y no solo estas dos, a la par había una serie de sub estilos menores de entre los que destacan el Orientalismo, Prerrafaelismo y Nazarenismo como estilos neoclasicistas, el Neogótico, Parnasianismo y el Simbolismo como herederos posrománticos, y por supuesto el Realismo.

carga política ya que en realidad se trataba de un estilo absolutista bajo el cual se intentaban controlar todas las formas de pensamiento lo que le daba el control al estado de la vida cultural. “El ideal estilístico del Clasicismo y la teoría a él ligada sirvieron de instrumento para patentizar el poder y la gloria del rey, y la crítica a ellos, podía ser entendida como crítica al orden social existente y a las instituciones del Estado” (Pochat, 2008: 348) Bajo esta lógica, quedaba claro que la querella entre antiguos y modernos también tenía un fuerte fundamento político porque fue a través de ésta que el Neoclasicismo se estableció de manera dominante como el arte oficial absolutista. De ahí que la Revolución francesa haya sido un parteaguas para el posterior desarrollo del Romanticismo, pues los ideales “libertad, igualdad y fraternidad” develaban claramente una forma de pensamiento prerromántico en tanto búsqueda de un cambio. Sin embargo, el cambio no se dio, y la Revolución francesa fue simplemente la sustitución de una forma de gobierno por otra igualmente absolutista y opresora que no trajo cambios reales para la sociedad decimonónica. De ahí que los románticos se destaquen temáticamente por ser depresivos y decadentes pues están tirados a la desgracia por la desilusión provocada por tantas promesas rotas. En otras palabras, esa es la razón de que expresen su angustia por la necesidad de cambio pero que a la vez no hicieran nada por alcanzarlo más allá de la expresión de la angustia misma. Era más fácil escapar del sistema apartándose de las normas y convenciones sociales y entregándose a la vida bohemia parisina para evadir así la responsabilidad de generar el cambio.

Sin embargo, en la expresión artística de su discordancia con el pensamiento contemporáneo, en muchos sentidos, el Romanticismo prefiguró el fracaso de la Modernidad como proyecto a futuro, pues expresó la inquietud sobre las posibles consecuencias del exacerbado racio-

nalismo cientificista y tecnológico en la literatura. No es casualidad que el desarrollo del género gótico y la ciencia ficción surgieran de la mano de los literatos románticos decimonónicos que manifestaron su inquietud sobre la época que vivieron. El miedo estaba latente en la sociedad, porque en el fondo, tenía sentido la contrapropuesta romántica: no todo es racionalizable, no todo está entendido y no se tiene un dominio pleno sobre la naturaleza.

Al final del día, el Romanticismo no trajo el cambio social y político tan necesitado, sino que permaneció exclusivamente en el ámbito de lo estético ya que pensaron románticamente que el arte sería el medio para logra el cambio, idea que retomarán posteriormente los artistas vanguardistas. En otras palabras, el cambio social que se buscó generar a través del pensamiento romántico no sucedió, y por el contrario, el Romanticismo se convirtió en una moda de *esnobs* y *dandis*, que aclamaban el pensamiento romántico contestatario pero ejercían el pensamiento racionalista, absolutista y capitalista. Esta paradoja es señalada por Călinescu (2003) como las dos modernidades. Para el autor de *Cinco caras de la Modernidad*, estas dos modernidades fueron dos caras de un mismo conflicto, una en favor del pensamiento racionalista, cientificista y tecnológico, llamada como Modernidad Filistea, y la otra de carácter estético, denominada por tanto Modernidad Estética. Lo irónico es que estas dos modernidades emergen del fracaso del proyecto romántico; y es justo la Modernidad Filistea, aquella que tiene una mentalidad a la que Călinescu describe como "con pesadas y estúpidas pretensiones, craso prosaísmo, y la falta y totalmente inadecuada alabanza a los valores intelectuales para enmascarar una preocupación obsesiva de los valores materiales" (Călinescu, 2003: 58), la que surgió del falso e hipócrita Romanticismo mientras que la Modernidad Estética emergió del movimiento antirromántico formado por artis-

tas real y sinceramente leales a los ideales románticos como Charles Baudelaire (1821-1867) y el resto de los poetas malditos. Por lo tanto, paradójicamente, la *Modernidad* quedó fracturada, sin embargo, a la par, la idea moderna del «Arte» fue consolidada a través del establecimiento de sus conceptos fundamentales.

2.5.- Conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte»

Desde su inauguración en el siglo XV hasta su consolidación en el siglo XIX, la idea moderna del «Arte» se mantuvo en constante evolución reaccionando siempre a las formas artísticas establecidas. Bien lo señaló Hauser: "las épocas en crisis suelen definirse como épocas de transición. En realidad, empero, toda época histórica es una época de transición, ya que toda época histórica es un tránsito, ninguna posee fronteras fijas, y en todas alienta, no solo la herencia del pasado, sino también la anticipación del futuro y promesas que nunca llegan a cumplirse" (Hauser, 1965: 36). De la misma manera, no es que haya periodos de transición entre un arte y otro, sino que el «Arte» en sí tiene una esencia en tránsito sin delimitación fija; la idea del arte está en movimiento de manera cíclica ya que el «Arte» es movimiento. Por lo tanto, el «Arte» en tanto idea, es una idea abierta que se transforma dependiendo del contexto de donde emerge, de esta manera, es una idea que evoluciona, muta, se adapta y sobrevive a través de las adversidades. Concretamente, la idea moderna del «Arte» fue una construcción que refiere a la concepción de lo que se ha entendido como «Arte» en un lugar y tiempo específico: el mundo occidental moderno. En otras palabras, es una manera de entender el «Arte», en tanto concepto, como representación del mundo desde la perspectiva de la *Modernidad* como dominante ideológica de Europa (y sus extensiones coloniales). Ahora bien, así como la *Modernidad* tuvo diversas etapas en su proceso de

consolidación, esta conceptualización del «Arte» fue una construcción dinámica que evolucionó a la par de la ideología de la que se desprendía; por lo que tanto los principales cambios en el entendimiento y afianzamiento de la *Modernidad*, como las transformaciones políticas, religiosas, sociales, culturales e ideológicas provocados como consecuencia de estos, devinieron en transiciones importantes en la idea moderna del «Arte». Esta apertura y mutabilidad es la razón por la cual el «Arte» pudo tener concepciones distintas y opuestas en el mismo momento, pues la modernidad transformó el mundo occidental de diversas maneras y en tiempos diversos. Sin embargo, a pesar de esta capacidad procesual de transformase constantemente, mantiene una esencia primaria que se ha mantenido a través de sus conceptos fundamentales.

Al igual que el concepto mismo de «Arte», los conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte» se consolidaron como tal en el siglo XVIII. Estos conceptos son los de «Artista», «Obra de arte», «Bellas artes» y «Público del arte» conceptos sin los cuales el «Arte» no tendría sentido.

Ahora bien, como hemos visto, la Ilustración renovó completamente el entendimiento de la idea moderna del «Arte»; sin embargo, el mismo pensamiento ilustrado, dividido entre racionalismo y empirismo, puso en tensión al concepto de «Arte» al grado de fragmentarlo y dividirlo en sentidos opuestos. Esta innovación ilustrada no solo sentó la base de dos maneras opuestas de acontecer de la idea moderna del «Arte», sino que terminó estableciendo lo que Dickie (1984) denominó como el «mundo del arte». Este «mundo» no es otra cosa que un marco epistemológico dentro del cual el «Arte», como institución, se construyó como tal a partir del establecimiento en la sociedad de ciertos conceptos fundamentales como lo son la obra de arte, el artista, el críti-

co, el coleccionista, el museo, la Academia y sobre todo el mercado del arte. En otras palabras estos conceptos dan forma el lenguaje artístico mediante el cual, la idea moderna del «Arte» se materializó en el inconsciente colectivo. Ahora bien, este marco de referencia no solo delimitó ontológica y epistemológicamente lo que el «Arte» debía «ser» sino que por consecuencia, también lo apartó de lo que no debía «ser»; y es en esta distinción que apareció la idea de las «Bellas artes». Esta nueva concepción del arte como «Bellas artes» surgió en el seno mismo del enciclopedismo como un afán de definir y englobar a la nueva idea moderna del arte; en otras palabras, la concepción misma de las «Bellas artes» es un reflejo de la época racionalista de donde dicho concepto emerge.

Ahora bien, la nueva categoría de *beux arts*, introducida por Charles Batteux (1713-1780) en su libro *Las bellas artes reducidas a un único principio* en 1746 y consolidada por Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) y Denis Diderot (1713-1784) en su *Encyclopédie*; presentó un problema en cuanto a la unificación de las manifestaciones artísticas que se englobaban como artes bellas en ese momento[24] debido a la distinta naturaleza de cada una de estas. Según Shiner (2016), el principio unificador de esta nueva categoría se dio en la combinación de cuatro elementos: el genio, la imaginación, la genialidad y el gusto, de donde los dos primeros refieren al proceso creativo mientras que los dos últimos lo hacen con respecto a la obra de arte. La introducción del genio y la genialidad devino en una transformación del concepto de «artista», que ahora estaba caracterizado por la imaginación, la originalidad, la inspiración y el genio, apartándose así de la concepción renacentista en la que se le atribuía también la destreza técnica y la ca-

[24] En el siglo XVIII solo la danza, la escultura, la música, la pintura y la poesía eran consideradas como «bellas artes».

pacidad de imitación. Pero sobre todo, la gran diferencia del nuevo «artista» radicaba en su supuesta libertad, pues el artista renacentista, al igual que el artesano, estaba al servicio y en dependencia de un patrón o mecenas mientras que el artista moderno era libre de seguir sus propios instintos y convicciones. Además, el artista ilustrado ya no creía estar sujeto a las viejas reglas del mundo del arte, sumado a que ahora esperaba ser el protagonista del nuevo sistema.

De igual manera, así como se renovó el concepto de «Artista», Shiner afirma que en dicho contexto se introdujo el concepto de «Obra de arte». Hasta este punto de la historia del arte no existía dicha conceptualización ya que lo que ahora entendemos como obras de artes antes eran consideradas meros objetos con valor agregado pero sin la apreciación y entendimiento de dicho valor. Según el autor, la «Obra de arte» fue concebida por Karl Philip Moritz (1756-1793) en su ensayo titulado *Hacia una unificación de todas las bellas artes y letras bajo el concepto de autosuficiencia* de 1785 en donde Moritz señaló que la «Obra de arte» tiene el propósito de alcanzar a través de sí misma la perfección. Claro que este es un cambio en el paradigma del concepto de «Obra de arte», sin embargo, la distinción entre la obra moderna y la anterior es efímera, puesto que la obra de arte ilustrada sigue siendo concebida como un objeto con valor agregado, descripción que da Shiner a la concepción previa de la «Obra de arte».

Estos nuevos conceptos propios del periodo en cuestión, se expandieron de Francia al resto de Europa rápidamente y se mantuvieron vigentes hasta el siglo XX. Sin embargo, la introducción de estos en la nueva escena artísticas no hubieran trascendido sin la incorporación de la nueva conceptualización del «público del arte» y de los «espacios del arte». El «museo» tuvo su antecedente en las exhibiciones de coleccionismo en donde se exhibían piezas históricas, y en los

gabinetes de curiosidades donde se mostraban piezas botánicas principalmente. Si bien, las exposiciones de colecciones existían desde antes, el «museo» moderno tuvo como antecedente directo el humanismo renacentista, pues recordemos que este se fundamentó en el recate de lo clásico tras la concientización del tiempo lineal pasado-presente-futuro. Por esta razón, las principales familias de mecenas italianos comenzaron a coleccionar piezas arqueológicas y a exhibirlas como parte de su legado histórico. Asimismo, con el descubrimiento de América y la exportación de criaturas y plantas del otro mundo se crearon la exhibiciones zoológicas y etnológicas. Es en este momento histórico que se comenzó a llamar *museion* (lugar de las musas) a las galerías donde se exhibían piezas artísticas.

Entre los siglos XVIII y XIX se comenzaron a abrir al público algunas de las principales exposiciones por lo que se comenzaron a instalar los primeros museos en Europa, de donde se destacan los Museos Capitolinos de Roma, abiertos al público en 1734; la Galería de los Uffizi en Florencia en 1765; el Museo Británico en Londres en 1759; el palacio Belvedere en Viena en 1811; el Museo del Louvre en París en 1793; y el Museo del Prado en Madrid en 1819. Para estas alturas, ya se concebían tres tipos fundamentales de museos: el museo de arte, el museo de ciencias naturales y el museo arqueológico.

Esta tendencia fue apropiada rápidamente por el resto del mundo occidental por lo que empezaron a aparecer cada vez más museos fuera de Europa, como en los Estados Unidos, donde se inauguró el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1870, el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo de Arte de Filadelfia en 1877, y el Instituto de Arte de Chicago en 1879. De esta manera, la nueva idea moderna del «Arte» fue destinada a una elite culta y educada con-

formada principalmente por nuevos burgueses que buscaban su lugar en el mundo ilustrado. No tenían el abolengo de la aristocracia noble pero tampoco se sentían al nivel del pueblo común, pues en ambos casos los concebían como grupos incultos. Esta nueva clase social fue la que ocupó las salas de conciertos, los teatros y las exposiciones a lo largo de toda Europa pues se veían reflejados a sí mismos en el buen gusto del Neoclasicismo; y era gracias al reconocimiento de su gusto donde se consideraban autoridad competente para juzgar el arte. (Kultermann, 2016) Ahora bien, Shiner remarcó que la distinción social reflejada en los públicos del arte no era en sí una segregación meramente de clases sociales sino un rompimiento cultural; en otras palabras, el publico del arte no separaba a los ricos de los pobres sino a los cultos de los incultos. No hay que olvidar que la idea de cultura como sinónimo del cultivo de la mente a través de la educación, también es una postura ilustrada racionalista del siglo XVIII, que buscó romper con el entendimiento de cultura como sinónimo de civilización. (Gombrich, 2016) Esta distinción cultural, demuestra los fuertes contrastes del mundo dieciochesco a los que Eco (2010) denominó como la dialéctica del gusto. Según este autor, en la dialéctica del gusto se refleja una incongruente paradoja social del siglo XVIII que se manifestaba de diversas maneras, de entre las que él destaca por ejemplo el hecho de que una sociedad rinda culto a la razón pero que a su vez solapa a los gobiernos totalitarios, y la doble moral evidenciada entre el racionalismo kantiano y el libertinaje sadiano.

Aún así, desde mi perspectiva, no hay mejor ejemplo de la dialéctica del gusto que el hecho que la idea moderna del «Arte» en el XIX se manifieste de dos formas radicalmente opuestas en el neoclasicismo-romanticismo (una con fuerte tendencia racionalista y la otra con influencia

empirista). Sin embargo, al mismo tiempo demuestra los sólidos que son los conceptos fundamentales de la idea moderna del arte, pues aún cuando esta se expresa de maneras radicalmente opuestas, estos conceptos se mantienen invariables e inquebrantables durante mucho tiempo después de su creación; inclusive sobreviviendo de cierta manera hasta nuestros días. De ahí que cuando los artistas contemporáneos buscaron renovar la «idea del Arte», lo hicieron mediante la deconstrucción de sus conceptos fundamentales como se verá mas adelante.

En conclusión, tras la realización del proceso fenomenológico al del «Arte», como concepto abstracto, contextualizando su facticidad entre los siglos XV y XVIII, se devela que este es una manifestación más de las revolución cultural e ideológica iniciada por la *Modernidad* en dicho periodo. En este sentido, en tanto manifestación del pensamiento moderno, en el «Arte» se conjuntan una serie de síntomas en donde la *Modernidad* acontece, y en donde al mismo, tiempo dan sentido al «Arte» como una «idea moderna». Sin embargo, ¿qué tiene que ver la idea moderna del «Arte» con el arte contemporáneo? ¿Qué no era esta una apología del arte contemporáneo?

Desde mi perspectiva, develar el origen moderno de la idea del arte es importante, ya que esta es la idea que nos ha llegado hasta el siglo XXI. Entender que el comprender, o mejor dicho, pre comprender, la obra como un objeto cargado de belleza en sus formas, que fue creado por un artista para ser expuesto en un museo para un público, fue natural y tuvo sentido en su momento. Pero fuera de ese contexto, este entendimiento se vuelve un prejuicio que determina la manera en que el espectador está esperando de antemano lo que debe ver en una obra de arte. Esto provoca naturalmente que cuando una obra rompe estos paradigmas, esta le causa conflicto al espectador.

Ahora bien, es importante reconocer que así como la *Modernidad* fue la base de la creación de la idea del arte imperante en los últimos cinco siglos; como se verá en el siguiente capítulo, la ruptura de esa dominante ideológica también fue el fundamento del quiebre de los paradigmas o conceptos fundamentales que se describieron en el último apartado.

CAPÍTULO III:

Deconstrucción de la idea moderna del «Arte» para una ontología del arte contemporáneo

3.1.- La develación del mito de la Modernidad

> La árida sabiduría para la cual nada hay nuevo bajo el sol, porque todas las cartas del absurdo juego han sido ya jugadas, todos los grandes pensamientos fueron ya pensados, porque los posibles descubrimientos pueden construirse de antemano y los hombres están ligados a la autoconservación mediante la adaptación: esta árida sabiduría no hace sino reproducir la sabiduría fantástica que ella rechaza, la sanción del destino que reconstruye sin cesar una y otra vez mediante la venganza lo que ya fue desde siempre. Lo que podría ser distinto, es igualado. (Adorno et Horkheimer 1998: 64)

El «Arte», como le entendemos hasta la actualidad, es una idea que nació de la *Modernidad*. En ese sentido, la «idea moderna del Arte» está atada ontológicamente al pensamiento moderno. Sin embargo, la *Modernidad* en el siglo XIX sufrió una fractura importante que devino en posturas opuestas de cómo entender y comprender la *Modernidad*. Călinescu (2003) sintetizó el quiebre en un conflicto entre las dos modernidades: la Modernidad Filistea (o Modernidad Capitalista) y la Modernidad Estética.

La primera, es la Modernidad apoteósica que deslumbra por sus grandes aportaciones a la historia reciente de la humanidad. Es la que sostiene la economía global hasta la actualidad pues asentó las bases de la sociedad moderna como un sistema simbiótico que vive para y en función de la sustentación del capitalismo a través de la participación de cada individuo, que si bien es a su vez anulado por la masa en tanto sujeto, al mismo tiempo, es parte activa como engranaje elemental de la maquinaria de la producción y flujo del capital. Es la Modernidad progresista que

rinde culto a los avances científicos y tecnológicos y que va marcando su evolución justo a partir de la idea del progreso y de la novedad. En este sentido, por un lado, es la que estableció la base del sistema de salud que ha extendido la expectativa de vida humana en un par de décadas con respecto a siglos anteriores; que ha erradicado enfermedades mediante un sistema de inmunidad adquirida mediante la vacunación; que ha transplantado infinidad de órganos e insertado prótesis biotecnológicas; y que ha replicado seres vivos mediante la clonación. Por otra parte, es la que estableció una red de comunicación global a través de las telecomunicaciones, los medios masivos de comunicación y el internet; es la que puso una computadora en cada casa y un dispositivo móvil en cada mano; es la que llevó al hombre a la Luna y ahora fantasea con Marte y el resto de los planetas del Sistema Solar, resignándose por lo menos a fotografiarlos de cerca. Es la Modernidad evolutiva que asegura avanzar hacia adelante en favor del ser humano.

La segunda, es la Modernidad frustrada, la que está en desacuerdo con las premisas básicas modernas como lo son la ideal del progreso, la idea que el ser humano posee la verdad absoluta, y la idea de anteponer el capital sobre todas las cosas. Es la Modernidad degenerativa, que expande la duda nihilista que nos obliga a transgredir y llevar la contraria pues se sustenta de criticar a la primera. Es la Modernidad obitada pues asegura haber muerto desde su mismo nacimiento. Es la Modernidad involutiva que se dirige hacia su propia destrucción. En este sentido, es la *Modernidad* que me interesa porque es de ésta que emergerán los rompimientos con la idea moderna del «Arte» estableciendo así un nuevo «Arte».

Generalmente se acepta que la *Modernidad* se consolidó como dominante ideológica del mundo occidental con la Ilustración en el siglo XVIII tras el desenmascaramiento, y el conse-

cuente derrumbamiento, tanto del mito de la antigüedad, como el de la religión. Por un lado, la querella entre antiguos y modernos demostró que no tenía sentido seguir vanagloriando a las culturas de la antigüedad en tanto que los dieciochescos eran los verdaderamente antiguos y por tanto los verdaderos clásicos; y por otro lado, el Absolutismo había asumido el poder religioso local relegando así a las iglesias (católica y/o reformada) como vasallos del poder universal del rey.

Así, según Theodor W. Adorno (1903-1969) y Max Horkheimer (1895-1973), la Ilustración buscó convertir al hombre en dueño de su propio futuro liberándolo de viejos fantasmas a través del ejercicio del saber. Sin embargo, desde esta perspectiva, resulta que la *Modernidad* se construyó sobre una falacia, pues el derrumbamiento no fue un derrumbamiento como tal, sino un reemplazamiento. La razón se convirtió a su vez en un nuevo mito y un nuevo patriarca. Este patriarcado fue establecido a través de la imposición mediante la técnica, y por medio de un sistema económico de exploración. De esta manera, aquella razón que representaba la base de la *Modernidad*, paso a segundo plano, ya no como fin, como sinónimo de progreso, sino como medio para alcanzar el capital como nuevo fin. Así, la razón, en tanto pensamiento, fue simplificada como mero instrumento matemático en el que las formulas sustituyeron a los conceptos, al análisis y a la abstracción, en favor de resultados inmediatos y superficiales precomprendidos y prefigurados. En palabras de los autores la *Dialéctica de la Ilustración* (1998): “la Ilustración es totalitaria como ningún otro sistema. Su falsedad no radica en aquello que siempre le han reprochado sus enemigos románticos: método analítico, reducción a los elementos, descomposición mediante la reflexión, sino en que para ella el proceso está decidido de antemano” (Adorno et Horkheimer, 1998: 70). Bajo esta perspectiva, las ciencias son sistemas racionalistas preconcebidos en donde

el conocimiento conocido se fundamenta y sustenta por medio de lo desconocido, en otras palabras, las ciencias buscan resultados confirmar resultados prefigurados a manera de hipótesis, con lo que en realidad no generan conocimiento nuevo sino que validan el conocimiento previo. “El verdadero sistema de la ciencia reside en la síntesis del proceder anticipador y la actitud que hay que tomar en relación con la objetivación de lo ente resultante de las planificaciones correspondientes” (Heidegger, 1996: 71). Sobre esta simplificación del pensamiento como mera repetición de esquemas y procesos matemáticos, Adorno y Horkheimer señalan:

> Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos. Comprender los datos en cuanto tales, no limitarse a leer en ellos sus abstractas relaciones espaciotemporales, gracias a las cuales pueden ser captados y manejados, sino, al contrario, pensar esas relaciones como lo superficial, como momentos mediatizados del concepto que se realizan solo en la explicitación de su sentido social, histórico y humano: la entera pretensión del conocimiento es abandonada. (Adorno et Horkheimer, 1998: 90)

A lo que agrega

> Por el contrario, el formalismo matemático, cuyo instrumento es el número, la figura más abstracta de lo inmediato, mantiene al pensamiento en la pura inmediatez. Lo que existe de hecho es justificado, el conocimiento se limita a su repetición, el pensamiento se reduce a mera tautología. Cuanto más domina el aparato teórico todo cuanto existe,

> tanto más ciegamente se limita a repetirlo. De este modo, la Ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar. (Adorno et Horkheimer, 1998: 90)

Esta idea es retomada con mayor detalle por Horkheimer en su *Crítica de la razón instrumental* (1973) en donde destaca la distinción de la razón como fin y el racionalismo como medio para alcanzar otro fin, el económico. Esto representa para el autor un cambio en el paradigma de la razón, la cual en un inicio era objetiva pues era una fuerza contenida en la consciencia del mundo objetivo, y tras la consolidación de la *Modernidad*, se convirtió en una razón subjetiva, una razón útil para el alcance de una finalidad. En palabras del autor: "En la concepción subjetivista, en la cual -razón- se utiliza más bien para designar una cosa o un pensamiento y no un acto, ella se refiere exclusivamente a la relación que tal objeto o concepto guarda con un fin, y no al propio objeto o concepto. Esto significa que la cosa o el pensamiento sirve para alguna otra cosa." (Horkheimer, 1973: 11) Si bien siempre han estado entrelazadas ambas maneras de entender la razón, la objetiva consideraba que la subjetiva era una expresión limitada y parcial de una racionalidad universal de la cual se desprendían las leyes aplicables a todas las cosas; y sin embargo, en la práctica, el pensamiento lógico objetivo fue anulado por la instrumentalización de la razón subjetiva. Así, esta razón instrumental es en sí misma la subordinación de la razón en función de un fin específico.

Ahora bien, Horkheimer señala que la transición de una a otra, es parte de la paradoja de la razón pues en el acto de formalizar la universalidad de la razón, es que ésta se subjetiviza. Y viceversa, al subjetivizar la razón, la razón misma se formaliza. En otras palabras, al intentar establecer una sociedad que se rija por la razón lógica, dicha sociedad debiera estar subordinada a

la vez por la ética, la política y la economía, pues éstas, como marco epistemológico, sirven de base para la toma de decisiones lógicas y racionales dentro de la sociedad. El autor lo ejemplifica de la siguiente manera: "Si en nuestros días citan a alguien a un juzgado por una cuestión de tránsito y el juez le pregunta si ha manejado de un modo razonable lo que quiere decir es esto: ¿hizo usted todo lo que estuvo en su poder a fin de proteger su vida y su propiedad y la de otros, y a fin de obedecer la ley?" (Horkheimer, 1973: 14) En consecuencia, la razón misma queda subordinada en función de la ética, la política y la economía; lo que significa que se vuelve un instrumento para consolidarlas.

> La razón jamás dirigió verdaderamente la realidad social, pero en la actualidad se la ha limpiado tan a fondo, quitándosele toda tendencia o inclinación específica que, finalmente, hasta ha renunciado a su tarea de juzgar los actos y el modo de vivir del hombre. La razón ha dejado estas cosas, para su definitiva sanción, a merced de los intereses contradictorios: un conflicto al que de hecho nuestro mundo parece enteramente entregado. (Horkheimer, 1973: 14)

Es importante señalar que es justamente esta razón instrumental a la que refieren Adorno y el mismo Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* como una simplificación del pensamiento a su forma matemática. Es la sustitución del concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad.

> El modo de procedimiento matemático se convirtió, por así decirlo, en ritual del pensamiento. Pese a la autolimitación axiomática, dicho procedimiento se instaura como necesario y objetivo: transforma el pensamiento en cosa, en instrumento, como él mismo

> lo denomina. […] Para el positivismo, que ha sucedido en el puesto de juez a la razón ilustrada, el hecho de internarse en mundos inteligibles no es ya sólo algo prohibido, sino una palabrería sin sentido. (Adorno et Horkheimer, 1998: 79)

Ahora bien, el problema de la instrumentalización de la razón no es el hecho de que ésta se haya reducido a una mera herramienta sino la facilidad con que puede ser manipulada y/o coaccionada a construir "verdades" en favor de posturas ideológicas particulares. Y como dicho instrumentalización tecnificada responde únicamente a clases sociales acreedoras de las industrias productoras así como a los estados políticos más poderosos, la razón instrumental siempre ha estado en favor del progreso económico y político del más fuerte, ayudándolo a pasar por sobre quien deba hacerlo para alcanzar sus propios fines. El fin justifica los medios señaló Nicolás Maquiavelo (1469-1527) en *El principe* en 1532; y en este caso, la jerarquización justificó el abaratamiento del pensamiento.

Esta idea de que la *Modernidad* se vio opacada por sí misma desde su propia fundación no solo es expuesta por los autores señalados. En concordancia con ellos, Hans Robert Jauss (1921-1997) señala que el verdadero legado de la Ilustración es un sentido de culpa y angustia provocada por el lado oculto de la luz racional, el lado no-luminoso, el lado en la penumbra. El autor de *Transformaciones de lo moderno* (1995) señala: "Si la mirada sentimental, con su contraposición ingenua, descubre aun el consuelo de la aparente reconciliación de la naturaleza y la historia en las ruinas verdosas, al final la melancolía por las ruinas se transforma en un macabro juego de rituales de angustia que se mofan de la razón ilustrada". (Jauss, 1995: 96) Jauss rescata esta idea del retorno a la sombra de Jean Starobinski (1920-2019) quien en su libro *Los emble-*

mas de la razón (1988) menciona que dicho regreso inició con Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y en William Blake (1757-1827) en quienes Starobinski encuentra un culto a la oscuridad pues solo en esta es que la luminosidad toma sentido. "No solamente asistimos aquí a la vuelta de la sombra, sino a la proclamación de la obscuridad como fuente universal: la luz es un brote secundario, y la lucha entre los opuestos suscita la belleza del mundo." (Starobinski, 1988: 95) Si bien, la angustia a la que se refiere el autor es el sentimiento decadente de la cultura romántica, es la misma angustia que se extenderá como pilar central de la posmodernidad fundamentada en la decepción total y rotunda del proyecto moderno. Por otro lado el declive de la *Modernidad* no solo es medible en cuanto al propio pensamiento, sino también en las consecuencias sociales de dicho proceso, lo que significa que aquello que está en la parte no-luminosa de la Ilustración no solo refiere a un pensamiento romántico, sino a hechos tangibles que reflejan la contradicción entre la luz y la sombra.

Hanna Arendt (1906-1975) lo hace evidente señalando que los procesos que consolidaron la *Modernidad* han sido inflados por la historia como parte del discurso moderno, pero que opacan la alienación social que la emancipación modernista trajo a la sociedad. "Tendemos a pasar por alto la gran importancia de esta alienación par la Época Moderna debido a que solemos acentuar su carácter secular e identificar la palabra secularidad con mundanidad." (Arendt, 2019: 282) Para la autora de *La condición humana* (2019), la alienación es el proceso en el que el ser humano es "expropiado" y "privado" de su "lugar en el mundo" en pro de la aceleración económica producida con la consolidación del capitalismo de la mano de la Modernidad. En sus propias palabras: "Dicho con otras palabras, el proceso de acumulación de riqueza, tal como lo conocemos, estimulado por el proceso de la vida y a su vez estimulando la vida humana, sólo es

posible si se sacrifican el mundo y la misma mundanidad del hombre." (Arendt, 2019: 284) De esta manera, Arendt pone en duda la validez de los logros Modernos como ideología imperante que se sostiene sobre la idea de progreso pues dicha ida, ademas de estar discursivamente inflada para inflada y llena de contradicciones como señalan los autores anteriores, abandona al ser humano a su suerte. En otras palabras, el progreso ilustrado pregonado por los modernos, no está dado en función del bienestar y mejor futuro del hombre, sino en función de la economía pues a través de esta se distribuye el poder, no solo económico, sino político y bélico a nivel mundial.

En este sentido, Bruno Latour (2007) se pregunta: ¿Y si nunca fuimos modernos? El autor del libro homónimo a la pregunta asegura que la *Modernidad* se define siempre como una comparativa asimétrica que designa a la vez un quiebre temporal así como una disputa cultural, separando y proliferando lo positivo de lo negativo. Sin embargo plantea que es posible que la comparativa no haya sido del todo asimétrica debido a que al crear lo uno se creó lo otro a través de una dependencia pues así como se inventó lo moderno en función de lo antiguo, o lo humano en comparación de lo no humano (lo animal, lo objetual y lo divino), lo social en contraste de lo natural, surgió la base para una hibridación simétrica entre ambos horizontes; hibridación presente hasta nuestros días, y que ha sido expuesta solamente por la crítica de la *Modernidad*. De esta manera, entender la *Modernidad* como un paradigma inexistente altera en consecuencia de manera radical la manera en que el ser humano se concibe ante el mundo. "Si nunca habíamos sido modernos, por lo menos a la manera en que la crítica nos lo cuenta, las relaciones atormentadas que mantuvimos con las otras naturalezas-culturas resultarían transformadas. El relativismo, la dominación, el imperialismo, la mala conciencia, el sincretismo serían explicados de otro modo, modificando entonces la antropología comparada" (Latour, 2007: 27).

Ahora bien, Latour no señala tal cual que la *Modernidad* no haya existido, sino que la degrada a una mera pantomima ilusoria coaccionada por una agenda política y económica establecida de manera paralela tras bambalinas. “En verdad se trata de retórica, de estrategia textual, de escritura, de puesta en escena, de semiótica, pero que de una forma nueva conecta a la vez la naturaleza de las cosas y el contexto social, sin reducirse no obstante ni a una ni a otro” (Latour, 2007: 20), a lo que agrega:

> Tras este doble desvío de las mejores intenciones, nosotros, los modernos, parecemos haber perdido un poco la confianza en nosotros mismos. ¿No había que intentar ponerle fin a la explotación del hombre por el hombre? ¿No había que tratar de ser amo y poseedor de la naturaleza? Nuestras más altas virtudes fueron puestas al servicio de esa doble tarea, una del lado de la política, la otra de las ciencias y las técnicas. (Latour, 2007: 26)

Sumado a lo anterior, el autor de *Nunca fuimos modernos* señala que el triunfo en la consolidación del discurso hegemónico que ocultaba representa el principal victimario de la *Modernidad* como proyecto fracasado, y que solo ahora, en plena posmodernidad somos capaces de reconocer la hibridación como base del *estatus quo* de la realidad. En otras palabras, hoy somos conscientes de la ausencia de la distinción entre lo moderno y lo no moderno, pues para nosotros el pensamiento moderno se nos ha escurrido entre los dedos.

Tanto Adorno, como Horkheimer, Heidegger, Arendt, Jauss, Starobinski y Latour comparten una postura crítica que pone en tela de juicio a la *Modernidad* no solo como pináculo de la

historia de las civilización occidental, sino como proyecto inexistente y falaz. Lo interesante, es que esta corriente de pensamiento que puso en duda los lineamientos fundamentales de la *Modernidad* se dio también en el devenir histórico del arte. Desde el Impresionismo hasta las Vanguardias artísticas, los artistas plantearon una realidad alterna de lo que el arte debía ser de acuerdo al canon oficial del mundo de la institución del arte.

Si bien, como hemos observado, cada determinado tiempo la idea moderna del «Arte» cambia radicalmente y se replantea de acuerdo a los cambios ideológicos, religiosos, culturales, políticos y científicos, con la llegada y consolidación del Arte Moderno se puede observar como aquellos que no son considerados dignos de pertenecer al mundo del arte, generaron una revolución artística que no ha parado hasta nuestros días. En este sentido, con la exposición de los rechazados de los salones de Paris en 1863, en donde participaron artistas de la talla de Édouard Manet (1832- 1883), James McNeill Whistler (1834-1903), Gustave Courbet (1819-1877) y Paul Cézanne (1839-1906); y posteriormente con las exposiciones impresionistas llevadas a cabo desde 1874 hasta 1886, en donde se presentaron Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Pauline Morisot (1841-1895), y el propio Cézanne (1839-1906); se inauguró una realidad alterna que poco a poco fue tomando peso y relevancia para la historia, al grado que eventualmente, esta realidad alternativa se apropio de la escena y terminando desechando al canon tradicional de lo que el arte debía «ser». Está claro para la Historia del arte que esta primera generación de artistas alternativos no tenía la menor intención consciente de generar un cambio como tal, lo que buscaban era la aceptación de la institución del arte para tener el reconocimiento

oficial en la escena parisina. Sin embargo, al centrar su mirada en cuestiones ajenas a lo que se buscaba en el arte en ese momento, y al renovar la técnica pictórica mediante la utilización de una pincelada gruesa y rápida, abrieron la posibilidad de ignorar al arte y mirar al arte de una nueva manera. Esto otorgó algo vital a los artistas, algo que nunca habían tenido y habían anhelado desde siglos atrás, algo que hoy es la esencia del artista contemporáneo, otorgó la libertad para salirse de la rigidez del esquema moderno del arte y cimentar las bases de la reconceptualización del «Arte».

El primer artista en generar un cambio radical en oposición a la idea moderna del «Arte» fue el postimpresionista Cézanne. Su pintura se caracterizó por una técnica rápida y poco depurada en contraste con la pintura oficial de la Academia francesa. Como heredero de la tradición realista e impresionista, pintó temas cotidianos y poco trascendentales, y fue en su pintura de naturalezas muertas que engendró su rompimiento con la tradición pictórica de los cinco siglos anteriores. Como se vió en el capítulo anterior, la idea moderna del «Arte» adoptó a la razón como estandarte de la *Modernidad* como dominante ideológica durante el renacimiento, y uno de los principales síntomas de dicha asimilación fue la integración de las matemáticas en la composición pictórica, concretamente con el uso del punto de fuga para el desarrollo de la perspectiva artística. Dicho trampantojo matemático buscaba generar una ilusión de profundidad, dando la ilusión que la pintura, una forma artística bidimensional, podía tener característica tridimensionales, lo que le permitía generar una aparente mímesis de la realidad y la naturaleza. Hay que recordar que dicha mímesis fue la base estética de esta primera manifestación de la idea moderna del «Arte». Dicho esto, Cézanne fue el primer artista en abandonar cínicamente la perspectiva y

la ilusión de profundidad. Si bien su abandono no fue total, como lo hicieron posteriormente los pintores avant-garde, es evidente en obras como su *Naturaleza muerta con manzanas* de 1893-94 (ver anexo 53), su *Naturaleza muerta con manzanas y melocotones* de 1905 (ver anexo 54), o su *Naturaleza muerta* de 1890 (ver anexo 55). En estas obras se puede observar que el artista abandonó la lógica matemática del plano ficticio que genera la ilusión óptica de profundidad. En otras palabras, la profundidad existe en estas obras, pero es inexacta; el eje X del tercer plano que debería generar el trampantojo no es paralelos consigo mismo, dando la ilusión de formas irregulares como una mesa chueca y platos volcados. Esto genera una sensación de inestabilidad, pues el ojo del espectador está acostumbrado a ver un orden lógico y matemático que aquí está ausente.

Este abandono fue llevado un paso más adelante, un par de décadas después, por los artistas salvajes o fovistas. El Fauvismo fue una de las primeras vanguardias en aparecer, y se caracterizó por el uso del color plano y en masa contrastando así con la técnica impresionista que jugaba con los efectos ópticos que sus pinceladas podían generar en la mirada del público. En este sentido, se puede destacar entre otros a Henri Matisse (1869-1954) como el gran representante fovista, y un artista en donde el abandono de la perspectiva es mas que evidente en un sentido muy claro. Por ejemplo en su *Habitación roja* de 1908 (ver anexo 56), los planos fondo del muro y la intersección de la mesa no son perpendiculares entre sí. No muestran el ángulo de 90º que debería de haber entre ambos. Por el contrario, pareciera que la mesa es paralela al eje del muro, hecho que se acentúa intencionalmente con la repetición del color y el patrón entre ambos elementos. Algo similar se puede observar en *La alegría de vivir* de 1905 y en *La danza* de 1910 (ver anexos 57 y 58) en donde no solo se aprecia un retorno a la pintura lineal von tendencia a

priorizar el dibujo, sino que también la perspectiva es anulada, sumado a que la proporción matemática del alejamiento de los cuerpos con respecto al resto de las figuras antropomórficas representadas en planos anteriores y posteriores, y en la proporción con respecto a las partes del cuerpo consigo mismas. En el caso de *La danza*, se puede apreciar claramente una deformación anatómica que no había sido vista desde la pintura manierista en el siglo XVI; estilo pictórico que justamente se caracterizó por abandonar los lineamientos modernistas de la idea moderna del «Arte».

Esta deconstrucción de las bases de la pintura, y del arte mismo, fue una constante del vanguardismo, y según Greenberg (1992), la base misma del Modernismo o Arte Moderno. Para el crítico norteamericano, a partir de este momento, el arte se convirtió en el tema mismo del arte, lo que significaba que los artistas dejaron de ver para afuera de la obra de arte y se centraron en la obra misma para deconstruir y reconceptualizar al «Arte». Relativamente después del Fauvismo, si no es que prácticamente simultáneamente, aparecieron otras vanguardias como el Expresionismo, el Futurismo, el Cubismo, el Surrealismo y el Dadaísmo entre otras. Estas tres últimas fueron las que dieron el tiro de gracia al canon tradicional y prepararon el escenario para la entrada del expresionismo abstracto y concretar así la ruptura total con la tradición artística.

El Cubismo, de la mano de Pablo Picasso (1881-1973), abandonó totalmente la idea de que la pintura debía imitar a la realidad de manera verídica y literal. Si bien, el concepto de «representación» sigue presente en la pintura cubista, aparece deconstruida y en un sentido metafórico y un tanto rebuscado. Sumado a esto, retomó el tema de la perspectiva y la tercera dimensión, y decidió replantear la crítica planteada por los fovistas en un sentido un tanto satírico, pues

si bien los detractores de esta nueva faceta del Arte Moderno lamentaban la ausencia de profundidad y tridimensionalidad, Picasso retornó las tres dimensiones a la pintura de manera bidimensional. Y es justo esa la principal característica del Cubismo: presentar todas las caras de un elemento tridimensional en un formato de dos dimensiones como lo es la pintura, y (des)componiéndolo mediante figuras geométricas y líneas rectas. En otras palabras, se podría hablar de que el cubismo es una de las primera formas artísticas experimentales y analíticas que sacrificaron totalmente la literalidad de la representación por una alegoría metafórica y simbólica. Requirió de una nueva mirada por parte del espectador, si no es que un espectador nuevo, uno con un enfoque libre de prejuicios clasicistas.

El mismo Picasso sabía que el mundo no estaba listo para esta nueva etapa en la revolución que él sin darse cuenta estaba a punto de desatar y liderear, que inclusive se dice que mantuvo bajo encierro fuera de la mirada del publico a *Las señoritas de Avignon* de 1907 (ver anexo 59) durante diez años. En este sentido, está claro que esta obra fue parteaguas para la transición hacia el abstracción. En ella se puede observar una primera experimentación protocubista en donde las figuras antropomórficas femeninas representadas aparecen carentes de toda lógica anatómica debido a una dislocación intencional del orden corporal. Asimismo, se puede apreciar una ausencia total de la profundidad y la perspectiva, por lo que por el contrario, al igual que con el fauvismo, se acentúa el carácter plano del formato pictórico. Sin embargo fue un par de años después, con el desarrollo del cubismo sintético en 1909, y posteriormente con el cubismo analítico en 1912, que la (des)construcción de Picasso, complementado con Juan Gris (1887-1927) y Georges Braque (1882-1963), replanteó por completo la manera de entender el concepto de «re-

presentación» en el arte. En obras como la *Muchacha con mandolina*[25] y el *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (ver anexos 60 y 61) se aprecia claramente la desnaturalización y abandono de la mímesis en pro de una abstracción representacional y/o una reducción de lo representado a su mínima esencia. En ambas obras es intuible e interpretable el contenido temático de las obras. No obstante, el proceso cubista fue empujado cada vez más hasta llegar a obras ininterpretables sin el apoyo de un título paratextual que complemente el proceso interpretativo. Tal es el caso del famoso autorretrato cubista de Salvador Dalí (1904-1989) (ver anexo 69) y el *Desnudo bajando las escaleras No2* de Marcel Duchamp (1887-1968). Para estas alturas, en menos de veinte años, la pintura había abandonado la perspectiva y la proporción matemática como base de la composición pictórica y pilar fundamental del concepto de «Arte».

Tras el Cubismo, fue el Dadaísmo quién dió el siguiente paso trascendental, desmaterializando al arte y sentando las bases de lo que se convertirá el arte con la llegada del arte conceptual en 1965. Como se mencionó en el primero capítulo, Duchamp marcó un antes y un después en la historia del arte con su famoso mingitorio (ver anexo 65), obra icónica del Arte Moderno y que inconscientemente prefiguró el caos en el que caería el arte a finales del siglo XX.

El siguiente paso lógico en proceso de destrucción del canon fue la ruptura de la lógica interna de la obra. A lo largo de la historia del arte, hasta este punto, la obra de arte siempre había tenido un eje básico alrededor del cual se construye y compone el contenido temático de las obras de arte. Había unas reglas básicas implícitas no escritas según las cuales la obra seguía y respetaba el orden natural de «lo real». En otras palabras, el artista no ponía en duda el funcio-

[25] "Muchacha con mandolina" (1910). Pablo Picasso. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 100 × 74 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A. (Anexo 128)

namiento del mundo, lo aceptaba, lo asimilaba y lo repetía en sus propias obras como dogmas de fe incuestionables. Así, estas reglas eran aceptadas para lograr concretar la mimesis de la realidad y la naturaleza, y fueron las mismas contra las que atentó el Surrealismo. Bajo el pretexto de representar un mundo onírico en el que las reglas naturales de la lógica y la coherencia no tienen valor alguno, el arte surrealista se permitió la libertad de romper este acuerdo y abrasar la libertad creativa que eso implicaba. En este sentido; y para recordarle al espectador que el arte no es la realidad *per se* sino una representación gráfica de la misma, y que por tanto no está obligado a seguir las leyes naturales *ipso facto*, sino que por el contrario, la obra de arte se atañe única y exclusivamente a la propia lógica impuesta por el artista; René Magritte (1898-1967) presentó su *Traición de las imágenes* (ver anexo 70), también conocida como *Esto no es una pipa*, en 1929.

Se trata de una obra icónica del siglo XX, que el propio Michel Foucault (1926-1984) denominó como una "diablura" irónica que busca obligar al espectador a reflexionar más allá de la inmediatez de la obra. En palabras del autor: "¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa?". (Foucault, 1981: 34) Para contextualizar, hay que señalar que para el filósofo francés, hay una constante en el lenguaje artístico según el cual la imagen (un dibujo o pintura) debe desaparecer como tal para conceder la aparición sin equívocos ni vacilaciones de lo que representa; un viejo hábito infundado que es donde recae, según él, la ironía del texto en la pintura de Magritte. El autor señala: "No puedo quitarme de la cabeza que la diablura radica en una operación que la simplicidad del resultado ha hecho invisible, pero que sólo ella puede explicar el indefinido malestar que éste provoca. Esa operación es un cali-

grama secretamente constituido por Magritte, y luego deshecha con cuidado". (Foucault, 1981: 32) De esta forma, según Foucault, Magritte colaboró al rompimiento de uno de los principios fundamentales que rigieron la pintura desde el siglo XV; aquel que "plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. El que una figura basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente, banal, mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso: lo que veis es aquello." (Foucault, 1981: 37).

La obra fue simple pero controversial, por lo que fue repetida por el artista mismo en un par de ocasiones. Estas diabluras a las que refiere Foucault fueron una constante en la obra del surrealista, quien parecía disfrutar la conmoción creada en el espectador puesto que cada vez las acentuaba en mayor medida. Existen muchísimos ejemplos de lo anterior, de entre los que yo destaco sus icónicas *Reproducción prohibida* (ver anexo 73) y *Decalcomania* de 1937 y 1966 respectivamente. En ambos casos Magritte rompe toda lógica y sentido formal de cada imagen, dislocando la coherencia interna de la obra con respecto a la realidad, con lo cual el artista, al igual que en el. caso de la pipa, le recuerda a su espectador que el arte se rige internamente por sus propias reglas y que ni si quiera las reglas básicas de la naturaleza tienen efecto sobre este si el artista así lo desea.

El punto final en esta transición lo colocaron los artistas abstractos. La abstracción representó el pináculo del abandono de toda referencia al canon clásico. En sí, como señala Greenberg (1992), todos los avances del Arte Moderno siempre fueron intuyendo el abandono de la figuratividad del arte. En otras palabras, el Arte Moderno, entendido como la suma de estilos que van del Realismo a las Vanguardias, más que un periodo histórico o un mero apelativo clasificatorio,

refiere a un proceso de transición del arte figurativo al no figurativo. De ahí que el punto final de este proceso sea con la llegada del arte abstracto. El camino de la pintura tradicional a la pintura no fue fácil, por el contrario, fue un sinuoso devenir provocado por la suma de diversas propuestas vanguardistas hasta concretar la abstracción. En la mayoría de los casos se asume que el arte abstracto llegó hasta después de la segunda guerra mundial con el arraigo del expresionismo abstracto norteamericano; sin embargo, fueron los rusos, de la manos de Wassily Kandinski (1866-1944) y Kazimierz Malewicz (1878-1935) quienes lo introdujeron a la escena vanguardista europea ente 1910 y 1916.

En 1910 Kandinsky pintó su primera obra abstracta (ver anexo 62). A partir de ahí, y en los siguientes años, dedicó su atención a la experimentación de sus Impresiones, Improvisaciones y Composiciones en donde el artista rompió con la mímesis a través de manchas, líneas y colores, para proyectar su propia concepción artística. Ya para las siguientes décadas, Kandinsky tenía un estilo propio muy definido, del cual resaltaban en obras como su *Composición VIII* y *Círculos en un círculo* de 1923 y su *Pintura amarilla* de 1938 (ver anexos 67, 68 y 73), en donde concentraba no solamente todo su potencial plástico, sino también teórico, pues ahí se aplicaban las propuestas estéticas expuestas en *Lo espiritual en el arte* (1989) de 1911. En este texto, el artista justamente menciona que las formas debieran tener la misma profundidad que el color, puesto que espiritualmente tienen la misma naturaleza abstracta. En palabras del propio artista:

> La forma, aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella. Un triángulo (sin que importe que sea agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes

> con su propio aroma espiritual. Al relacionarse con otras formas, este aroma cambia y adquiere matices consonantes, pero, en el fondo, permanece in- variable, así como el olor de la rosa nunca podrá confundirse con el de la violeta. (Kandinsky, 1989: 48)

Por otra parte, y de manera paralela, Kazimierz Malewicz (1878-1935) inauguró el Supematismo en 1915 con obras como su *Cuadrado negro* y su *Círculo negro* (ver anexos 63 y 64), ambas de ese mismo año. Como queda muy claro en las obras citadas, se trató de una vanguardia que se concentró principalmente en dos elementos: las figuras geométricas básicas, y el uso del color, el cual se acentuaba mediante el uso del blanco y el negro. En los siguientes cinco años, Malewicz sorprendió al mundo con obras como su *Composición suprematista de 1916* y su famosísimo *Blanco sobre blanco* de 1918 (ver anexo 66). Esta protoabstracción sentó las bases del rompimiento con la mímesis, con el arte figurativo, descriptivo y narrativo, e influyó en artistas jóvenes como Theo van Doesburg (1883-1931), Willem de Kooning (1904-1997), Arshile Gorky (1904-1948), Aleksandr Ródchenko (1891-1956) y Piet Mondrian (1872-1944) para asentar el último golpe en el proceso del Modernismo o Arte Moderno con la llegada de Jackson Pollock (1912–1956) en las posguerra a mediados del siglo XX.

Ahora bien, está claro que las características ontológicas de la conceptualización del «Arte» con la que concluye este proceso, dista diametralmente con la idea moderna del «Arte» con la que terminó el Romanticismo cien años antes.

Esto significa que el concepto de «Arte» terminó fracturado, aunque no del todo destruido. Si bien se abandonó la figuratividad característica de la mímesis pictórica como esencia de la idea moderna del «Arte», se mantuvieron la mayor parte de los conceptos fundamentales descritos en el capítulo anterior. En otras palabras, los conceptos de «Artista», de «Obra de arte», de «Público del arte» y de «Espacios del arte» no sufrieron cambios trascendentales de manera consciente. Si bien se puede decir que el caso de la *La Fuente* de Duchamp (ver anexo 65) podría ser una excepción con respecto a lo que va a ser la nueva «Obra de arte» contemporánea, la influencia de dicha obra para el devenir del arte contemporáneo se vió hasta la llegada del arte conceptual como ya se ha señalado.

Lo interesante aquí, más allá de la cimentación del arte contemporáneo, es la develación de una otredad artística como consecuencia del abandono del mito moderno con respecto al «Arte». Como se señaló en el capítulo anterior, tras un proceso histórico de construcción de la idea moderna del «Arte» de al menos cuatro siglos, la *Modernidad*, de la mano de la Ilustración, sentó las bases de lo que se entendía como «Arte» de acuerdo al pensamiento racionalista ilustrado y enciclopédico del siglo XVIII. Este canon se siguió respetando hasta un siglo después por las instituciones y espacios oficiales del mundo del arte. Lo que hicieron indirectamente los artistas de la vanguardia, además de transformar el arte mismo, es evidenciar que hay otras maneras de hacer arte, y que ese Gran Arte planteado por la *Modernidad* era en realidad un factor restrictivo

que servía solamente como prejuicio limitador para los artistas. En otras palabras, al igual que los Adorno, Horkheimer y los demás críticos de la *Modernidad* citados en un inicio de este apartado, los artistas vanguardistas pusieron en duda el mito de la *Modernidad*, enfocándose específicamente en el «Arte». Ahora bien, una vez abierta la puerta para la otredad, los posibilidades se volvieron infinitas; lo cual será algo que los artistas contemporáneo agotarán, y de cierta manera, siguen agotando hasta el día de hoy.

Ahora bien, esta conceptualización de los *ismos* de finales del siglo XIX y principios del XX, representa una ruptura con el canon de la Historia del arte tradicional, puesto que para esta, el periodo en cuestión es nombrado como *Arte Moderno*. Esto, desde mi perspectiva, es una contradicción evidente entre la nomenclatura del estilo del periodo citado y la base sobre la cual se construyó dicho estilo. Si bien las eminencias de la Historia del arte, como E. H. Gombrich (1903-2001) y su libro icónico *La historia del arte* (1997), concuerdan que es un periodo complicado puesto que trata de un arte que "ha roto por completo las tradiciones del pasado y que trata de realizar cosas que jamás hubiera imaginado un artista de otras épocas" (Gombrich, 1997: 557) y son conscientes de que marcan una antes y un después; siguen concibiéndolo paradójicamente como *Arte Moderno*. ¿Cómo puede ser "Moderno" un arte que refuta todas las bases modernas de la «idea del Arte»? ¿Cómo puede ser "Moderno" un arte que se declara abiertamente antimoderno? ¿Cómo puede ser "Moderno" un arte prefigura y cimienta las bases de la posmodernidad en el arte? Este *Arte Moderno* debe empezar a ser entendido como el arte de transición. Ya lo dijo Gadamer en *La actualidad de lo bello* (2002), la famosa «muerte del arte» refiere a un cambio de paradigma en cuanto a la justificación epistemológica del arte ya que ahora el arte

moderno "aparece necesitado de justificación". Efectivamente, desde el paradigma anterior, este arte difiere de todo arte anterior. Gadamer señala que esta diferenciación se basa en que antes el arte justificaba su existencia en base a la religión, sin embargo, desde mi perspectiva, como se ha intentado evidenciar hasta ahora, en realidad lo que justificaba el ser del arte hasta este punto había sido la *Modernidad*. Inclusive el proceso vanguardista, que derrocó los estatutos modernos del arte, se validó de cierta manera en la *Modernidad* mediante la negación de la misma. Sin embargo, debemos reconocer que las características artísticas del periodo en cuestión se acercan más al arte contemporáneo que al canónico. Gadamer publicó esas palabras en 1974. Muy próximo, desde una perspectiva historiográfica, del arte contemporáneo. Sin embargo, hoy en día, casi cincuenta años después de la publicación de *La actualidad de lo bello*, como se buscará demostrar aquí, se sabe que esta nueva justificación que valida epistemológicamente al arte es la posmodernidad. De esta manera, el mal nombrado *Arte Moderno*, paradójicamente, en realidad refiere a una introducción a la posmodernidad artística.

3.2.- Rompimiento con los conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte» en las prácticas artísticas contemporáneas

Como hemos visto, está claro que el arte vanguardista difirió y resignificó drásticamente con ciertos cánones tradicionales del arte; pero es aún más evidente que el arte contemporáneo llevó esa discordancia aún más lejos. La pregunta a contestar es, además del abandono de la figuratividad heredada de los artistas vanguardistas, ¿en dónde se pueden encontrar la desarmonización entre los conceptos fundamentales de la idea moderna del «Arte» y las prácticas artísticas contemporáneas?

Para empezar está el concepto de «Artista». La idea de lo que un artista es ha cambiado radicalmente en los últimos cien años. Como se vio en el capítulo anterior, el concepto de artista nació a la par de la Historia del arte, o mejor dicho, proto historia del arte, que en un inicio fue en realidad una historia de los artistas. Según Shiner (2016) esta primera conceptualización del artista giraba en torno a la destreza técnica y la capacidad de imitación, sin embargo, según Salabert (2013), como influencia de la religión en donde el creador era el origen del todo, en un inicio el artista fue concebido como *creador*. En el arte, el artista era el origen de la obra y por lo tanto, parecería que del arte mismo. La relación *artista-obra* era simbiótica pues estaba forjada a través del acto creativo, en el cual, el artista ideaba una realidad propia, un mundo particular regido por sus propias leyes simbólicas, pero que a su vez, estaba subordinado por la naturaleza. Lo interesante de esto, es el acto creativo en sí.

Según Salabert (2013), «crear» proviene de la raíz latina *creāre*, la cual es la misma raíz etimológica de «criar», y que se vincula íntimamente con «creer». En palabras del autor:

> Las palabras no solo tienen una etimología y unas relaciones de parentesco, también mantienen oscuras leyes de afinidad y simpatía. Crear (o criar) y creer podría ser vestidos distintos en parecida estofa y mantener una diferencia comparable a la que creía ver Plotino entre la belleza y el bien, a saber: que este procede de entrar aquel en acción. Luego si bien es la movilidad de la belleza, la creación puede ser consecuencia, paralelamente, de una eventual productividad por parte de la creencia, que nada produce por sí misma. (Salabert, 2013: 33)

Esta *creencia* a la que refiere Salabert está relacionada con el *creer* en su propia concepción del arte y de la belleza dentro de un acuerdo común dictado por la sociedad de donde emerge la creación, lo cual sustenta su propio *deber-hacer* en tanto creador. En este sentido, el *creer* es el detonante de la creación por medio de la creatividad. El autor refiere que en un inicio, el *deber-hacer* del artista estaba contenido por un paradigma colectivo, que no es otra cosa que los estándares académicos ilustrados de lo que el arte debía ser; pero que llegado el Romanticismo, la actividad del creador se construyó en base a la subjetividad intempestiva de las emociones, lo que extraía a la creación del cuerdo común y le permitía justificarse por sí misma. Esto definitivamente otorgaba al artista una libertad creadora, de la cual se habló en el capítulo anterior como el inicio del proceso de liberación conceptual de la «idea del Arte» en la *Modernidad*. En palabras de Salabert, el artista pasó de un *deber-hacer* a un *querer-hacer*. Esto significa que el acto creativo de liberó e individualizó de acuerdo a lo que el artista creía e intuía que era el arte, de ahí que el autor considere la espontaneidad y la originalidad como eje fundamental de este renovado acto creativo. En palabras del autor "mientras el creador en su autonomía ya no debe atenerse a otras prescripciones, que no nazcan de «su» íntima, personal necesidad, el arte moderno tendrá su libertad dándole a cada obra un «aura» efecto de su originalidad" (Salabert, 2013: 55) Para el autor, la libertad paso de ser un lujo a una obligación, la cual siempre debía buscar la innovación en favor de su genialidad, de ahí que a partir de las vanguardias el acto creativo gire en torno a la transgresión como fundamental de la acción misma de crear. Esta individualización del acto creativo invertirá la balanza y girará en torno al *creer* y ya no solo en el *crear*; la obra de arte es arte porque el artista así lo cree pues este cree en su propia obra como arte. "*Creativa*, en este punto, es una actividad que, liberada del *deber*, e indiferente a un *saber* procedente del aprendizaje,

atiende a un *querer* cuya raíz es el instinto." (Salabert, 2013: 55) Lo que significa que el artista crea lo que quiere porque cree en ello instintivamente, y ya no porque eso aprendió en la Academia o porque el mundo del arte le diga que eso debe hacer. Este acto creador «moderno» se convirtió en la base creativa del artista contemporáneo que en realidad ya no es *creador* sino *creedor*, pues *cree* en sus propias ideas como fundamento de una «idea abierta del Arte» desde hace más de un siglo.

En un inicio, tras la reforma "moderna" del acto creativo, el Romanticismo introdujo una nueva concepción del «Artista». Para Shiner (2016), el artista romántico estaba caracterizado por la imaginación, la originalidad, la inspiración y el *genio*. Según Salabert, esta *genialidad* romántica estaba determinada por el abandono de la mímesis naturalista en favor de una interiorización sensible como inspiración de la creación. El artista pasó de una naturaleza universal, objetiva y racionalista a una naturaleza interior y personal. Lo interesante de esto es que de esta manera el artista reclamó su lugar como origen primario de la obra de arte y por tanto del arte. Hay que recordar que en el Renacimiento, el artista, en tanto *creador*, desempeñaba un rol fundamental en su sociedad. De ahí que los primeros estudios sobre el arte fueran en realidad textos sobre la vida de los principales artistas del momento como en el texto de Vasari (1996) o tratados escritos por los mismos como el caso de Alberti (1998) y Da Vinci (2016). Y también hay que tener consciencia de como ese protagonismo fue eclipsado en el Neoclásico en favor de la belleza como nuevo protagonista del arte. El surgimiento de la belleza racionalista académica significó el sacrificio del artista que ahora había perdido su libertad y que tenía que estar sujeto a estrictas reglas ajenas a sí mismo. De esta forma el artista fue eclipsado y relegado a un segundo plano,

asignando a la belleza como origen del arte. Bajo esta lógica, con el surgimiento del artista *genio*, dotado de una capacidad creadora "moderna", se liberó de las formas, y retomó su rol protagónico sobre la objetividad de la estética académica. En palabras del autor: "El genio no atiende a reglas o principios: su método para hacer las cosas es únicamente suyo, nadie se lo puede enseñar. […] Se define ante los demás por lo que verdaderamente es aun antes de saberlo él mismo." (Salabert, 2013: 72) Sin embargo, hay que aclarar que esta libertad está dada en apariencia pues en realidad está condicionada por el lenguaje mismo del arte contemporáneo a su tiempo. El pintor romántico, genio y creador moderno, es libre de crear lo que él cree que es el arte dentro de un nuevo sistema. Es decir, no es totalmente libre, crea a partir de la sublimidad de su propia intuición pues recordemos que lo sublime fue el nuevo paradigma que sustituyó a la belleza como categoría estética. En otras palabras sigue encerrado dentro de una prisión. De ahí que Salabert resalte que el artista pasó de un *deber-hacer*, a un *querer-hacer*, para volver a encerrarse posteriormente en un *poder-hacer*. El genio hacía lo que el sistema le permitía hacer dentro de la sublimidad de su individualidad.

Esta paradoja en torno a la libertad del creador "moderno" planteada por Salabert no pudo ser resuelta por los artistas hasta que se concluyó el proceso transgresor vanguardista, pues aún superado el Romanticismo, con la llegada del Realismo, el Simbolismo y el Impresionismo, los artistas seguían atrapados dentro del lenguaje mismo de la creación; lo que significa que el pinto no podía escapar del lenguaje pictórico así como el músico no podía escapar del lenguaje sonoro. No será hasta la llegada del arte conceptual que el artista será verdaderamente libre. Evidentemente el pionero de este proceso, como ya se ha descrito en capítulos pasados, fue Duchamp. De

hecho, estamos obligados a preguntarnos si *La fuente* (ver anexo 65), y en consecuencia, cualquier obra descendiente y heredera conceptual de la misma, fue realmente *creada* o no. Porque según los planteamientos teóricos de Salabert, el *crear* está dado por un *querer-hacer*, *poder-hacer* y *deber-hacer*; en otras palabras, sin importar el tipo de creación, es un *hacer* hecho por el artista; es una acción, y el mingitorio que da forma a *La fuente* claramente no fue hecho por Duchamp. A lo mucho, la acción que hizo fue ir a comprar el urinario.

A mi juicio, para entender el acto creativo posterior a las vanguardias, habría que regresar al planteamiento "moderno" expuesto por Salabert, según el cual el artista *crea* a partir de lo que *cree*. Siguiendo esta lógica, tendríamos que entender que *La fuente* no fue el resultado producido de la acción de *crear* como un *hacer*, sino de la acción de *creer* en un *idear*. En otras palabras, la obra fue *creada*, o mejor dicho, se convirtió en obra, primero porque alguien (el artista) lo *ideó* y *creyó* en la posibilidad de que podría serlo, y segundo, porque el sistema del arte acordó que así lo sería. Por lo tanto, el artista tuvo una idea, creyó en esta, y se creó a través de una creencia acordada socialmente. Aunque claro, esa convención social tuvo que ser aprobada por la institución del mundo del arte.

Ahora bien si el acto creativo libre pero no tanto descrito por Salabert es denominado y calificado por el autor como "moderno", no hay otra manera de describir la creación conceptual mas que como "posmoderna". Si bien todavía no quisiera analizar este proceso desde un punto de vista posmoderno (o mas bien desde una teoría y/o filosofía posmoderna), si me gustaría describir esta nueva práctica creativa.

En primera instancia, se tendría que separar al artista creador del nuevo artista ideador. El «artista creador» *hace* y/o materializa con sus propia manos su propia *creación*. En este sentido, su artisticidad o relevancia artística está en la obra misma, pero entendiendo la obra como u objeto material hecho por el artista. Por otra parte, el «artista ideador», *crea* una *idea* sobre lo que *cree* que es el arte, que además, puede o no hacer o llevar a cabo él mismo, porque su acción creativa está dada en la idea misma de la cual se desprende lo creado. Es justamente en su capacidad de generar ideas donde se haya su artisticidad o relevancia artística. Por lo tanto, el primero es un artista *crea(tivo)* mientras que el segundo es un artista *cree(ativo)*. El primero se mueve en el *poder-hacer* mientras que el segundo lo hace en el *poder-idear*. Esta es la única explicación posible para poder seguir distinguiendo al artista de las personas comunes, porque hay que ser realistas, así como se distingue entre las obras y las meras cosa, debe haber una distinción entre el artista y las meras personas. Una distinción que medible y cuantificable en dólares (o en euros dependiendo la ubicación del mercado del arte) puesto que una idea u obra ideada por un artista de renombre vale infinitamente más que algo ideado por cualquier persona.

De esta manera, la escena del arte contemporáneo está conformada por un despliegue de ideas, algunas buenas, algunas malas, unas mejores que otras, y otras tantas absurdas difíciles de entender, pero ideas al fin y al cabo. Bajo este paradigma, lo artístico en el plátano en la pared de Maurizio Cattelan (ver anexo 141), en las esculturas invisibles de Salvatore Garau (ver anexo 142 y 143), en los globos gigantes de Jeff Koons (ver anexo 110), en los animales en formaldehído de Damien Hirst (ver anexo 103 y 125), en las instalaciones tecnológicas de Stelarc (ver anexo 100 y 123) o en las telas de Christo (ver anexo 95 y 114), entre muchos otros ejemplos posibles, está dado en la idea misma de cada una de estas obras. Lo paradójico de este paradigma

es que esta apertura a las posibilidades infinitas puede ser confuso para los espectadores que en muchos casos ya no comprenden la artisticidad del arte contemporáneo. Esta paradoja la reservaré para el siguiente apartado, puesto que me parece que solo puede ser comprendida bajo una discurso posmoderno. Lo importante en este momento es destacar que es un hecho que cambio el rol del artista con respecto a paradigmas pasados. El artista creador, el genio y el virtuoso, se quedaron en el pasado como testigos de otros tiempos: de otras formas de arte. O mejor dicho, de otra «idea del Arte». El artista contemporáneo, poseedor de una forma de creación "posmoderna" se rinde ante la apertura de las posibilidades, o irónico es que esta apertura está dada para que en la actualidad se piense que aparentemente cualquiera podría ser artista.

Con todo esto, hay que resaltar que así como cambió el concepto de «Artista», debió en consecuencia cambiar también el concepto de «Obra de arte». Pero ¿qué es una obra de arte? Salabert afirma que "la obra de arte es un sentimiento que se proyecta en una forma" (Salabert, 2013: 71); en contraste, Shiner mantiene que fue en el siglo XVIII, tras la invención del arte, que se introdujo el concepto de «Obra de arte». Anteriormente al siglo en cuestión se creía que una obra de arte era el producto de un arte y que ésta era construida, no creada; pero para el siglo XVIII ya se hablaba de obras de arte, de las cuales se creían que eran meros objetos con valor agregado. Definitivamente lo interesante de esta definición está en ese "valor agregado" puesto que este es lo que distingue de una obra y un simple objeto. En otras palabras, un objeto con dicho "valor agregado" deviene en obra de arte, y sin este, se mantiene como cosa. Ahora bien, generalmente se asume que ese valor agregado es algo metafísico que trasciende al objeto mismo. Algo místico, tal vez aurático o inclusive fantástico e inexplicable. La obra tiene «algo» que la

hace ser obra. ¿Pero qué es ese «algo»?

Como ya se sabe, la obra de arte como objeto fue una conceptualización que perduró desde el renacimiento hasta el final de las vanguardias. En un inicio, la obra renacentista era un simple producto *creado* por el artista *creador*. Su valor recaía justamente por el peso del artista que firmaba la obra, o que inclusive aparecía en esta. En otras palabras, la importancia de la obra recaía en el renombre del artista. Es fácil confundirse y pensar que es justamente el peso del artista ese «algo» maravilloso que le confiere la categoría de obra de arte a los objetos creados por los artistas renacentistas. Sin embargo hay que aclarar que esa lectura está descontextualizada hermenéuticamente puesto que los artistas renacentistas en realidad si bien socialmente disfrutaban de renombre, en la práctica, la realidad es que estaban mucho mas cerca de los artesanos medievales que del creador moderno descrito por Salabert. Este *protoartista*, estaba lejos de gozar de la libertad del *genio*.

En el Renacimiento el artista estaba a merced del mecenas, o mejor dicho, del patrón, quien era el que encargaba la obra, quien escogía la temática, el formato, y el destino final de la obra; pues no hay que olvidar que para ese momento, la costumbre era que las "obras de arte" estaban destinadas para decorar o ambientar algún inmueble eclesiástico o laico, o en su defecto, alguna plaza pública. En este sentido la obra de arte, que en realidad todavía no era siquiera realmente llamada así, representaba un producto, un encargo o una encomienda, la cual se catalogaba y se registraba a partir de los datos circundantes de esta. El mundo del arte aún no existía, por lo que no había salones, museos o galerías para exponer las obras. De hecho, ni si quiera se exponían puesto que el exponerlas implica la consciencia de que las obras estaban destinadas a

ser vistas por alguien: el espectador, a quien en otro momento también se le llamó el esteta. En el renacimiento la función última de la obra de arte era embellecer un espacio. Fuera de ese contexto, el arte renacentista pierde su esencia detrás del velo moderno, que también podría denominarse el aura de la obra de arte que le infiere y le asigna la institución del arte dentro de un museo. En otra palabras, ver "La Última Cena" (1495-98) de Da Vinci en el convento de Santa María de las Gracias de Milán, o "El Juicio Final" (1536-41) de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina del Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano, es una experiencia mucho mas real para el espectador de lo que el arte renacentista «era», en comparación con ver "El Retrato de Lisa Gherardini" (1503-19), o "El David" (1501-04), de los mismos artistas, en el Museo del Louvre de la ciudad de París. Pues si bien el arte renacentista es bello donde sea que se le exhiba, descontextualizarlo de esa manera, dificulta entender estos objetos en tanto obras de arte; pues regresando a la idea de que la obra de arte es un objeto con un valor agregado, el valor circundante en toda obra de arte del Renacimiento es la representación visual de la ideología que estaba apareciendo en torno a la idea del «mundo moderno» acorde a un «pensamiento moderno»: la *Modernidad*. Como dije, la obra de arte renacentista es en sí misma bella sin importar donde se le exhiba, claro, entendiendo bello bajo el paradigma renacentista donde la belleza es una idealización de la naturaleza, lo cual en sí mismo es un síntoma del pensamiento moderno. Sin embargo, la obra dentro del contexto original donde, como diría Heidegger, el arte (renacentista) acontece, la belleza de esta no sería la única revelación de un «mundo moderno», mas bien sería como colocar la última pieza del rompecabezas, todo tomaría sentido, el mundo se develaría ante el espectador sumergiéndolo dentro del «pensamiento moderno» renacentista.

De la misma manera, Kultermann (2013) ha dejado claro que tras bambalinas, el arte siempre ha tenido una finalidad velada que va más allá de sí mismo. Por ejemplo, así como el renacimiento centró su arte entorno al humanismo, el arte barroco tenía fines religiosos según los cuales las iglesias reformistas y contrarreformistas buscaban convencer y evangelizar a los creyentes y aumentar así sus filas de seguidores lo que implicaba un crecimiento hegemónico sobre la iglesia contraria; y justamente por eso, la finalidad del arte neoclásico fue concentrar unitariamente el discurso de poder al rededor del poder absoluto del rey y así mitigar la disputa religiosa. En otras palabras, el valor agregado al objeto denominado como obra de arte podría interpretarse como un valor discursivo, lo que significa que este algo podría ser la capacidad de la obra de develar el discurso inmanente del mundo de donde la obra emerge. No hay que olvidar que más allá del discurso artístico, estético y/o estilístico, que se le puedan atribuir a la obra de arte, esta está inmensa en una ideología que trasciende al artista y que refleja a la sociedad de una época y lugar específico. En el Renacimiento, esto discurso sería el develamiento de los principios premodernos en las manos del humanismo antropocentrista italiano. Y así como este discurso es parte esencial de la obra de arte en el Renacimiento, toda obra de arte se circunscrita de una u otra manera por un discurso hegemónico específico. En el caso de la idea moderna del «Arte», como intenté demostrar en el capítulo pasado, este discurso gira en torno a la Modernidad. De esta manera, ya sea Renacimiento, Manierismo, Barroco, Neoclasicismo y/o Romanticismo, detrás de toda obra de arte, o mejor dicho, detrás de todo objeto artístico, aparece intencional o inintencionalmente el discurso moderno. Heidegger dijo que “la obra, en tanto que obra, levanta un mundo” (Heidegger, 1996: 32), y «mundo» para el filósofo alemán, es sinónimo de verdad. Por lo tanto, es justo ahí, en ese discurso velado, que el «mundo» es develado, es ahí, en el *ser-ahí* heidegge-

riano, donde la obra «es» verdaderamente obra de arte como manifestación libre de la verdad del mundo de donde la obra ha sido creada.

Por lo tanto, si la «Obra de arte» es la materialización de un discurso hegemónico, ideológicamente dominante e inmanente al objeto en cuestión, y que además esta producido o creado por un artista, ¿ en donde radica la disonancia entre este concepto de la idea moderna del «Arte» y las prácticas artísticas contemporáneas?

En primera instancia es obvio que el primer cambio que debemos de notar es la desaparición del objeto mismo. Como se vio en el capítulo anterior, el siglo XX cambió el paradigma del arte pues los artistas conceptuales desobjetualizaron la obra de arte. En adelante los artistas contemporáneos serían conscientes de que la «Obra de arte» no necesariamente requería un soporte objetual para manifestar su artisticidad, sino que el objeto artístico podría ser visto en realidad como el medio y/o resultado de la acción creativa del artista. Esto significa evidentemente que la artisticidad de la obra recaía en las ideas, conceptos y/o acciones del artista que, como recién se aclaró, ya no es un creador, sino un ideador. En ese sentido, tendríamos que reconocer que la definición de «Obra de arte» ha cambiado. Ya no es un mero objeto con valor agregado; ahora más bien hablamos de una idea generada por el artista, idea que puede ser ejecutada objetualmente o desobjetualmente por él mismo, o acorde a sus instrucciones, y que además, tiene un valor agregado. De esta manera, tenemos de nuevo el ejemplo de *La fuente* (ver anexo 65); se trata de una obra objetual, pero la artisticidad de esta no está en que fue creada por el artista, sino en la idea de este de introducir un objeto aleatorio como lo es un mingitorio dentro de una exposición. En otras palabras es una idea ejecutada materialmente aunque no fue hecha por el propia artista.

Tomemos los *action painting* de Jackson Pollock (ver anexo 74 y 75) o los performances de Yves Klein (ver anexo 76 y 66), ideas ejecutadas a manera de acción por parte de los artistas donde el objeto es mero resultado de la acción misma; en contraste con las acciones de Valie Expo (ver anexo 89) en donde la idea radicaba en que acción fuera llevada a cabo más bien por el espectador resultando en una obra desobjetualizada. Un par de casos similares serían por ejemplo los de Selarc (ver anexo 100 y 123) y Orlan (ver anexo 104), casos en donde la idea es ejecutada sobre el cuerpo del artista, pues él mismo deviene en la obra de arte en tanto se transforma corporalmente como resultado de la ejecución de su idea. Por último, el mejor ejemplo de este cambio paradójico en torno al concepto de la «Obra de arte» están las esculturas invisibles de Salvatore Garau (ver anexo 142 y 143) en donde la idea no es ni ejecutada pues no hay nada ahí, se queda simplemente como idea, y sin embargo el medio las ha reconocido como obras de arte.

Una vez más, en primera instancia puede ser relativamente fácil suponer que en la desobjetualización de la obra radica el cambio del concepto de la «Obra de arte» en el siglo pasado. Sin embargo debemos notar que el discurso inmanente en la obra de arte es lo que realmente ha cambiado, y a su vez, lo que en consecuencia ha provocado la desobjetualización de la obra de arte. Del siglo XV al siglo XIX el metadiscurso estaba centrado en el pensamiento moderno, mientras que a partir del siglo XX, este girará al rededor de la negación de la misma forma de pensamiento. En otras palabras, este ir en contra de los cánones básicos de la idea moderna del «Arte» de manera declarada e intencional como consecuencia de la búsqueda de libertad del arte, es resultado del «mundo» develado en la obra de arte contemporánea, pues queramos o no, la *Posmodernidad* lo cambió todo.

3.3.- La «idea líquida del Arte»

Ha que dado claro que el arte contemporáneo ha abandonado los fundamentos de la idea moderna del «Arte». Esto significa que la ontología del «Arte» que acontece en el arte contemporáneo tiene otro sostén ontológico. Y si en el primer capítulo se mencionó que el arte contemporáneo es aquella forma artística que muestra sintomáticamente las características de lo contemporáneo, habrá que buscar la facticidad del «Arte» en este periodo temporal. De esta manera, el arte contemporáneo, o mejor dicho, la idea contemporánea del «Arte», es aquella que refleja en sí misma la conciencia colectiva de la cultura dominante de su época, en este caso en particular, la dominante ideológica correspondería a una forma de pensamiento que ha sido nombrada de distintas maneras, y que aquí se acotará como «Posmodernidad».

¿Qué es la *Posmodernidad*? Se trata de una ideología o condición cultural que pareciera haber dominado el mundo occidental tras la caída de la *Modernidad*. Existen diversas posturas y enfoques sobre la *Posmodernidad*, lo cual complica su definición unitaria; y a la vez, existen diversas teorías paralelas que describen fenómenos similares con diferentes nomenclaturas, lo que impide generalizar el análisis interpretativo de los últimos cien años bajo un sólo enfoque inequívocamente; sin embargo, llámese *Posmodernidad*, *Modernidad líquida*, *Transmodernidad* y/o *Hipermodernidad*, concretamente, hacen referencia a una forma de pensamiento que se caracteriza por transgredir y/o superar los principales valores modernos en tanto que se posiciona nihilistamente como una ideología abiertamente antimoderna. Lo interesante aquí, es que más allá de bajo qué nombre englobemos las características culturales contemporáneas, todas acontecen indistintamente en el arte del último siglo.

Ahora bien, más allá de buscar la manera en que los síntomas descritos por los principales filósofos posmodernos se develan en diferentes obras de arte contemporáneas, me gustaría, por le contrario, empezar por desocultar dicha sintomatología en algunos de los manifiestos teóricos contemporáneos más importantes del siglo pasado.

Los textos fundacionales a los que hago referencia son los textos *El arte después de la filosofía* de Joseph Kosuth (1945) y las *Sentencias sobre arte conceptual* de Sol Lewitt (1928-2007); ambos textos publicados en 1969. Si bien el texto de Kosuth destaca sobre el otro por su complejidad y riqueza discursiva puesto que Lewitt literalmente escribió simplemente treinta y cinco oraciones que engloban su concepción del arte; en síntesis, ambos textos distinguen entre un nuevo y un viejo arte, los cuales son separados por un rompimiento paradigmático del cómo y el para qué del arte. En el caso del texto de Kosuth, el artista norteamericano separó estas dos conceptualizaciones del arte como la oposición entre el arte de la idea y el arte formalista. El primero hace referencia al arte conceptual mientras que el último refiere al arte clasicista, aquel que tiene una función exclusivamente decorativa, razón por la cual, filosóficamente siempre se vincula a la estética, y por lo mismo, su artisticidad es escueta. En palabras de Kosuth: "el arte formalista constituye la vanguardia de la decoración; en un sentido estricto, se podría afirmar razonablemente que su condición de arte es tan mínima que a pesar de sus propósitos funcionales no es en absoluto arte, sino un puro ejercicio estético". (Kosuth, 2018: 35) De esta manera, el autor distinguió que el arte formalista es menos arte puesto que las formas en que el arte formalista se ha presentado siempre a lo largo de la historia del arte ha sido de la mano de la pintura y la escultura principalmente, y que estas no representan al «Arte» como tal sino a sí mismas solamente en tanto formas artísticas. Así, separó la artisticidad de un artista conceptual

de la de un pintor, puesto que el primero trata sobre el arte mismo mientras que el segundo solo aborda la artisticidad de una parte del arte: la pintura. “Si un artista acepta la pintura (o la escultura), está aceptando la tradición que viene con esta. Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. Si se producen pinturas ya se está aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Se está aceptando, entonces, que «la naturaleza del arte es la de la tradición europea con su dicotomía pintura-escultura»”. (Kosuth, 2018: 37) Sobre esto mismo Lewitt señaló: “cuando se utilizan palabras como pintura y escultura, se connota toda una tradición, y esto implica la aceptación de esta tradición, imponiendo así sobre el artista una serie de limitaciones que lo llevarán a evitar hacer arte que vaya más allá de esas limitaciones”. (Lewitt, 1999: 106)

Ahora bien, el problema del arte formalista no está solo en su función decorativa ni en su parcialidad artística solamente, sino en su auto concepción ontológica. La construcción conceptual morfológica del arte, es decir, aquella centrada en las formas, está sujeta en la prisión de las mismas formas; no logra ver más allá de las mismas formas, por lo que las posibilidades del arte están fijadas a priori de manera racional, puesto que las mismas formas obedecen a reglas específicas del orden lógico-matemático. En concordancia con lo anterior, esta es la misma base sobre la cual Sol Lewitt inició su distinción entre el arte formalista y el nuevo arte, puesto que para este artista, “los juicios racionales repiten juicios racionales” mientras que “los juicios irracionales llevan a nuevas experiencias” (Lewitt, 1999: 106), entendiendo claro está que el arte formal es racional. Lo interesante es que esta es la misma objeción que puso Heidegger a la introducción del arte en el horizonte de la estética, pues esto significaba que el arte era ahora racionalizado en tanto que la estética equivalía para el filósofo alemán a una cientifización de la experiencia artística. Para el autor de *La época de la imagen del mundo* (1938), la racionalización del arte se

asentaba en tanto que se buscaba en la obra de arte conceptos estéticos que de antemano ya se sabían sobra la obra: que debe ser bella y debe causar una experiencia sensorial. De esta manera, la estética matematizó al arte puesto que estableció un método racionalista y cientificista de interpretación, que de acuerdo a lo que Heidegger describió como la base del funcionamiento de las ciencias modernas, se anticipa al resultado de la obra buscando en ésta algo preestablecido que debiera de estar ahí. En otras palabras, busca el carácter artístico de la obra de arte única y exclusivamente a través del estudio de la presencia o ausencia de la belleza; lo cual, sustenta y válida únicamente al método en sí sólo a través de una concepción morfológica del arte y no a la obra de arte y mucho menos al arte en sí. Que es justo lo que señaló Kosuth sobre el tema de la estética y la noción morfológica el arte: "Las consideraciones estéticas son, de hecho, siempre ajenas a la función o a la razón de ser de un objeto. A menos que, por supuesto, la razón de ser de un objeto sea estrictamente estética. Un ejemplo de un objeto puramente estético es un objeto decorativo" (Kosuth, 2018: 34), a lo que agregó: "La objeción más fuerte que se puede presentar contra la justificación morfológica del arte tradicional es que las nociones morfológicas del arte encarnan un concepto implícito y a priori de las posibilidades del arte. No obstante, este concepto a priori de la naturaleza del arte […] hace de hecho imposible cuestionar la naturaleza del arte". (Kosuth, 2018: 37) Esto significa que el arte formalista es arte solo en consecuencia y dentro de los límites de su propia idea del arte, y que la verdadera artisticidad del «Arte» se mantenía oculta y restringida dentro de las apariencias formalistas, clasicistas y racionalistas.

Ahora la pregunta a contestar es ¿cuál es esa naturaleza del «Arte» a la que refieren Kosuth y Lewitt? ¿Cuál es la naturaleza del «Arte de la idea» o del «Arte irracional»? Simple. Para Kosuth todo arte posterior a Duchamp es (o debería ser) conceptual porque el «Arte» solo existe

conceptualmente hablando; y para Lewitt toda idea es la ejecución de un concepto por lo que el arte de la idea es la ejecución práctica del arte conceptual. “Las ideas pueden ser obras de arte: se encuentran engarzadas en una cadena de desarrollo que eventualmente puede encontrar alguna forma” (Lewitt, 1999: 107) En este sentido, Lewitt agregó que contrario a la creencia popular, las ideas no necesariamente pertenecen a un orden lógico, puesto que pueden llevarlo a uno a direcciones y circunstancias inesperadas. Sin embargo donde este artista concentró su atención, a diferencia de Kosuth, fue en las características inmateriales de la obra de arte y el rol del artista para con la misma. De entrada, para Lewitt fue importante señalar y resaltar que no toda obra de arte es material puesto que no toda idea se materializa. “Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no”. (Lewitt, 1999: 107) Así mismo, consideró oportuno detenerse a recalcar que el artista origina la obra en tanto que es la fuente de la idea, pero que no puede controlar u gobernar la ejecución de la misma. “La voluntad del artista es secundaria al proceso que va de la idea a la concreción de la obra. Su voluntad bien puede ser puro ego” (Lewitt, 1999: 106), a lo que agregó: “una vez que la idea de la obra se establece en la mente del artista y su forma final es decidida, el proceso se lleva a cabo a ciegas. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Estos pueden utilizarse como ideas para nuevas obras.” (Lewitt, 1999: 107) Ni siquiera tiene garantizado entenderla cuando ésta se presente terminada, puesto que su percepción es igual de subjetiva que la de cualquier espectador. En contaste, Kosuth simplemente se limitó a señalar sobre el artista que su calidad o valor para con la historia reciente del arte está dado en cuanto a qué tanto añaden y expanden el concepto de «Arte». Porque hay que entender que para Kosuth, lo importante estuvo en subrayar que cada artista tiene su propia definición del «Arte», la cual expresan en sus propias obras para auto validarse. Esto es confirmado por Lewitt,

quien señala: "Todas las ideas son arte si se preocupan por el arte, y caen dentro de las convenciones del arte". (Lewitt, 1999: 107) Lo interesante es que cada una de estas definiciones particulares es totalmente válida, y por el contrario, en la manera en que se influyen las visiones de cada artista entre sí es que el arte se expande. En palabras de Kosuth: "Las obras de arte son proposiciones analíticas. Esto es, sí las vemos dentro de su contexto —en tanto arte— no nos dan ninguna información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista está diciendo que una obra de arte particular es arte, lo cual quiere decir, que es una definición del arte" (Kosuth, 2018: 40), a lo que posteriormente agrega: "Repetiremos que lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, esto es, la «idea de arte» (u «obra de arte») y el arte son lo mismo y puede apreciarse como un arte, sin salirse del contexto del arte con el fin de conseguir una verificación" (Kosuth, 2018: 41) De esta manera, el autor resaltó que la «condición artística» o «estado conceptual» del arte refiere a un lenguaje que parte del artista hacia el espectador, en el cual el creador enmarca sus proposiciones y concepciones de manera autónoma, libre de las limitaciones morfológicas de lo que el «Arte» debiera ser. De igual manera Lewitt señaló que la obra de arte es el conducto entre la mente del artista y la del espectador. Sincronización que no siempre se da debido a la incapacidad de compartir la misma idea. De manera complementaria, Kosuth justificó que cuando el espectador no logra empatizar con el arte conceptual es en realidad porque este le pide al artista que use un «lenguaje» tradicional debido a que el particular que está usando le es incomprensible; y al mismo tiempo, validó la manera en que el artista ignora la incapacidad interpretativa del espectador, concentrándose en la forma en que su propio arte genera un crecimiento conceptual del «Arte». Así, el autor de *Una y tres sillas* (1965), cierra su mani-

fiesto resaltando que la viabilidad del «Arte» radicará en adelante en su incapacidad de asumir definiciones y conceptualizaciones filosóficas estáticas, puesto que "el arte existe por sí mismo. […] La única razón del arte es el arte. El arte es la definición del arte". (Kosuth, 2018: 47)

Ahora bien, ¿qué implica esto? Primero, se tendría que reconocer que bajo la lógica expuesta por Kosuth y Lewitt, toda obra de arte contemporáneo debiera ser, en teoría, «Arte de la idea» o a«Arte irracional» porque es posterior a Duchamp. Segundo, habría que notar que Kosuth y Lewitt están refiriendo a una definición heideggeriana del «Arte», es decir a una conceptualización ontológicamente abierta. Recordemos que en *El origen de la obra de arte* (1935-36), Heidegger señaló que el origen, es decir, la esencia del «Arte», está en el arte mismo y que el acontecer de éste solamente es asequible a través de las obras de arte. De ahí que cuando el filósofo alemán dejó «hablar» a la obra de Van Gogh, ésta le abriera un «mundo» mediante el cual el *ser* mismo se le develó. Esta idea de que la obra de arte abre un «mundo», que en otras palabras se trata en realidad de una forma de «existencia», o de *ser-en-el-mundo,* dentro de un marco de referencia específicamente contextualizado en el tiempo, alude a una conceptualización abierta del arte que dista de la visión metafísica racionalista y positivista del arte que mantiene que el arte solamente es arte gracias a su belleza morfológica. Es decir, en palabras concretas, habla de un «Arte» polisémico a diferencia de uno unívoco, que non es otra cosa que una concepción claramente posmoderna. Sobre esto, Iain Thomson, autor de *Heidegger, Art, and Postmodernity* (2011) escribió: "aprender del arte cómo entender el *ser* de las entidades de una manera posmoderna, significa dedicarnos a cultivar y desarrollar la capacidad de reacción ontológica que nos permitiría reconocer a las entidades como un *ser* aún más polisémico de lo que somos capaces de conceptualizar" (Thomson, 2011: 104), a lo que agrega:

> Al pintar "la verdad de la pintura", Van Gogh revela la verdad del arte y así nos ayuda a aprender a ver lo que incluso podríamos llamar "la verdad de la verdad". Por lo tanto, preservando la lucha dinámica entre el ocultar y el desocultar que se pueden encontrar en el corazón de toda la inteligibilidad conformada en el tiempo; Heidegger espera que Van Gogh nos pueda ayudar a comprender y encontrar no sólo la pintura o el arte, sino incluso lo que significa ser en un sentido posmoderno. Uno en el que ya no se puede preconcebir inherentemente todo lo que encontramos como objetos sin sentido que hay que dominar o como recursos que deben ser optimizados, sino que nos ayuda a aprender, a discernir y a desarrollar creativamente los significados inherentes de las cosas, de estar abierto a las sugerencias que ofrecen. (Thomson, 2011: 105)

En otras palabras, al concebir la polisemia del *ser*, a partir de su relación temporal con su contexto, Heidegger provocó de cierta manera la disolución de la significación categórica implementada por el positivismo modernista, cimentando así, de cierta manera, el nihilismo posmoderno. Por lo tanto, de esta manera, una conceptualización abierta de la idea del «Arte» que se amolda a las circunstancias personales de cada obra de arte, de cada artista, de cada estilo, de cada periodo histórico y de cada tendencia, refiere claramente a una conceptualización heideggeriana que a su vez, deviene en un entendimiento *posmoderno* y *líquido* del «Arte».

Sin embargo, ¿coincide teóricamente esta «idea líquida del Arte» *posmoderno* propuesta inconscientemente por Kosuth y Lewitt con lo que señalan los principales filósofos posmodernos? Claro que sí. En *Arte, ¿líquido?* (2014), Zygmunt Bauman describió a un arte que por una parte se distingue de modelos anteriores, y por otra, se centra en acontecimientos pasajeros y

efímeros por lo que no se estanca en temporalidades inmanentes y universales. Pero más importante aún, en concordancia con Kosuth y Lewitt, refirió a un arte abandonado por la lógica de la estética, la cual en realidad ahora rige la cotidianidad del mundo del hombre contemporáneo. Una cotidianidad en donde la obra de arte, en su sentido estético, desapareció, pues ya no es ésta la encargada de embellecer la realidad del hombre moderno, labor que ahora está en manos de las cosas más mundanas de uso común y corriente. Ahora bien, este postulado según el cual "la estética se adentra hasta por entre el último escondrijo, la última grieta de nuestro mundo" (Bauman, 2014: 42) es una constante para a los distintos autores que han analizado la manera en que el arte contemporáneo se ha desestetizado. Por ejemplo, Yves Michaud (2007) señaló que el mundo contemporáneo es exageradamente bello debido al triunfo de la estética sobre la cotidianidad, por lo que ahora, desbordada la estética sobre el mundo real, se ha emancipado del arte, dejando a este desauratizado y a merced del tiempo para desaparecer. En palabras del autor: "es como si a mas belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho". (Michaud, 2007: 9)

Por otro lado, Byung-Chul Han (2019), diciendo lo mismo pero en otras palabras, describió un mundo pulido, pulcro, liso e impecable, en donde lo que importa es la manera en que la superficie de las cosas oculta el vacío dentro de las mismas, donde la belleza es utilizada como sinónimo de pura positividad, la cual enmascara una aparente ausencia de dolor y culpa. "No hay ninguna *interioridad* que se oculte tras la superficie pulida." (Byung-Chul, 2019: 16) En este sentido, Han resaltó que la estética de lo pulido es ligera, y que a mayor ligereza, mayor es el vacío; lo cual, trasladado al mundo del arte, podría referir a la ya citada vacuidad del arte contem-

poráneo. Vacuidad que Michaud resaltó como consecuencia de la evaporación del arte a través de la estetización de nuestra experiencia en general de como comprendemos el mundo. "La belleza no tiene límites, el arte se desborda en todas partes hasta el punto de no estar en ninguna. Así es la experiencia estetizada." (Michaud, 2007: 149) Ahora bien, continuando con el arte líquido de Bauman, esta desestetización es la que según el autor provocará la conclusión de arte en tanto acontecimiento. El arte terminará desapareciendo, tal como dicen igualmente Michaud y Han. Sin embargo, desde la perspectiva conceptual de Kosuth y Lewitt, habrá que aclarar que el arte que desaparecerá, o mejor dicho, que ha desaparecido, es el arte formalista racional, aquel que depende exclusivamente de la estética para validarse. Y efectivamente, en tanto que la estética se mantiene ocupada en todo menos en el «Arte», la concepción morfológica del arte ha perdido sostén al grado de desaparecer. Sin embargo, por el contrario, el nuevo «Arte de la idea» o «Arte irracional» propuesto por Kosuth, Lewitt y sus contemporáneos, ha quedado libre sin la prisión que la estética representaba para su estructuración ontológica. Es más se ha desarrollado y multiplicado en un sin fin de variantes que, como nos señala el autor, representan un sin fin de auto construcciones tautológicas de lo que el «Arte» ahora puede ser. Esta libertad, que ahora permite al arte auto renovarse de manera constante, es precisamente otra característica líquida que concuerda con lo expuesto por Bauman en el texto en cuestión. "La modernidad líquida es una situación en la que la distancia, el lapso de tiempo entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero ha quedado drásticamente reducido. El resultado es que convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa." (Bauman, 2014: 43) El espectador contemporáneo está inmerso en una época en el que el concepto de «lo nuevo» se ha erradicado por el sobre uso que se le ha dado a dicho concepto. Consumimos «lo nuevo» infinitamente sin darnos

cuenta que para mantener esta practica, a su vez, debemos desechar lo previamente nuevo. De ahí la dicotomía expuesta por Bauman según la cual nuestra sociedad construye para destruir y destruye para crear. "Usamos, compramos, deseamos cosas que, sin embargo, tiramos sin escrúpulos ni miramientos tan pronto como aparecen cosas mas llamativas." (Bauman, 2014: 44) Así, todo es prescindible, lo cual es una característica líquida del arte conceptual. Kosuth señaló que el arte conceptual se mantiene vivo siempre y cuando se mantenga fluyendo por la sucesión de ideas nuevas que expandan la conceptualización del «Arte». Sin embargo no se da cuenta que en esta constante innovación conceptual, implica el abandono de ideas previas. La única manera de avanzar es mediante una idea nueva lo que a su vez significa desechar ideas anteriores. El «Arte líquido» es desechable. Consumimos las nuevas tendencias contemporáneas hasta que llegan otras aún más nuevas y vuelven obsoletas a las anteriores.

Si observáramos el devenir procesual del arte conceptual y todas aquellas variantes que le siguieron, veríamos que en los últimos cincuenta años han habido mas estilos, manifestaciones, tendencias y categorías artísticas que a lo largo de toda la historia del arte. Así el conceptualismo fue descartado por el accionismo, y este a su vez por el arte procesual, y luego por el povera, el apropiacionismo, el neoexpresionismo, el videoarte, el arte contextual, el hiperrealismo, el *net art*, el bioarte, y así sucesivamente mientras el arte mantenga su fluidez. Las nuevas tendencias de hoy serán olvidadas mañana. Así mismo, desde el abandono de la pintura y la escultura, los artistas han tenido la libertad de crear y enriquecer el lenguaje artístico mediante la invención de nuevas plataformas de expresión como lo son la acción, instalación, la apropiación, el *performance*, el *happening*, la videoinstalación, el *body art*, el *land art*, etc. "Todo es prescindible, nada es verdaderamente necesario, nada es insustituible. Todo nace con la marca de la muerte.

Todo se propone con fecha de caducidad. Todo, todo lo nacido o hecho, todo lo humano o fabricado es prescindible". (Bauman, 2014: 45) Paradójicamente, es este vertiginoso dinamismo causado por la liquidificación del arte lo que ha provocado el llamado triunfo de la estética, pues en medio del caos es necesario mantener algo que de sentido de pesadez y continuidad como eje fundamental detrás de la fluidez del arte. Ese algo, es la belleza, puesto que ésta, en tanto idea, según Bauman, "es prácticamente inmortal, o al menos, es duradera. Se reconoce por su longevidad y también por su presunto alcance universal. La belleza es pues intemporal y universal". (Bauman, 2014: 46) Esto genera un fuerte contraste puesto que el espectador, empapado en tanta belleza y pulcritud, espera un arte igual de ligero y perfecto, si embargo, el arte está más alejado que nunca de ser perfecto, puesto que se se considerara como tal, entonces sí dejaría de avanzar y moriría víctima de su perfección. En palabras de Bauman: "Alcanzada la perfección, el mundo se para. Nada queda por hacer, nada ha de cambiar. Pero somos todos unos líquido-modernos y para nosotros la perfección, el que todo sea para siempre igual, no es un ideal, es una pesadilla". (Bauman, 2014: 47) De hecho, el mismo Bauman menciona que la perfección fue la trampa que remató al arte formal, pues los artistas morfológicos asumieron tras la vanguardia, que habían alcanzado la perfección a través de la abstracción. Perfección o no, la cosa es que la abstracción culmino una etapa del «Arte» y dio paso a otra, a una *conceptual*, a una *líquida*, a una *posmoderna*.

Ahora bien, la pregunta a contestar a continuación sería: ¿Dónde acontece explícitamente la condición *posmoderna* de la «idea del Arte» en la contemporaneidad en los manifiestos fundacionales citados? Para contestar esta pregunta primero se tendría que notar que para desechar y desaparecer el arte formal o morfológico y adoptar esta idealización conceptual polisémica del

arte, como proponen Kosuth y Lewitt, se tuvo por fuerza que romper el metadiscurso racionalista que venía siendo eje fundamental en la construcción de la «idea moderna del Arte». Este hecho puede interpretarse de dos maneras.

I) Por una parte, esta independencia del canon tradicional del arte podría ser una manifestación de la secularización de la secularización descrita por Gianni Vattimo en su libro *El final de la Modernidad* (1987). Para Vattimo, la emancipación se dio en dos etapas: en primera instancia como una secularización de la concepción judeocristiana de la historia lo cual se dio gracias a la innovaciones artísticas, científicas y tecnológicas ocurridas desde el surgimiento del humanismo en el siglo XV hasta la ilustración. Esta primera secularización fue mitificada como fundamento mismo del inicio de la *Modernidad*. Sin embargo, como ya se ha visto, simplemente significo la sustitución de una deidad por otra, razón por la cual, devino en la necesidad de una segunda emancipación. Por lo tanto, en segunda instancia, con el final de la *Modernidad* a mediados del siglo XX (sintomatizada por el explícito pensamiento anti moderno expuesto a inicios del presente capítulo) se dio una segunda secularización, pero eta vez, con respecto al culto a la razón. Esta segunda secularización, la que Vattimo describe como la secularización de la secularización, se logró tras el abandono de una de las narrativas más características del metadiscurso racionalista, aquella que gira en torno la idea de «lo nuevo». Como ya se dijo, la sociedad *posmoderna*, vive en una época en donde «lo nuevo» no se mantiene nuevo durante mucho tiempo debido a que detrás viene algo más nuevo de manera cíclica. Esto ha generado una fugacidad tal en la novedad hasta llegar a erradicarla. De ahí el abandono de esta narrativa fundamental. Ahora bien, hablando de arte, el proceso descrito por Vattimo es asequible a la historia del surgi-

miento y fin del arte formalista. La primera emancipación descrita por el autor, concuerda con el proceso señalado por Belting en *Imagen y culto* (2009) en donde describió como dio inicio la «Era del arte» tras el abandono del culto religioso y/o la significación mística y esotérica de las imágenes. Así, la emancipación religiosa de las imágenes, en tanto que ahora se concebirían como meras representaciones simbólica de la divinidad y ya no extensiones de la misma, concreta la inauguración del «Arte» como auto legitimación figurativa de la *Modernidad*. Por lo tanto, siguiendo la lógica de Vattimo, la emancipación de la emancipación se dio cuando el arte abandonó el discurso racionalista en el cual se sustentaba la idea moderna del arte, y en donde, al mismo tiempo, se auto legitimaba la *Modernidad* misma. El abandono del discurso racionalista que cimentaba al arte formal se concretó a mediados del siglo XX con la fundación del ate conceptual; sin embargo, en realidad el proceso arrancó en los trazos modernistas del *Arte Moderno* un siglo antes. Si bien el Realismo y el Impresionismo no buscaron generar ningún tipo de transgresión, en la rebeldía en sí de proponer realidades alternativas que se oponían indirectamente al discurso oficial academicista de lo que el arte debía ser, dieron el ejemplo para una nueva generación de artistas vanguardistas que paso a paso innovaron y renovaron la idea moderna del arte hasta su propia abstracción. De esta manera, el proceso vanguardista podría ser entendido en sí mismo como un proceso de reducción fenomenológica a manera de *destrucción* heideggeriana[26] mediante la cual se alcanzó la perfección tras la *diferenciación ontológica*, puesto que se abandonó todo prejuicio y precomprensión en torno al arte para así llegar a su esen-

[26] Hay que entender «destrucción» como la des(cons)trucción de conceptos para así ponerlos al descubierto ontológicamente hablando. Sobre esto Gadamer señala: "Así llegamos también a un sentido más restringido y técnico de destrucción, que determinó en gran medida los comienzos filosóficos de Heidegger. Nos mostró cómo había que practicar la destrucción de los conceptos en los que solía pensar la filosofía coetánea. Esto también era destrucción, y también se realizó en función de un poner al descubierto." (Gadamer, 2002: 363)

cia misma. En otras palabras, no hay forma artística ontológicamente más libre y perfecta que la abstracción puesto que es un arte ajeno a las ataduras de la representación. Sin embargo, recordemos los señalamientos de Bauman para quien la abstracción artística representó el abandono de «lo nuevo» en el arte puesto que tras cada propuesta vanguardista, se avanzó hasta el agotamiento de la novedad con el abandono de la representación figurativa. Llegado a este punto, ya nada podía ser más innovador. Fue la trampa de dos filos que remató al arte formal y dio paso a un nuevo ciclo.

II) Por otra parte, la caída del metadiscurso racionalista expresado en el arte formalista tradicional podría ser parte del abandono de las metanarrativas modernas descritas por François Lyotard (1924-1998) en *La condición posmoderna* (1979). Recordemos que Lyotard señaló que la posmodernidad es una condición del saber en la sociedad provocada por el fin de la *Modernidad*, la cual, según el autor, se reflejó en la creciente incredulidad de los metarrelatos de las ciencias modernas, específicamente en la historia puesto que representaba el intento de organizar todos los eventos y proyectos sociales alrededor de un discurso específica para legitimarlos y contextualizarlos a partir de la meta establecida: la *Modernidad*. La historia rompió su propio discurso a causa de la Segunda Guerra Mundial, la cual, como hecho aislado ya no pudo ser comprendida bajo la metanarrativa de la historia colectiva lo que generó un problema en el intento de totalizar la historia bajo un mismo discurso. Esto hizo que se repensara a la historia y se concluyera que en tanto lenguaje, es inconmensurable, por lo que acabó perdiendo coherencia interna y por lo tanto falló en su intento de auto legitimizarse. De ahí que en la *Posmodernidad* ya no se entienda a la historia como un discurso positivista que contiene la verdad universal como dogma de fe, sino

como un punto de vista subjetivo sobre algún acontecimiento. De ahí que también Vattimo ubicara en este rompimiento con la verdad única y auténtica el inicio del fin de la *Modernidad* puesto que la resignación de una multiplicidad de historias fragmentó la narrativa totalizadora y generó una nueva forma de pensamiento meta histórico. Ahora bien, la deslegitimación de la historia descrita por estos autores claramente es extensible también a la Historia del arte. En otras palabras, el abandono del arte racionalista, formalista y morfológico representó el fin de la Historia para el arte puesto que así como fue imposible unificar discursivamente la historia alrededor de la Segunda Guerra Mundial, fue imposible unificarla en torno a una «idea abierta del Arte» cuando cada artista tiene ahora la libertad de reinventar lo que el «Arte» ahora puede ser. De ahí que se diga que el arte en la actualidad no tiene unicidad, pues no puede ser unificado en un solo discurso. No hay narrativa más allá de la contemporánea que pueda funcionar como eje discursivo del arte contemporáneo. Es por eso que ahora la Historia del arte se limite a "unificar" toda la producción artística de los últimos setenta años meramente bajo la etiqueta "Arte Contemporáneo".

3.4.- La posmodernidad en el arte contemporáneo

La idea líquida del «Arte» es la esencia ontológica del arte contemporáneo posvanguardista de los siglos XX-XXI. Un «Arte líquido» refiere a una nueva conceptualización del «Arte» que gira en torno a la idea del «Arte» como idea, en donde cada idea individual del «Arte», es «Arte» en sí mismo. Esto refiere a una forma fractal de «Arte». Un «Arte» infinito conformado por un sin fin de partículas que a su vez son «Arte».

Ahora bien, si ahora el concepto de «Arte» ha sido deconstruido, fragmentado y liberado, ¿Por qué seguir hablando de un «Arte»? ¿por qué no hablar de «Artes» con S en plural? En mi opinión es porque, como diría Lyotard, es parte de la performatividad del sistema posmoderno, es un intento por mantener el metadiscurso a través del simulacro de la hiperrealidad del «Arte». Esto no significa que ya no exista el «Arte». Sino que nos negamos a ver la apertura del concepto en donde ahora cualquier idea puede ser «Arte».

Ahora bien, una vez develada la *Posmodernidad* en los manifiestos contemporáneos, ¿dónde se puede percibir la *Posmodernidad* en el arte contemporáneo? Para contestar esta pregunta, primero tendríamos que definir las características esenciales de esta forma de pensamiento.

I. La primera característica a resaltar sería el nihilismo posmoderno. Woodward (2009) define el nihilismo posmoderno como una declinación de las metas y valores que formalizaron a la modernidad. Para explicar esto, plantea una teoría propia en torno a posmodernidad a partir de la síntesis de las teorías expuestas de Lyotard, Baudrillard y Vattimo. Propone a esta forma de pensamiento como un desorientador *mise-en abyme* caracterizado por el sin sentido nihilista, el cual, determina las relaciones sociales y las condiciones culturales de la contemporaneidad. En palabras del autor:

> En la primera parte del siglo XX, el nihilismo fue entendido a través de la lente del existencialismo, la versión sartreana la cual enfatizaba como eje central a la conciencia en la constitución del significado y la necesidad de una confrontación individual con el sentido. En la última parte del siglo XX, la desafección axiológica asociada

> con existencialismo fue desplazado por el posmodernismo. Como he argumentado, la transición del existencialismo al posmodernismo se dio, en términos generales, como seguimiento al giro lingüístico en cuanto al distanciamiento de la consciencia individual como arbitro de las significaciones, favoreciendo así a las estructuras de significación extra-individuales analizadas de diversas maneras por los estructuralistas, postestructuralistas y filósofos hermenéutas. (Woodward, 2009: 242)

De esta manera, a diferencia del nihilismo en la modernidad que se concebía como una devaluación del proyecto ilustrado, Woodward define el nihilismo posmoderno como una negación de la *Modernidad*. En este sentido, considera que el nihilismo en sí mismo, así como las diversas aproximaciones teóricas sobre éste, provocan el efecto de la puesta en abismo y/o del cuadro dentro del cuadro, pues causan una repetición fractal del mismo problema: la inoperancia e ineficacia, y por tanto, deslinde del pensamiento moderno.

En ese sentido, de acuerdo a lo establecido por Woodward en el libro *Nihilismo posmoderno* del 2009, toda negación de la *Modernidad*, a través de la oposición a los valores esenciales de la misma, es parte del nihilismo posmoderno. Por lo tanto, si hemos visto en apartados pasados que los conceptos fundamentales de la ideal del «Arte» en la *Modernidad* han sido transgredidos, toda transgresión a estos valores que reflejan y sintomatizan el pensamiento moderno en el arte sin manifestaciones del nihilismo posmoderno. La transición del artista creador al artista ideador es reflejo de esto, así como lo es el paso del arte objetual al arte conceptual. De hecho, la metamorfosis de la representación figurativa al arte abstracto fue el primer síntoma claro de esta característica posmoderna. De esta mane-

ra, en principio, fue el arte vanguardista el pionero en cuanto a plantear el nihilismo en contra de los planteamientos artísticos modernos. Pero es hasta llegada a la abstracción con el abandono de la figuratividad que se aclama abiertamente dicha negación.

II. La segunda característica posmoderna es la hiperrealidad. Para Baudrillard (1978), la Modernidad se caracterizó por una interpretación racionalizada de la realidad, interpretación que a largo plazo devino en la destrucción de las apariencias a través de la creación y sustentación de significados. En dicho proceso de significación de la realidad, según Baudrillard, surgieron los simulacros que han enmascarado la ausencia realidad. De esta manera, explica que el simulacro "no corresponde a un territorio, a una referencia, o a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal" (Baudrillard, 1978: 9), a lo que agrega:

> Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo —y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. [...] Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un hiperreal, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera. (Baudrillard, 1978: 11)

Así, según el autor, lo real y lo verdadero pasaron a segundo plano para ser sustituidos por simulaciones hiperreales que a través de los signos de lo real suplantaron a la realidad.

En ese sentido, tenemos que reconocer que el arte mismo es un simulacro. Esto no significa que no exista el arte, sino que no existe un arte, y aun así, buscamos unicidad en

lo que se entiende en la actualidad como arte. El arte es un simulacro por lo que el arte posmoderno es hiperreal. Esta hiperrealidad ha sido construida por el mundo del arte que busca mantener activa la economía del mercado mediante el simulacro. Insisto, no significa que ya no haya arte; o que este haya muerto como mucho se ha dicho. Significa que el arte cambió, experimentó un cambio paradigmático que lo evolucionó en algo diferente, pero la sociedad alrededor de la institución del arte busca mantener el metarrelato en base al cual se construyó arte detrás del estridentismo de las obras contemporáneas. Esta característica es mantenida gracias a la siguiente.

III. La tercera característica posmoderna es la performatividad. Como ya vimos, en el siglo XX se dio el final de los metarrelatos. Tanto Vattimo como Lyotard coinciden en eso. El final de la narrativa sobre la cual se construyó y legitimizó la *Modernidad* fracasó en unificar el sentido de la existencia histórica de las sociedades humanas durante el siglo pasado. Esta narrativa estaba cimentada en la estructura básica de toda sociedad humana: el lenguaje. Sin embargo, el giro lingüístico demostró la imposibilidad del lenguaje de contener la verdad absoluta. Tras este fracaso, Lyotard (1991) describe el surgimiento de un montaje performativo como intento de unificar y legitimizar el lenguaje como estructura básica de las sociedades humanas. Sobre esto Woodward escribe: “De acuerdo con el criterio de la performatividad, la sociedad es vista como un sistema que debe apuntar a un funcionamiento eficaz, y esta eficiencia es una especie de tiranía que amenaza con excluir elementos ineficientes.” (Woodward, 2009: 130) Este montaje refiere a una manera de mantener las apariencias y hacer como que el viejo orden sigue manteniéndose, aun cuando claramente la sociedad esté en caos.

El simulacro antes mencionado es solo sostenible mediante el montaje performativo llevado a cabo por el mundo del arte. Al final del día, quien porta el estetómetro que califica y cotiza la artisticidad, o falta de esta, de una obra de arte, es le mundo del arte. En la actualidad el curador es quien encabeza el montaje. Es quien crea carreras. Es quien levanta o destruye el valor comercial de un artista a través del apadrinamiento del mismo. Es quien determina lo que es y lo que no es arte, o en otras palabras, lo que se puede, o no, exponer. El caos provocado por la idealización líquida del «Arte» ha aportado las condiciones para que estemos inmersos en una era en la que todo es potencialmente arte pero al mismo tiempo ya nada lo sea. De ahí que un vagabundo colado en una feria pueda ser arte o que unos lentes en el suelo puedan serlo también. Porque es en los espacios artísticos que el simulacro se lleva acabo mediante la performatividad del mismo. El espectador asume que si está ahí es porque es arte, lo concibe, lo percibe, lo experimenta y lo simula como tal puesto que conoce las reglas del juego.

IV. La cuarta característica posmoderna es la libertad. Heidegger planteó hace un siglo que la libertad es sinónimo de verdad, lo que la lleva al mismo terreno que la esencia del ser. El ser solo puede verdaderamente «ser» siempre y cuando sea libre para serlo. En ese sentido libertad es la ausencia de todo prejuicio que nuble a la existencia ontológica de los fenómenos. La libertad posmoderna es todo menos eso. Anteriormente se creía que la *Modernidad* dio al ser humano la libertad como medio para alcanzar un fin. Al igual que describe Horkheimer (1973) sobre la razón, la libertad dejó de ser un medio y se convirtió en un fin. En otras palabras, antes la libertad se concebía como una *libertad-para* mientras que ahora se entiende como una *libertad-en-sí*. Esto significa que el sujeto posmoderno se enorgulle-

ce y ejerce su libertad por el simple hecho de hacerla aun cuando no haya una finalidad última o esta sea totalmente secundaria al ejercicio de la libertad misma. El sujeto posmoderno «es» como «es» porque se ontologiza a sí mismo a través de su libertad. Por lo tanto, la libertad es un laberinto en donde el individuo posmoderno generalmente está perdido sin que él realmente lo sepa.

En ese sentido, los herederos legítimos y bastardos de Kosuth, Lewitt, y el resto de los artistas conceptuales, asumieron la libertado otorgada por quienes les prepararon el camino. Toda obra es una «idea Arte», y toda idea es «Arte» en sí mismo. Toda idea. El artista es libre de hacer lo que quiera, y dentro de este paradigma, debiera de ser concebido como «Arte». Sin embargo, a su vez, su libertad artística es a su vez parte del simulacro, así como la performatividad en su máxima expresión. El artista asume que es libre de idear obras de arte, pero no se da cuenta que en el montaje en el que está inmerso, no es él quien les asigna el grado aurático de obras de arte sino el sistema guiado generalmente por un curador.

Ahora bien, se ha fenomenologizado el concepto de «Arte» a través de una re contextualización hermenéutica a través de corrientes filosóficas que describen el presente. Se ha encontrado una perfecta sincronía entre la idea del arte propuesta por los artistas contemporáneos y los filósofos posmodernos. Sin embargo, ¿cómo se reflejan estas características en las obras de arte?

De entrada, hay que recordar el método heideggeriano. Heidegger señala que el origen del arte es la obra de arte, pues solo en esta es que la esencia del ser puede acontecer. En otras palabras, la contextualización y reinterpretación ideológica del «Arte» es irrelevante si lo que

acontece en la obra de arte contemporánea no concuerda. Por esta razón, se debe proceder a realizar la interpretación fenomenológica de alguna obra icónica contemporánea.

Existen muchísimos ejemplos para realizar el análisis ontológico, pero manteniendo la lógica discursiva presentada hasta ahora, se ejecutará dicho proceso en una obra de características muy particulares. Una pieza, que de acuerdo a sus características transgresoras, suele poner en duda la artisticidad del arte contemporáneo. Se trata del *Buda en contemplación* de Salvatore Garau (ver anexo 142).

El *Buda en contemplación* no tiene forma y no tiene fondo. Aunque su título es sugerente, la realidad es que no tiene representación, ni narración, ni trama. Es fugaz, es azaroso, es caótico, y es efímero; es todo menos canónico. Por bizarro y absurdo que parezca, esta obra representa el pináculo del arte posmoderno, o lo que es lo mismo, es el apogeo de la posmodernidad en el arte contemporáneo. Se trata de una pieza que es parte de una colección de siete esculturas invisibles e inmateriales de Salvatore Garau. La última de estas piezas, denominada "Yo soy", fue subastada por mas de 18, 000 USD en Art-Rite en Italia en el 2021.

La Real Academia de la Lengua Española nos dice que la "escultura" es —el Arte de modelar, tallar, o esculpir en algunos materiales, figuras en tres dimensiones—. De esta definición, debemos resaltar las palabras "materiales" y "figuras", porque de ellas se entiende que, conceptualmente hablando, cuando se habla de una escultura, se piensa en materia y en formas. Por lo tanto, una escultura que carece de materia y forma no se puede concebir como tal. Lo que significa que la pieza de Garau no es una escultura, y por lo tanto, no es arte. Literalmente, no es nada. Ahora bien, el *Buda en contemplación* no es ni siquiera innovadora, al contrario, en 2011

se inauguró en Nueva York el Museo de arte invisible, y en el 2016, en la misma ciudad, se hizo una exposición invisible. En ambos casos se vendieron obras inmateriales de entre los $10,000 y los 100 mil USD.

Generalmente en estos casos se parte de una descripción formal de la obra en donde se resaltan las características de la obra en cuestión. Pues adelante, se trata de una escultura invisible e inmaterial que no se puede ver ni tocar, ni sentir, ni percibir. Es un espacio vacío en el que no hay nada. Es una obra conceptual que transgrede a todos los principios básicos de la idea moderna del «Arte». Es un arte no objetual, carente de soporte ni como medio, ni como resultado de una acción. Cumple literalmente el fundamento del «Arte de la idea», puesto que permanece en explícitamente en el mundo de las ideas, lo cual constituye el principio de la libertad posmoderna. El artista es libre de crear su propio arte como quiera hacerlo; y de acuerdo a Kosuth, cualquier idea generada por él debiera ser «Arte». Y sin embargo, es un espacio vacío en el que no hay nada.

Pese al vacío, en palabras de Heidegger, se debe dejar que la obra hable para que desoculte su esencia. Pero ¿cómo hacer esto cuando no hay nada con que conectar? Heidegger realizó este proceso en *El origen de la obra de arte* mediante una descripción de la pintura de Van Gogh. De hecho, fue la descripción de los zapatos de la campesina los que abrieron el *mundo* de la obra. Pero en el *Buda en contemplación* no hay nada que describir. ¿Cómo abrimos el *mundo* sin tener nada que describir?

La clave está en *La transfiguración del lugar común* (2002) de Danto en donde el autor se enfrenta al cuadro rojo de J. Una pieza imaginara con la que Danto cuestiona la contempora-

neidad en el arte. En esta situación el artista, entrega al curador un lienzo pintado de rojo, sin nombre, y sin contenido. Cuando el galerista le pregunta sobre qué trata la obra, J contesta que sobre nada. ¿Qué es la nada? se pregunta el autor. Tal vez esa sea la respuesta al vació del *Buda en contemplación*, tal vez el mundo está en la *nada*.

Por lo tanto ¿qué es la nada? De acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española, la "nada" es —Inexistencia total o carencia absoluta de todo ser.—. La nada es una gran paradoja. en la nada hay vacío, pero al mismo tiempo, en la nada, está la nada, y la nada es algo, aunque lo sea solo a manera de idea o concepto. Por lo tanto, la definición es inexacta, no es que en la nada haya una carencia absoluta de todo ser, sino que más bien, en la nada solo acontece el ser de la nada. La nada no es visible, y sin embargo está, tal como el *Buda en contemplación*. La escultura no está, y no obstante, existe.

En ese sentido, la nada y la obra de arte de Garau son similares, existen en la conciencia colectiva. En otras palabras, existen en tanto idea, justo como el arte contemporáneo. De esta manera, el vacío del *Buda en contemplación* devela la conceptualidad y liquidez del arte contemporáneo. De esta manera, se tiene que entender que es en el mismo vacío de la obra, donde el artista permite deconstruir la esencia del «Arte» como expresión máxima de la liquidez del mundo contemporáneo.

Y justo en este forzar al espectador a ver detrás de la invisibilidad es donde se explicita su principio nihilista, puesto que efectivamente se presenta como oposición de toda forma tradicional de entender el «Arte». No tiene mímesis, ni armonía, ni proporción, ni equilibrio, ni perspectiva. Tampoco tiene naturalismo ni antinaturalismo. No es pintoresca, ni bella, pero tampoco es

sublime. No es racionalista y mucho menos es estética. No plantea una crítica ni describe una narración. No permite una interpretación porque no hay nada con lo que se pueda identificar el espectador. En otras palabras, es todo lo contrario de lo que una obra de arte debiera ser. Y sin embargo es una obra de arte, lo cual refleja el simulacro. El mundo del arte ha creado un imaginario colectivo en donde todos quienes participan de manera activa y pasiva, asumen que el arte es lo que los curadores, las galerías, las bienales y las ferias digan que es. Como espectadores, podemos no estar de acuerdo en que el *"Buda en contemplación"* sea una obra de arte, pero si asumimos que lo es, lo hacemos única y exclusivamente porque el sistema del arte nos dice que lo es. De hecho, si no supiéramos sobre la existencia de esta obra de arte a través de los medios masivos de comunicación especializados, podríamos pasar caminando sobre la obra e ignorar su existencia. La obra es porque nos dicen que es y nosotros como espectadores lo asumimos como tal justo por eso. Ahora bien, el hecho de que estas obras se expongan y se vendan a coleccionistas de arte nos habla del montaje performativo que busca dar sentido a este discurso generado por la institución del arte. El simulacro nos dicta que eso es una obra, y el asumirlo como tal, y actuarlo, y vivirlo, constituye parte de la performatividad. Es más, su inclusión en la presente investigación también es parte del montaje.

Por lo tanto, lo importante para entender la artisticidad de una escultura que no podemos ver, es conocer estas nuevas reglas, lo que implica recontextualizar y resignificar lo que entendemos como arte. Solo a través de este ejercicio es que la «idea posmoderna del Arte» contemporáneo deviene en «Arte». "Aquel que entre, abandone toda esperanza" así nos da la bienvenida al infierno Dante Alighieri. De igual forma, para entrar al mundo del arte contemporáneo, hay que abandonar toda prejuicio y precomprensión de lo que creemos que es el «Arte».

CONCLUSIÓN

En conclusión, es cierto que existe un problema en la escena artística contemporánea. Hay una apertura extrema en cuanto a la forma de entender el «Arte», por lo que parece que cualquier cosa presentada por los artistas es una obra de arte, aunque carezca de sentido que así lo sea. No obstante, este problema es más grave de lo que parece, porque en primera instancia, el espectador no entiende que está pasando, y asume que en la actualidad ya no existe el «Arte». Pero tras una lectura mas a fondo del problema, se ve que este no solo abarca al público contemporáneo, sino que también compete a la historia y a la teoría del arte, puesto que estas disciplinas se han mostrado incapaces de explicar la razón de por qué estas formas artísticas tan atípicas, mantienen la categoría de «obra de arte».

Ahora bien, quedó claro que independientemente de la apertura en cuanto a la concepción y entendimiento del arte que manifiesta el arte contemporáneo, dentro de su estilo, hay una estructura y un orden predeterminado por los mismos artistas. Existen una variedad de subestilos contemporáneos diferenciados por el medio de expresión de cada uno de estos, pero que a su vez, permanecen atados entre sí en cuanto al enfoque abierto de lo que se entiende por arte. Y es lógico que sea así, siendo que todos los artistas contemporáneos son herederos de las propuestas de los artistas conceptuales como Kosuth y Lewitt, quienes plantearon por primera vez una nueva forma de entender el arte a partir de la distinción del canon anterior. Esta nueva postura artística fue denominada por ellos mismos como el «arte de la idea». Se caracterizó justamente por la «idea» como acto creativo, que si bien es intangible y abstracta, es por sí misma, según ellos, superior a cualquier obra de arte formalista-objetual (como una pintura o una escultura por ejemplo). En ese sentido, para los conceptualistas, toda idea artística, es una definición misma del arte de la idea, por lo cual, a su vez, toda idea (del artista) deviene *ipso facto* en «obra de arte».

No obstante, la propuesta conceptual no es el problema en sí. Es decir, que los artistas tengan una base conceptual en donde se busque abiertamente generar nuevas formas de entender el arte, y que en consecuencia, generen distancia del viejo arte formalista mediante la apertura de lo que se entiende como arte; no es un problema. El problema radica por:

I) Primero, porque el público desconoce estas propuestas y se acerca a los museos de arte contemporáneo esperando otra cosa (Kosuth diría que lo que esperan ver ahí es arte formalista). En otras palabras, esperan ver belleza, representación, figuratividad, narración y objetualidad. Esperan poder concretar la interpretación mediante la mera observación de la obra. De esta manera, no importa si enfrente tienen arte conceptual, el arte minimal, el arte de acción, arte procesual, arte póvera, apropiacionismo, neoexpresionismo, video arte, arte contextual, hiperrealismo, arte carnal, *Net Art,* o bioarte, de acuerdo al viejo canon con el cual están juzgando, lo que ven no es arte.

II) Segundo, porque bajo el cobijo de la apertura conceptual propuesta en la década de los sesentas, los artistas contemporáneos presentan literalmente cualquier idea como obra de arte, y una vez más, bajo el cobijo de los manifiestos conceptuales, esperan que su idea sea arte simplemente porque sí. El problema de esto es que las ideas se han abaratado con el tiempo. Y si bien, siguen habiendo artistas exhibiendo buenas ideas; también hay artistas que siguen reciclando y haciendo carrera de una sola idea; o artistas que tienen ideas vacías pero que cuentan con el cobijo de la institución del arte. Está claro, que bajo la lógica conceptual, no importa si es una buena o mala idea, pues refiere a una alternativa conceptual de lo que el arte es, a su vez, que obliga al espectador a pensar y reflexionar sobre lo que contempla. Sin embargo, cada vez el reto es mayor a la hora de entender por qué es arte lo que vemos. To-

memos como ejemplo las piezas de Salvtore Gararu donde literalmente no hay nada que ver. Insisto, el reto es cada vez mayor.

III) Tercero, porque la apertura propuesta por los artistas conceptuales generó un entorno caótico en donde cualquier idea cobijada dentro de una marco espacial artístico, debe ser arte. Razón por la cual, el espectador asume que lo que está ahí es arte. ¿Pero qué pasa cuando lo que ve el espectador, no debiera estar ahí? Como lo que pasó con el vagabundo de ARCO Madrid en el 2013, o con los anteojos de T. J. Khayatan en el suelo del Museo de Arte Moderno de San Francisco en el 2016.

Estas tres razones justifican el regreso de la tesis de la «muerte del arte». Si bien, fue planteada en el siglo XIX por Hegel, de acuerdo a lo planteado por autores como Danto, Belting o Greenberg, siguen tan vigente hoy como lo fue hace doscientos años. ¿Por qué? Porque el arte de hoy es muy diferente al canon anterior. Esta idea de que el arte ha dejado de ser arte, o que ha muerto, es cíclica. Aparece y desaparece de manera regular de acuerdo a los cambios del arte dentro de su propio devenir histórico. Esto significa que Hegel no fue el primero en pensar que el arte ya no es arte. Lo mismo pensaron los proto neoclásicos con respecto al barroco, y los románticos con respecto al neoclásico. Cada que el arte sufre un cambio radical, sus contemporáneos asumen que se ha distanciado tanto de lo que solía ser que ha dejado de ser arte, y sin embargo, pasado el tiempo, se reasume como arte y se reinicia el ciclo. Bajo esta lógica, el arte en la actualidad no está muerto. Simplemente es muy diferente de lo que solía ser, y aún no existe la distancia histórica para reasumirlo como arte.

Por lo tanto, el problema del arte contemporáneo no es que haya dejado de ser arte. El problema está en lo que entendemos como arte, cuando se habla de arte contemporáneo. En otras palabras, para poder explicar por qué el arte contemporáneo es o no arte, primero se tendría que empezar por lograr definir qué se entiende por «Arte» cuando se habla de arte contemporáneo. De esta manera, cuando *influencers* como Rodrigo García Villarán, o la mismísima Avelina Lesper, se burlan del arte contemporáneo tachándolo de no ser arte, habría que preguntarles qué entienden por «Arte».

El «Arte» es una idea y/o un concepto que hemos heredado —por no decir arrastrado— como uno de los síntomas del pensamiento del hombre moderno. Para comprobarlo, se realizó un análisis hermenéutico-fenomenológico-ontolóico heidegeriano al «Arte» como concepto. Para esto, el concepto fue contextualizado fácticamente desde su nacimiento en el siglo XV, cuando la *Modernidad* replanteó su entendimiento ideológico, social y funcional; hasta su destrucción, o mejor dicho, deconstrucción, durante el proceso vanguardista, donde una vez más fue reseteado y replanteado ideológica, social y funcionalmente.

El resultado de este análisis mostró que la conceptualización "moderna" del «Arte» fue bocetada en el Renacimiento junto con el bosquejo mismo de lo que eventualmente devendría en la idea de *Modernidad*. Esta particular concepción del arte fue asentada y recalcada con el surgimiento de la Historia del arte, la cual fue creada de la mano de Cenninno Cenninni y Giorgio Vasari; quienes además de la historia, establecieron la idea del «artista» renacentista (un artista técnico y docto, estudioso de las matemáticas y la naturaleza, un filósofo humanista y antropocentrista, un revolucionario que podía *crear* sin las ataduras religiosas del icono medieval). También se creó en ese momento el concepto de «obra de arte»; la cual se consideraba como un obje-

to creado por un individuo; generalmente era bello, pues en la mayoría de los casos, en este se concretaba un homenaje a la cultura clásica; ahí era en donde se concentraba la maestría técnica e ideológica del artista (quien ahora no solo acostumbraba firmar su pieza, sino que inclusive llegaba a retratarse a sí mismo para trascender junto con su obra en la historia).

Esta conceptualización alcanzó su consolidación en el siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración y el Enciclopedismo. Para este punto de su evolución, el concepto de «Arte» era epítome del pensamiento racionalista y positivista, perspectiva desde la cual, solo se le entendía como sinónimo de la belleza, la cual a su vez, se cimentaba con el retorno a la cultura clásica. El Neoclásico devino en un Academicismo, el cual racionalizó y sistematizó al «Arte» como estructura lógica, en base de reglas estéticas simples que aseguraban alcanzar la belleza. Sin embargo, esto provocó una síntesis artística que llevó a simplificar el arte, pues todos los artistas terminaban pintando igual, ya que todos seguían el mismo sistema y obedecían las mismas reglas estéticas. La obra de arte dejó de ser el medio para alcanzar un fin, convirtiéndose a sí misma en el fin del arte.

La *Modernidad Racionalista* terminó fracasando y colapsando bajo la sombra de la *Modernidad Estética*, la cual utilizó el arte para generar nuevas formas de pensar y de entender el mundo. De esta nació el Romanticismo, movimiento donde los artistas buscaron apelar a la libertad fuera del canon clasicista racionalista que no podía concebir un arte que no fuera bello y de buen gusto como herencia de la tradición del rescate de lo clásico. Los románticos buscaron salir de este esquema racional del entendimiento conceptual del arte apelando al carácter sensible expresado en la obra de arte. Sin embargo, en su búsqueda de la liberación de la prisión estética en que se convertiría el concepto de belleza, cayeron en otra prisión estética de características simi-

lares. Lo sublime sustituyó a lo bello, pero implicó la misma clausura. El intento romántico fracasó rotundamente y se convirtió en una burla de sí mismo. Bajo esta lógica, los artistas del Realismo y el Impresionismo decidieron no encasillarse en una base estética y decidieron apelar a su libertad demandando formas paralelas de entender el arte, demostrando así la riqueza de la apertura artística. Claro está que los Salones de las Academias, que representaban el mundo del arte en su momento, no los aceptaron y los rechazaron de los espacios oficiales, degradándolos así, y quitándoles la etiqueta categórica de "artistas". Su eventual aceptación fue paradójica en sí misma, porque si bien lograron expandir hasta cierto punto la idea del arte, en realidad, al ser asimilados renunciaron a su libertad. Pertenecer al mundo del arte implicaba aceptar las reglas impuestas del mundo del arte. Finalmente, serían los artistas vanguardistas quienes lograrían liberar al arte. La liberación se logró tras un arduo proceso deconstructivo en el que poco a poco se fue despojando al arte de los prejuicios que le encasillaban. Esto implica que las Vanguardias, lejos de ser el pináculo de la modernidad en el arte como lo dijo Greenberg en los sesentas, en realidad fuera el momento de crisis que prefiguró la caída del sistema creado por parte del pensamiento moderno.

Sin embargo, para contestar realmente contestar por qué el arte contemporáneo sigue siendo arte desde una perspectiva ontológica, el estudio fenomenológico del «Arte» a través de la historia de la *Modernidad* debe ser rematado y complementado con un análisis fenomenológico del arte contemporáneo para poder contrastar los resultados de ambos. De esta manera, la investigación se concluyó con el análisis de una obra contemporánea, para lo cual se seleccionó el *"Buda en contemplación"* de Salvatore Garau del 2021. Si bien se pudo escoger una pieza realizada por un artista mucho más icónico y reconocido del arte contemporáneo, se utilizó la obra de

Garau debido a lo controversial de sus características formales. O mejor dicho por la ausencia de las mismas, ya que se trata de una escultura invisible e inmaterial en donde el espectador no ve absolutamente nada.

El resultado del proceso fenomenológico deconstructivo del «Arte» postvanguardista, efectuado sobre el *"Buda en contemplación"*, develó un cambio de paradigma que resultó en un nuevo arte al cual hoy se conoce como arte contemporáneo. De ahí, que autores como Heinich (2019) o Gadamer (2002), justamente asuman que es un cambio de paradigma lo que sustenta al arte contemporáneo. Cambió drásticamente la manera de hacer y entender el arte al grado de no compartir nada en común entre esas dos formas artísticas. Como se ha visto, no comparten conceptos, ni lenguaje, ni definiciones, ni precomprensiones, ideales estéticos ni teóricos, ni nada de nada. Pero no solo eso. Lo que develó el proceso fenomenológico realizado en la obra, es que lo que provoca la distancia ontológica entre el nuevo y el viejo arte, es el cambió drástico del *mundo* que emerge en la obra de arte, y la *tierra* que le sustenta.

Martin Heidegger señaló en el *El origen de la obra de arte* que algo obra en la obra. Ese algo es el desocultamiento de un *mundo*, entendido este como el marco temporal, histórico y contextual de la obra de arte. Y que ese mundo entra en conflicto con la *tierra*, entendida esta como el carácter material en donde aterriza el *mundo*. El *mundo* acontecido en la obra contemporánea, como el *"Buda en contemplación"*, está regido por principios radicalmente contrarios al mundo regulado por la *Modernidad*, de donde emergió el concepto original de «Arte» que se viene reciclando desde hace mas de quinientos años. ¿Y como no va a cambiar el *mundo* si ahora la *tierra*, es decir, el carácter objetual y matérico de la obra, existe en la mayorías de los casos sólo teóricamente? Una obra de arte desobjetualizada, como lo es la pieza de Garau, evidente-

mente devela un *mundo* totalmente descontextualizado de los viejos y anticuados cánones heredados de la *Modernidad*. Es natural, el mundo ha cambiado vertiginosamente en los últimos cien años. Dicho cambio se dió la mano de los diversas transformaciones ideológicas, culturales y sociales sufridos como consecuencia de la develación del mito del progreso moderno; transformaciones que devinieron en el arraigo y consolidación del capitalismo a un grado extremo, en guerras mundiales y económicas, en el afianzamiento de los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías de la información, en grandes avances científicos que llevaron a la humanidad hasta la luna y a la creación de un sol artificial, al establecimiento de una inclusión social en donde cada individuo tiene la libertad de decidir quién quiere ser.

Ahora bien, se ha intentado dejar claro que el «Arte» no es un ideal, y que por tanto debemos dejar de buscar ese ideal del arte en el arte contemporáneo porque nunca lo vamos a encontrar ahí. El «Arte» es una idea que se presenta de muchas maneras dependiendo de su contexto, y que por lo tanto, se adapta a las necesidades sociales y culturales de su tiempo, razón por lo cual, se destruye y autoconstruye a partir de las mismas. Entendido así el «Arte», se tiene que reconocer que lo que cambió entre el arte tradicional y el arte contemporáneo fuer la «idea del Arte». Por lo tanto, esto significa que el «Arte» no ha muerto ni ha terminado, sino que se transformó y devino en otra idea del «Arte». En este sentido, lo que entendemos como Renacimiento, Manierismo, Barroco, Neoclásico, Romanticismo, Realismo e Impresionismo, son distintas maneras o estilos en que la «idea del Arte», que surgió entre el siglo XV y el siglo XIX, se manifestó de la mano de los artistas occidentales. Una «idea del Arte» que surgió y se consolidó de la mano de la *Modernidad*, y que ahora es obsoleta. Sumado a lo anterior, se debe reconocer que aun cuando «idea del Arte» es dinámica, no es eterna; en otras palabras, no es posible estirarla

fuera de su propio contexto. Hacer esto sería como intentar explicar las producciones prehistóricas rupestres bajo paradigmas estéticos y teóricos contemporáneos; como intentar analizar la cultura del egipcias a través de la mitología prehispánica América; como intentar comunicarnos en español con un chino que nunca ha tenido contacto con nuestro idioma. Es por esto que se debe aceptar que tras las vanguardias, y sobre todo, con la transición de la *Modernidad* a la *Posmodernidad*, la «idea del Arte» cambió, se pasó de una concepción *Moderna* a una *Posmoderna*. Es decir, de una «idea moderna del Arte» a una «idea posmoderna del Arte» (que también podría ser entendida como una «idea liquida del Arte»). De ahí, que de acuerdo a los resultados, la «idea moderna del Arte» armonice perfectamente con las distintas características y etapas de la *Modernidad*, mientras que de igual manera, los manifiestos conceptuales citados, así como el el "*Buda en contemplación"* de Salvatore Garau, lo hagan perfectamente con las teorías que describen la *Posmodernidad* y/o la *Modernidad líquida*. En este sentido, la «idea del Arte» que sostiene ontológicamente al arte contemporáneo en tanto «Arte» es una «idea líquida» en donde la fractalidad infinita sobresale como característica fundamental de una forma artística autodefinida por cada obra surgida de la misma. Lo anterior se confirmó aplicando hermenéuticamente los conceptos teóricos de los filósofos citados al *"Buda en contemplación"*. La obra en cuestión es perfecta para revelar la posmodernidad en el arte puesto que es una pieza invisible e inmaterial, lo que ha causado muchísimo revuelo dado que en primera instancia se podría decir que no hay nada y que por tanto la obra no existe. Y es cierto, no existe. No existe si la buscamos a través de una precomprensión del arte anterior a la que está vigente en la actualidad. En otras palabras, si se usan los conceptos fundamentales de idea moderna del «Arte» expuestas en el segundo capítulo, efectivamente, no la obra no existirá en tanto obra. Permanecerá como la nada que aparenta ser. Pero

si se le busca develar a través de los fundamentos de una idea líquida y/o posmoderna del «Arte», se empezará a notar que la obra se desoculta y acontece frente al espectador que la mira.

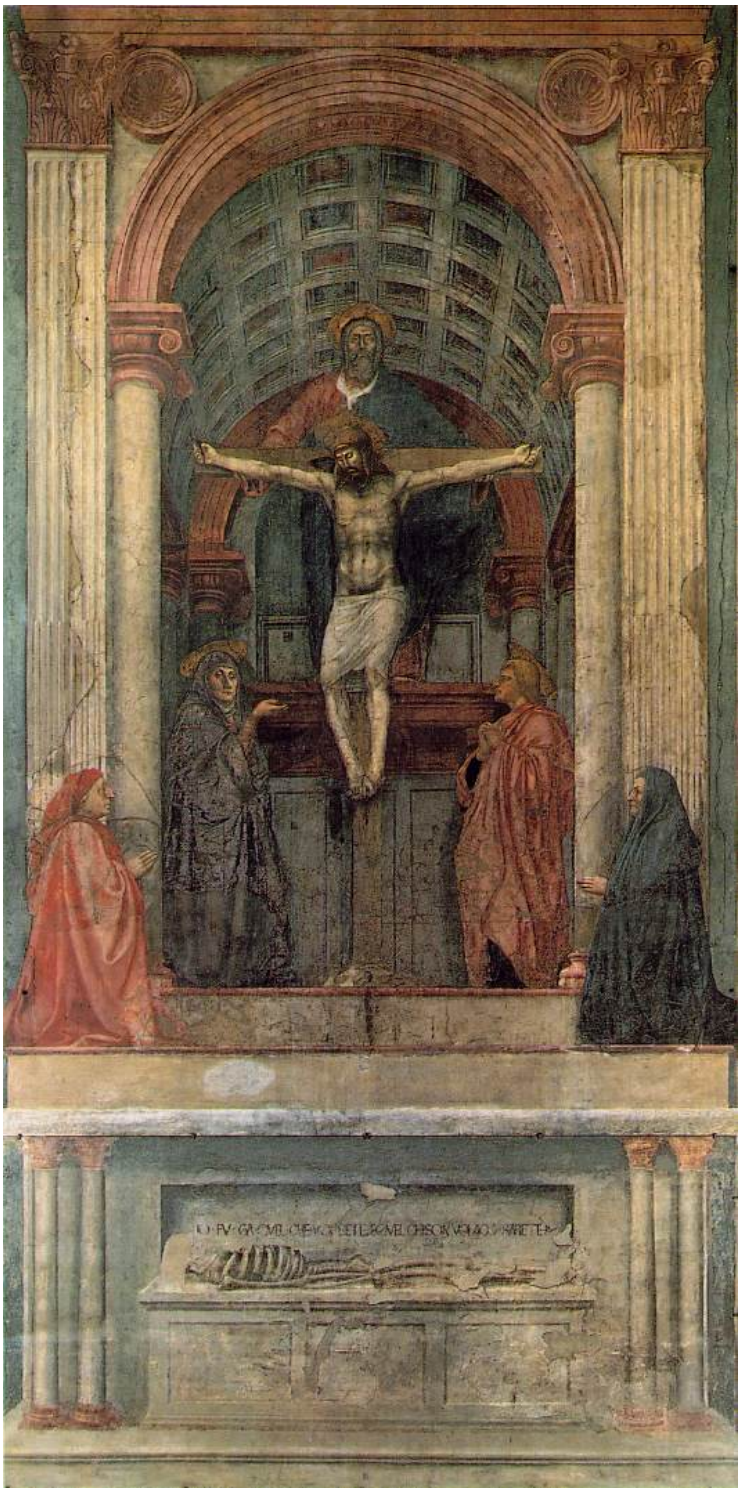
Está claro que en el *"Buda en contemplación"* se devela un *mundo* bizarro. Sin embargo esta pieza no sería «obra de arte» sin el apadrinamiento del medio del arte. Su aceptación, exposición y venta reflejan claramente el montaje performativo en que se ha convertido la escena artística contemporánea. El *"Buda en contemplación"* es una obra líquida que demuestra y confirma el simulacro posmoderno como fundamento del arte actual. Ahora bien, que sea un simulacro y que sea parte del montaje, no lo quita el grado de «Arte». Como lo demostró Heidegger hace casi un siglo, la esencia del «Arte» no está en la materialidad de la obra ni en sus características físicas. Tampoco está en su composición. o en su técnica. Ni si quiera en sus formas ni en su estructura narrativa. La esencia del «Arte» está en su capacidad de abrir un *mundo*. Y esa es una cualidad que el arte contemporáneo sigue manteniendo, y es justamente esa cualidad, la que demuestra que el arte contemporáneo sigue siendo «Arte».

Ahora, es importante destacar que la esencia ontológica del arte contemporáneo no está en las características del *mundo* develado. Sino en la capacidad de multiplicidad de mundos acontecidos en cada idea del arte y en cada interpretación de cada una de estas ideas del arte.

En este sentido, si bien, según Heidegger el «Gran Arte» desapareció debido a la incapacidad del arte actual para abrir un *mundo*, paradójicamente, en la multiplicidad de *mundos* abiertos por cada idea y por cada interpretación personal de cada obra de arte contemporánea, está la apertura ontológica del arte contemporáneo.

Anexos

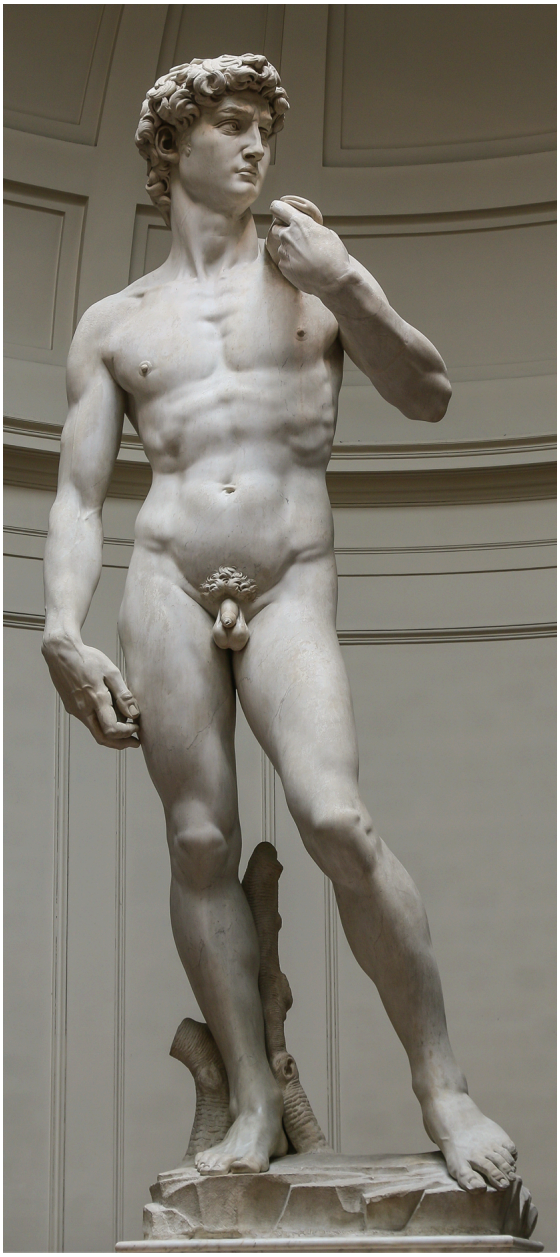
1.- “Trinidad” (1425-28) Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai “Masaccio”. Técnica: Óleo sobre tabla. Dimensiones: 680 cm × 475 cm. Iglesia de Santa María Novella, Nápoles, Italia.



2.- “Los desposorios de la virgen” (1504) Rafael Sanzio. Técnica: Óleo temple sobre tabla. Dimensiones: 175 cm × 120 cm. Pinacoteca de Brera, Milán, Italia.

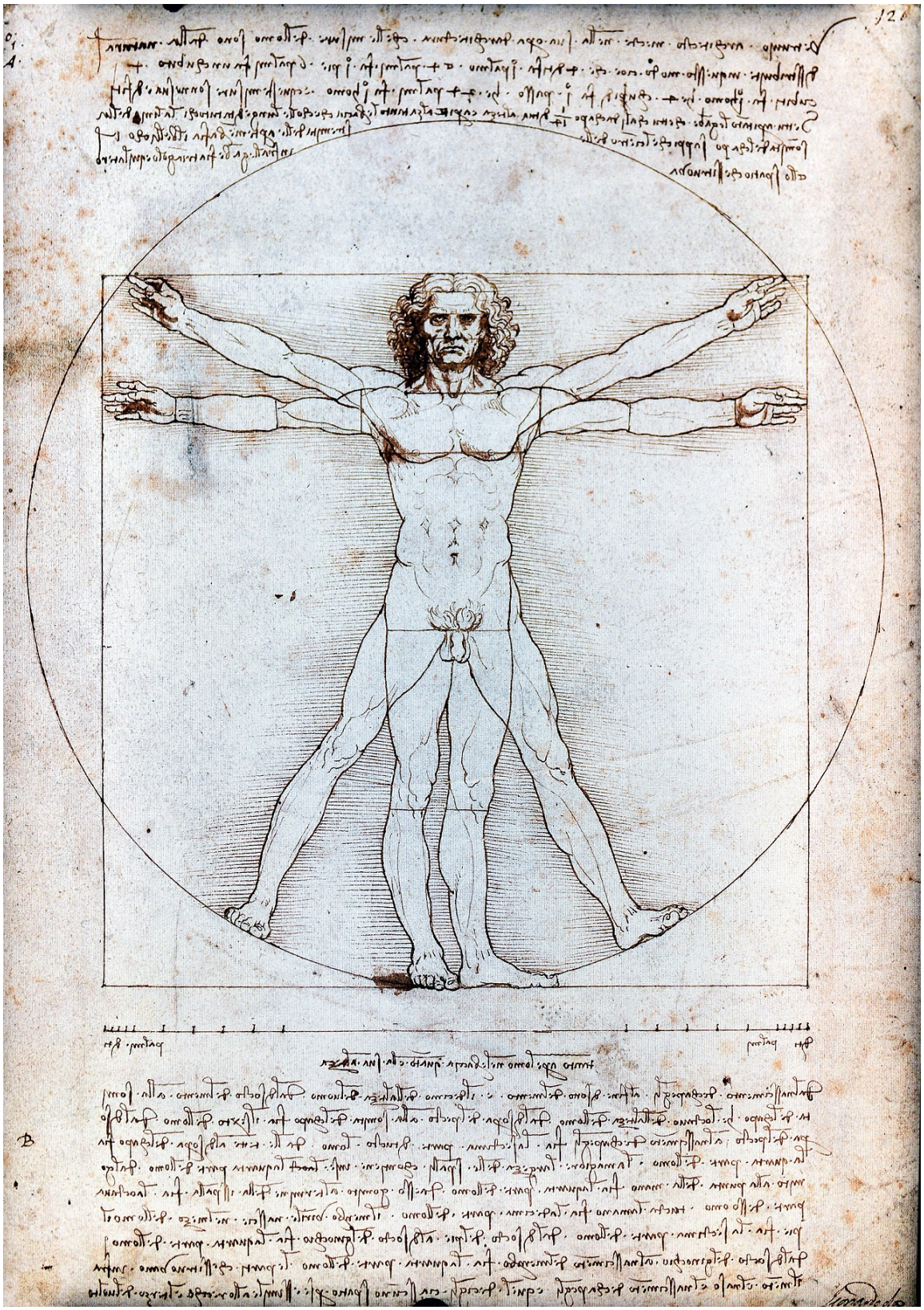
3.- “Lamentación sobre Cristo muerto” (1475-78) Andrea Mantegna. Técnica: Tempera sobre lienzo. Dimensiones: 68 cm × 81 cm. Pinacoteca de Brera, Milán, Italia.

4.- “David” (1501-04) Miguel Ángel Buonarroti. Técnica: Mármol. Dimensiones: 517 cm. Galería de la Academia, Florencia, Italia.



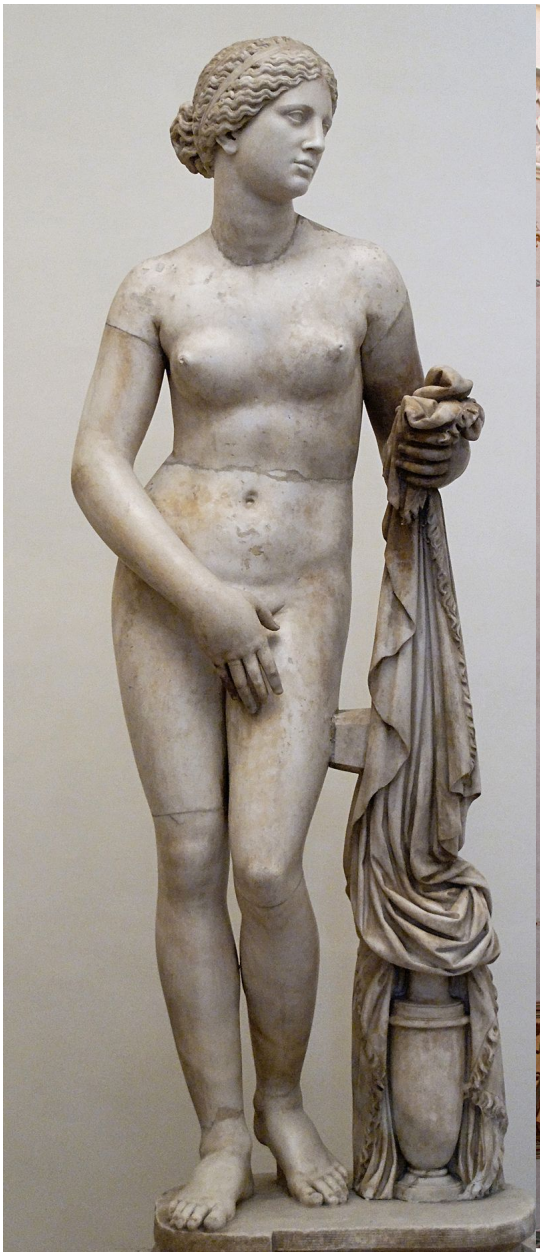
5.- “San Jorge” (1415-18), Donato di Niccolò di Betto Bardi “Donatello”. Técnica: Mármol. Dimensiones: 129 cm. Museo del Bargello, Florencia, Italia.

6.- “Hombre vitruviano” (1490), Leonardo da Vinci. Técnica: pluma y tinta sobre papel. Dimensiones: 34.4 × 25.5cm. Galería de la Academia de Venecia, Venecia, Italia.



7.- “Afrodita de Cnido” (360 a.C) Copia anónima de original de Praxiteles. Técnica: Mármol. Dimensiones: 205 cm. Museo del Palacio Altemps, Roma, Italia.

8.- “Venus Capitolina” (140-160 a.C.) Copia anónima de un original de Praxiteles. Técnica: Mármol. Dimensiones: 193 cm. Museo Capitolino, Roma, Italia.

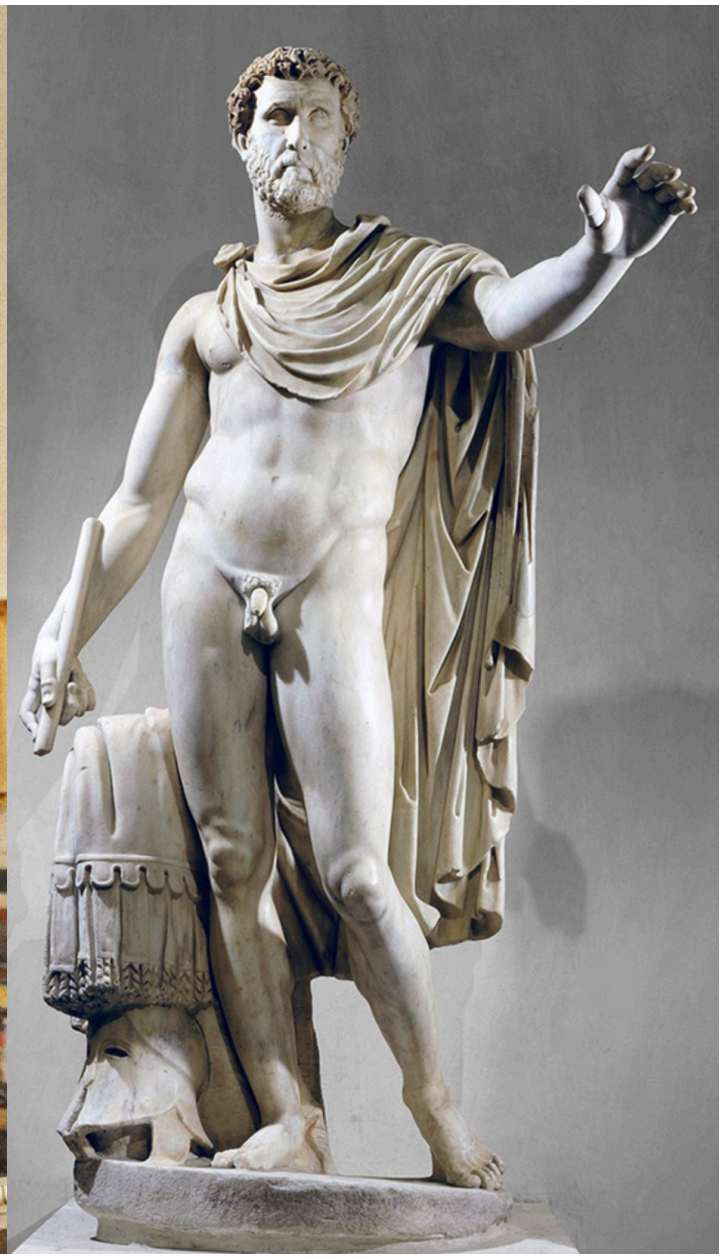


9.- “La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal” (1425-28) Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai “Masaccio”. Técnica: Fresco. Dimensiones: 208 cm × 88 cm. Iglesia de Santa María del Carmine, Florencia, Italia.

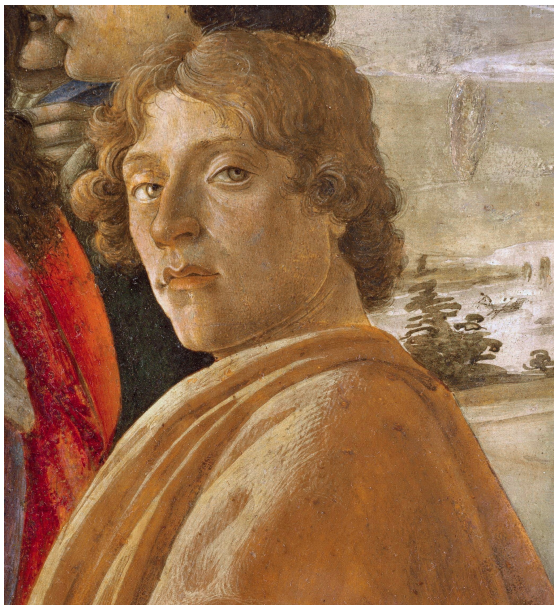
10.- Detalle de “El nacimiento de Venus” (1482-85) Sandro Botticelli. Técnica: Temple sobre lienzo. Dimensiones: 278.5 cm × 172.5 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.

11.- “David” (ca.1440), Donato di Niccolò di Betto Bardi “Donatello”. Técnica: Bronce. Dimensiones: 158 cm. Museo Nazionale del Bargello Florencia, Italia.

12.- “Emperador Antonino Pío” (140-147 d.C.), Anónimo. Técnica: Mármol. Dimensiones: 158 cm. Palazzo Altemps, Roma, Italia.



13.- “La adoración de los magos” (1475) Sandro Botticelli. Técnica: Temple sobre tabla. Dimensiones: 111 cm × 134 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.



13.B.- Detalle de “La adoración de los magos” (1475) Sandro Botticelli. Técnica: Temple sobre tabla. Dimensiones: 111 cm × 134 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.

14.- “La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra” (1425) Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai “Masaccio”. Técnica: Temple sobre tabla. Dimensiones: 230 x 598 cm. Capilla Brancacci, iglesia de Santa María del Carmine, Florencia, Italia.

14.B.- Detalle de “La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra” (1425) Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai “Masaccio”. Técnica: Temple sobre tabla. Dimensiones: 230 x 598 cm. Capilla Brancacci, iglesia de Santa María del Carmine, Florencia, Italia.

15.- “La purificación del templo” (1570), El Greco. Técnica: Óleo sobre panel. Dimensiones: 65 x 83 cm. Galería Nacional de Arte, Washington D. C., Estados Unidos.

16.- “La expulsión de los mercaderes” (1571-1576), El Greco. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 118 x 150 cm. Instituto de Arte, Minneapolis, Estados Unidos.

17.- “La expulsión de los mercaderes” (1609), El Greco. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 106 x 104 cm. Iglesia de san Ginés, Madrid, España.

18.- “Judit y Holofernes” (1599), Michelangelo Merisi da Caravaggio. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 144 x 195 cm. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma, Italia.

19.- “Éxtasis de Santa Teresa” (1645-52), Gian Lorenzo Bernini. Técnica: Mármol. Dimensiones: 351 cm. Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.

20.- “Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni” (1671-74), Gian Lorenzo Bernini. Técnica: Mármol. Dimensiones: 188 cm. Iglesia de San Francesco a Rupa, Roma, Italia.

20.B.- Detalle “Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni” (1671-74), Gian Lorenzo Bernini. Técnica: Mármol. Dimensiones: 188 cm. Iglesia de San Francesco a Rupa, Roma, Italia.

21.- “Crucifixión de San Pedro” (1601), Michelangelo Merisi da Caravaggio. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 230 x 175 cm. Iglesia de Santa María del Popolo, Roma, Italia.

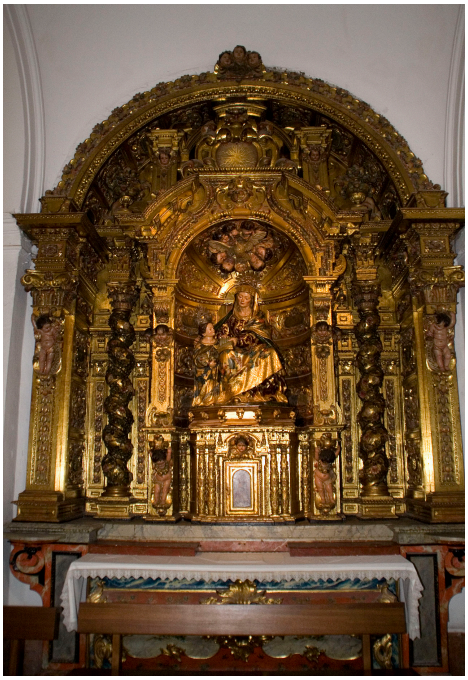
22.- “Filósofo en meditación” (1632), Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 28 x 34 cm. Museo del Louvre, Paris, Francia.

23.- “Tres gracias” (1636-39), Peter Paul Rubens. Técnica: Óleo sobre tabla. Dimensiones: 221 x 181 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

24.- “Apolo y Dafne” (1622-25), Gian Lorenzo Bernini. Técnica: Mármol. Dimensiones: 243 cm. Galería Borghese, Roma, Italia.

25.- “El rapto de Proserpina” (1621-22) Gian Lorenzo Bernini. Técnica: Mármol. Dimensiones: 225 cm. Galería Borghese, Roma, Italia.

26.- Retablo de Santa Ana y la Virgen niña de la Iglesia de Santa Cruz (1671-72), Bernardo Simón de Pineda. Sevilla, España.



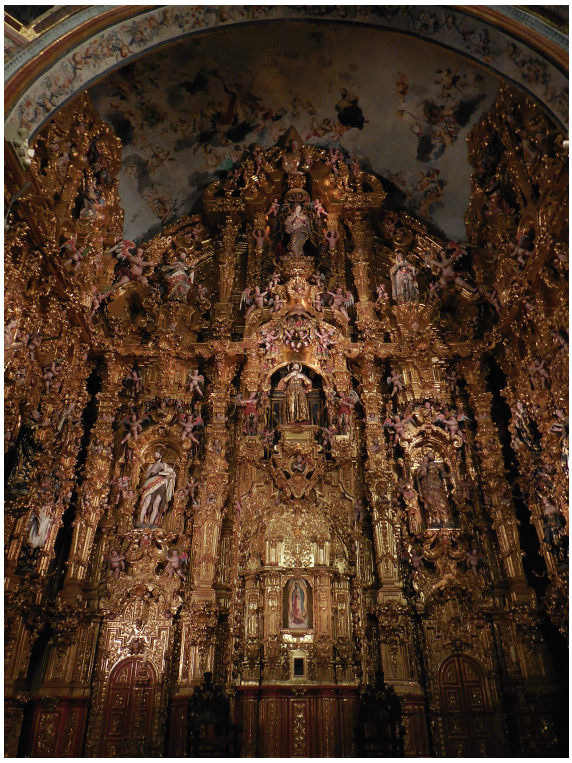
27.- Retablo de la Inmaculada Concepción de la Iglesia de Santa Cruz (1678), Bernardo Simón de Pineda. Sevilla, España.

28.- Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Eugenia (1678), Santiago Carnicero. Castilla, España.

29.- Retablo Mayor de la Iglesia del Convento de San Esteban (1692), José Benito de Churriguera. Salamanca, España.

30.- Retablo del Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (1692), Jerónimo de Balbás. CDMX, México.

31.- Retablo del Altar de Guadalupe en el Templo de San Francisco Javier (1754), Miguel Cabrera e Higinio de Chávez. Tepotzotlán, México.

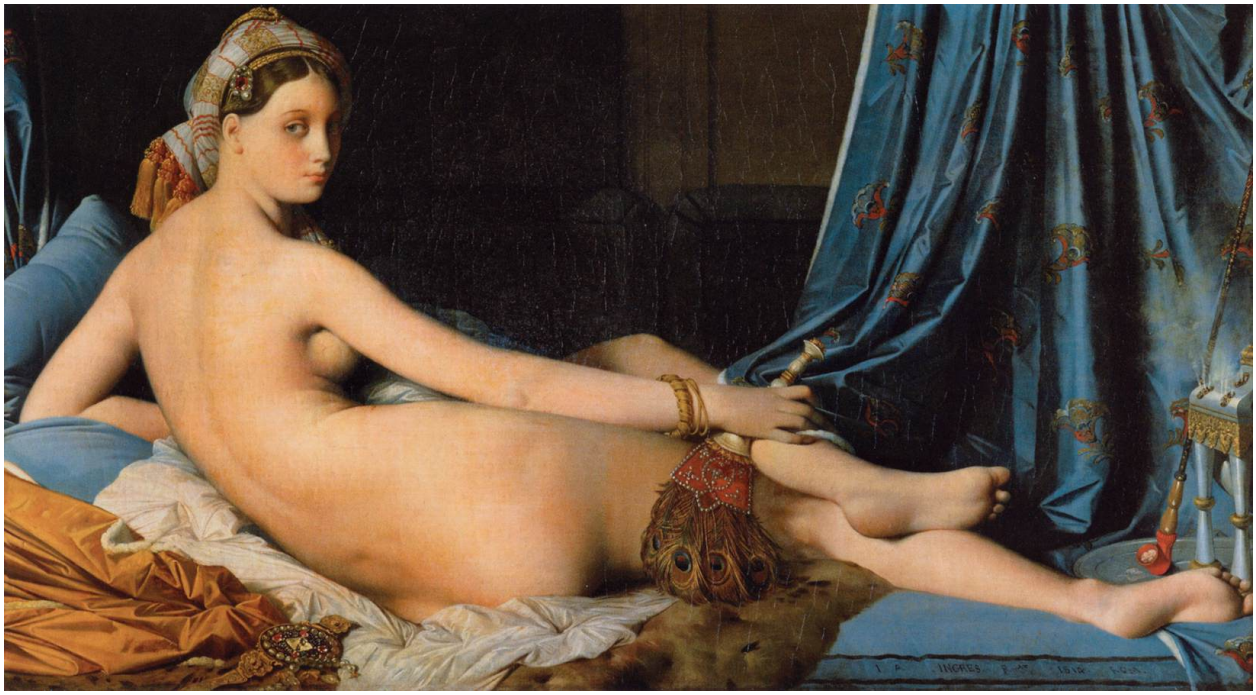


32.- "Bacanal" (1634-35), Nicolas Poussin. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 122 x 159 cm. Museo del Prado, Madrid, España.

33.- “Helios y Faetón con Saturno y las Cuatro Estaciones” (1635), Nicolas Poussin. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 122 x 153 cm. Káiser Friedrich Museum, Berlín, Alemania.

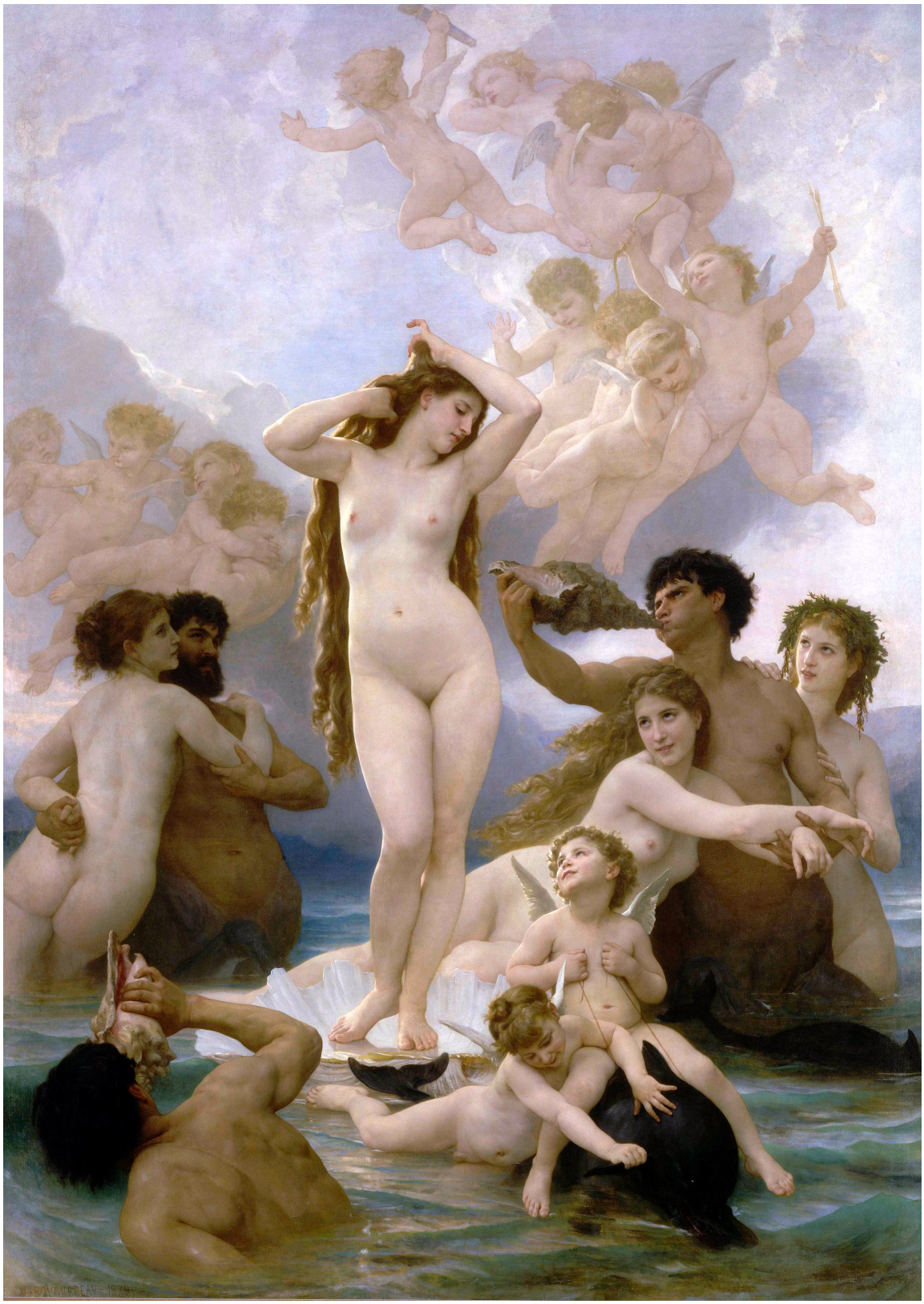
34.- “La muerte de Sócrates” (1787), Jacques-Louis David. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 129 x 196 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

35.- “La gran odalisca” (1814), Jean-Auguste-Dominique Ingres. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 91 x 162 cm. Museo de Louvre, París, Francia.



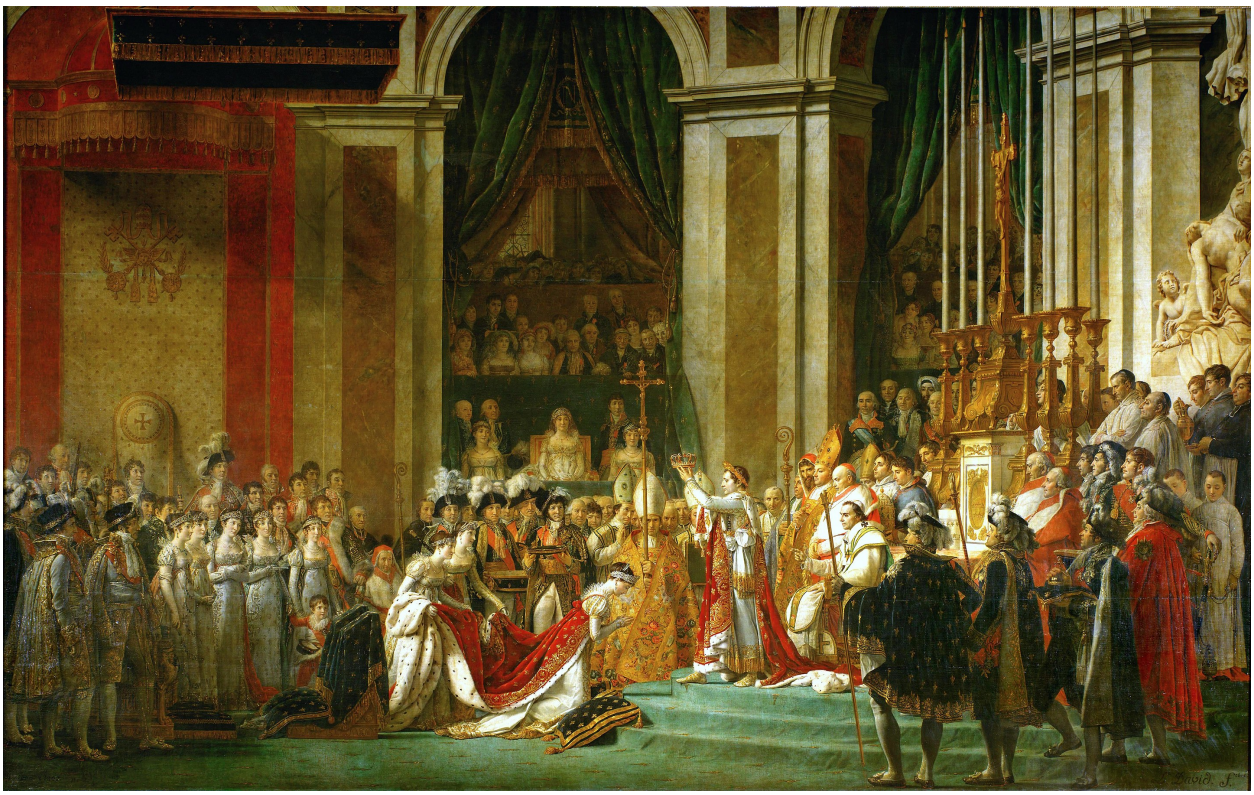
36.- “Venus Victrix” (1805-08), Antonio Canova. Técnica: Mármol. Dimensiones: 92 × 192 cm. Galería Borghese, Roma, Italia.

37.- “El nacimiento de Venus” (1879), William-Adolphe Bouguereau. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 300 × 218 cm. Museo de Orsay, París, Francia.



38.- “El nacimiento de Venus” (1863), Alexandre Cabanel. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 225 × 130 cm. Museo de Orsay, París, Francia.

39.- “La consagración de Napoleón” (1806-07), Jacques-Louis David. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 667 × 990 cm. Museo de Louvre, París, Francia.



40.- “La muerte de Marat” (1793), Jacques-Louis David. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 165 × 128 cm. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, Bélgica.

41.- “La batalla de Abukir" (1709), Antoine-Jean Gros. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 578 × 968 cm. Palacio de Versalles, París, Francia.

42.- “La batalla de Nazaret” (1801), Antoine-Jean Gros. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 136 × 196 cm. Museo de Bellas Artes de Nantes, Nantes, Francia.

43.- “La batalla de Eylau” (1907), Antoine-Jean Gros. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 104 × 145 cm. Museo de Louvre, París, Francia.

44.- “La batalla de las Pirámides” (1810), Antoine-Jean Gros. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 389 × 311 cm. Palacio de Versalles, París, Francia.

45.- “Tormenta en la costa mediterránea” (1767) Claude-Joseph Vernet, Técnica: Óleo sobre tela. Dimensiones: 113 × 145.7 cm. Getty Museum, Los Angeles, Estados Unidos.

46.- “Tormenta de nieve, Aníbal y su ejercito cruzando los Alpes” (1812) Joseph Mallord William Turner. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensiones: 146 x 237.5 cm. Tate Gallery, Londres, Inglaterra.

47.- “El naufragio” (1805) Joseph Mallord William Turner. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensiones: 170.5 x 241.6 cm. Tate Gallery, Londres, Inglaterra.

48.- “Tormenta de nieve” (1842) Joseph Mallord William Turner. Técnica: Óleo sobre tela. Dimensiones: 91 × 122 cm. Tate Gallery, Londres, Inglaterra.

49.- “El caminante sobre el mar de nubes” (1822), Caspar David Friedrich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 95 × 75 cm. Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

50.- “Dos hombres contemplando la luna” (1819-20), Caspar David Friedrich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 35 x 44.5 cm. Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

51.- “La Luna saliendo a la orilla del mar” (1822), Caspar David Friedrich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 55 × 71 cm. Gemäldegalerie, Dresde, Alemania.

52.- “El cementerio” (1825), Caspar David Friedrich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 243 × 110 cm. New Masters Gallery, Carmel, Estados Unidos.

53.- “Naturaleza muerta con manzanas” (1893-94). Paul Cézanne. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 81.6 x 65.4 cm. Museo de J. Paul Getty, California, E.U.A.

54.- “Naturaleza muerta con manzanas y melocotones” (1905). Paul Cézanne. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 108.9 x 128.4 cm. National Gallery, Washington DC, E.U.A.

55.- “Naturaleza muerta” (1890). Paul Cézanne. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 59.5 x 73 cm. National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Noruega.

56.- “Habitación roja” (1908). Henri Matisse. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 180.5 x 221 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

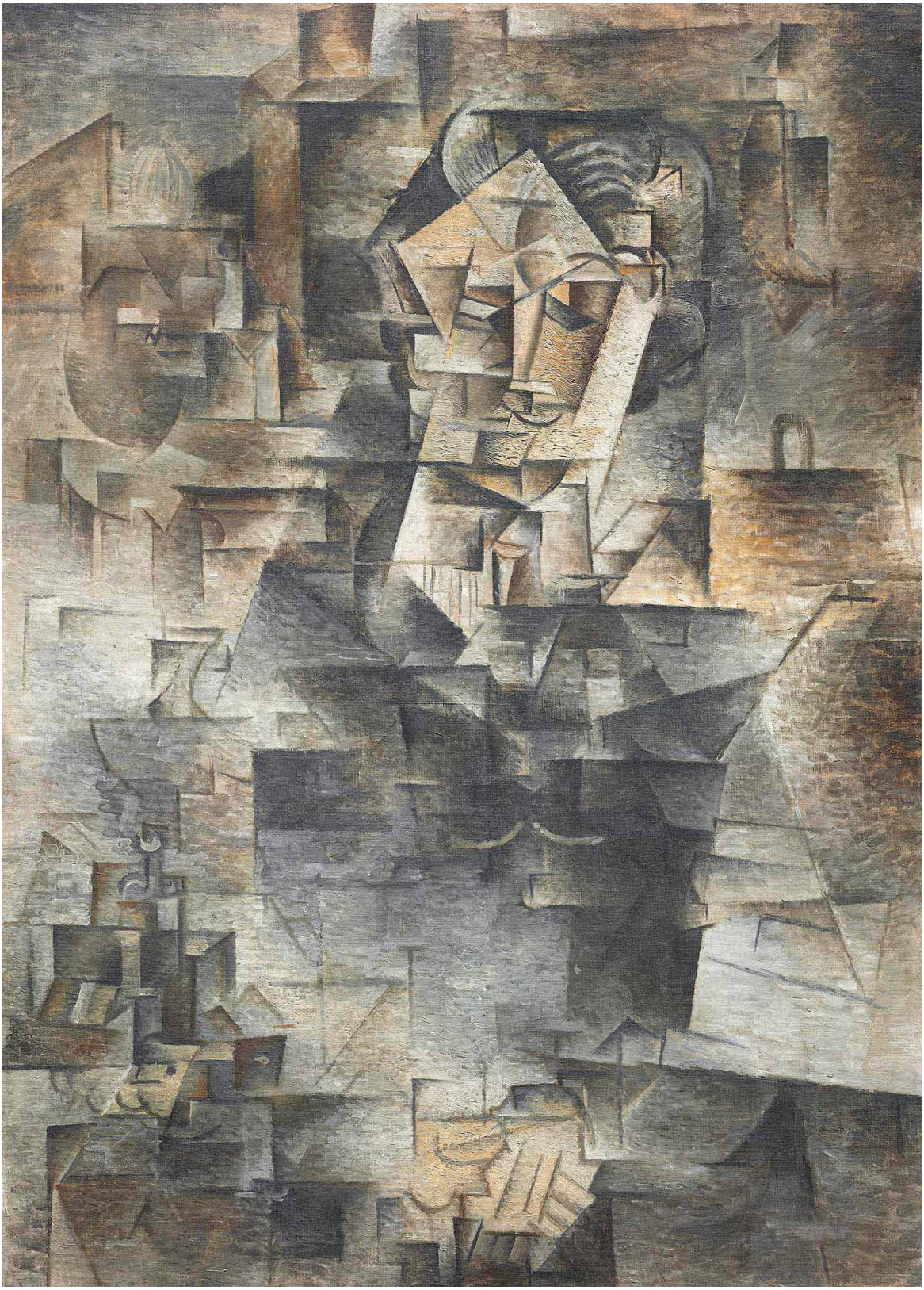
57.- “La alegría de vivir” (1905). Henri Matisse. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 176.5 cm × 240.7 cm. Barnes Foundation, Filadelfia, E.U.A.

58.- “La danza” (1910). Henri Matisse. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 260 x 391 cm. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

59.- “Las señoritas de Avignon” (1907). Pablo Picasso. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 243.9 × 233.7 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.

60.- “Muchacha con mandolina” (1910). Pablo Picasso. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 100 × 74 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.

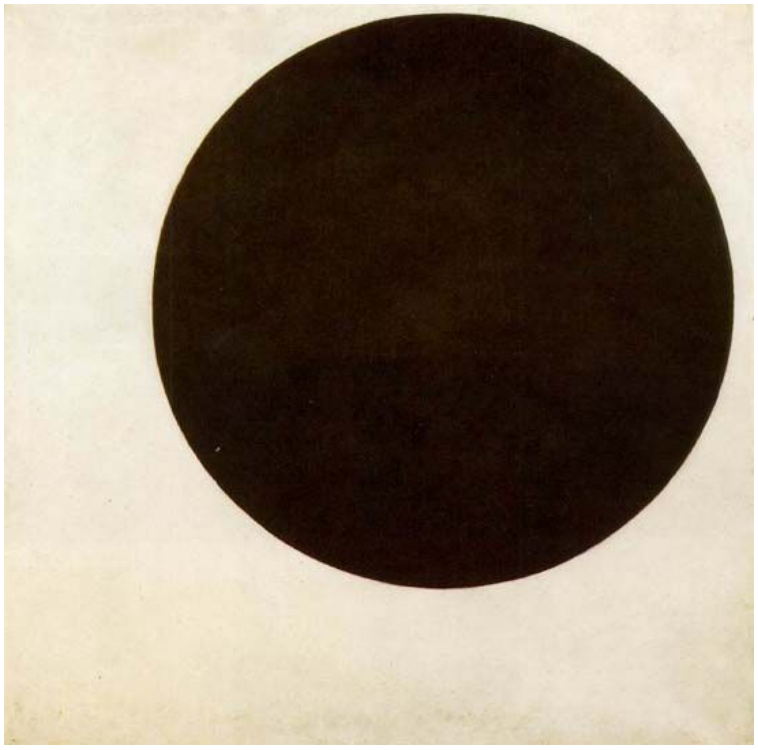
61.- “Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler” (1910). Pablo Picasso. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 100.4 × 72.4 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, E.U.A.



62.- “Acuarela abstracta”, (1910). Wassily Kandinsky. Técnica: acuarela. Dimensiones: 49.6 x 64.8 cm. Centro Pompiou, Paris, Francia.

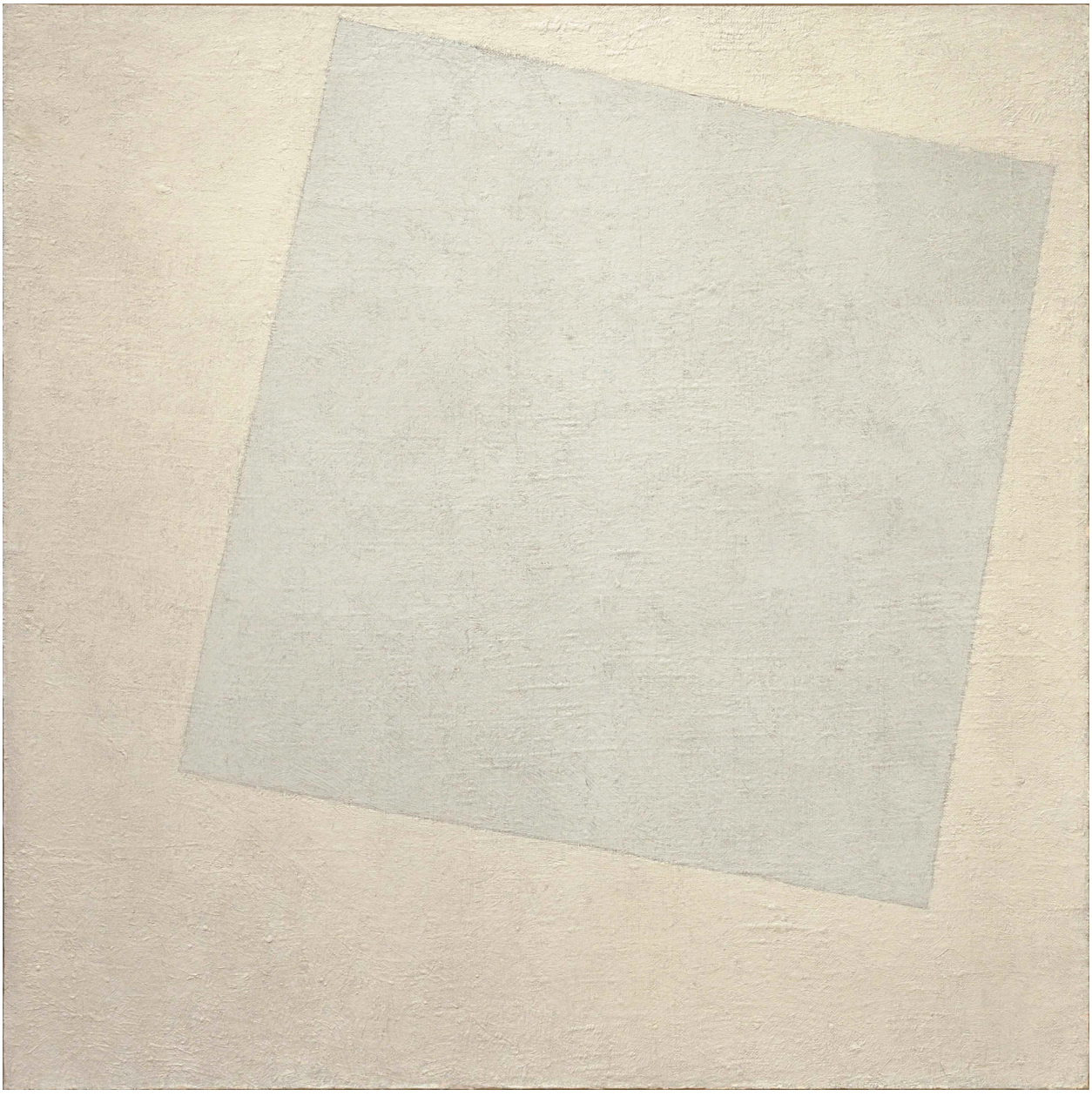
63.- “Cuadrado negro”, (1915). Kazimir Malévich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 80 x 80 cm. State Tretyakov Gallery, Moscú, Rusia.

64.- “Círculo negro”, (1915). Kazimir Malévich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 106 x 106 cm. Museo Estatal Ruso, San Petesburgo, Rusia.

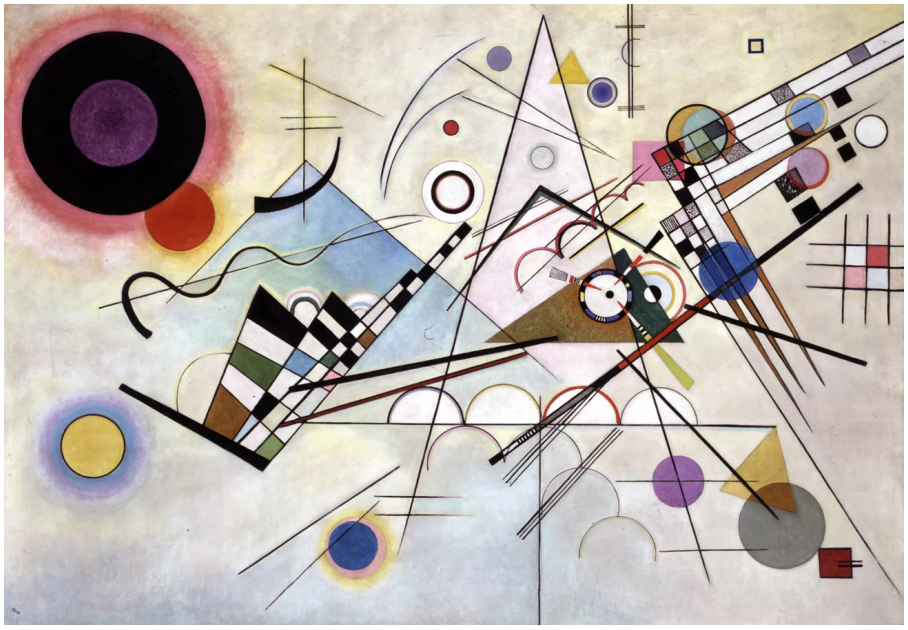


65.- “La fuente”, (1917). Marcel Duchamp. Técnica: porcelana y puntura al óleo (ready-made). Dimensiones: 36 x 48 cm.

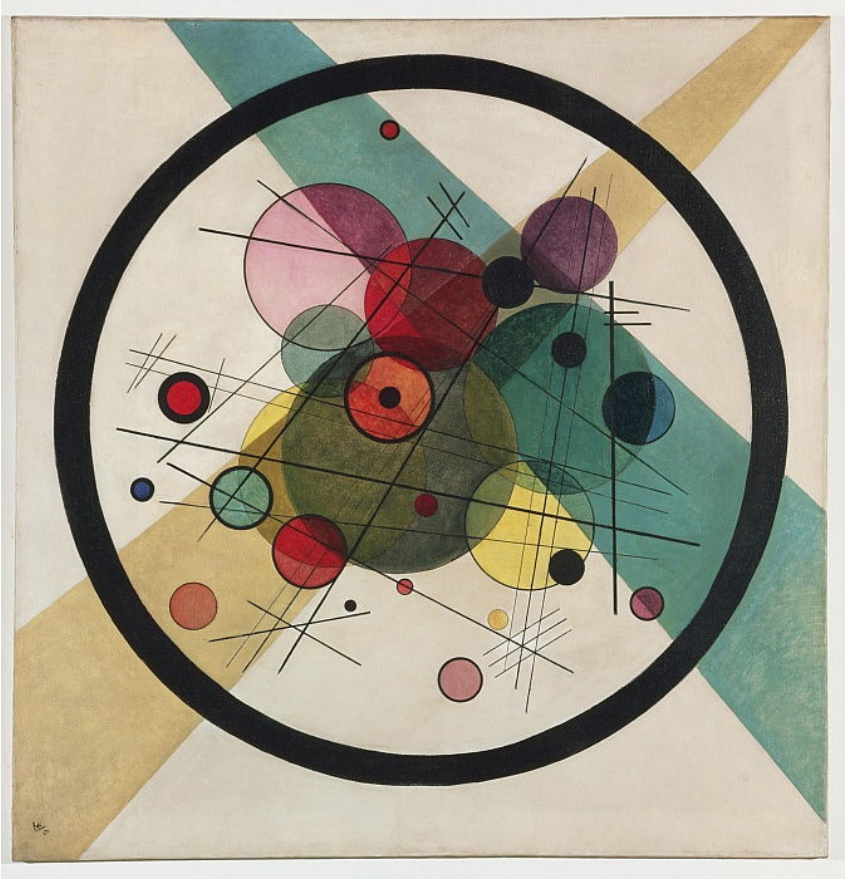
66.- “Blanco sobre blanco”, (1918). Kazimir Malévich. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 79.4 x 79.4 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.



67.- “Composición VIII”, (1923). Wassily Kandinsky. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 140 x 201 cm. Guggenheim, Nueva York, E.U.A.



68.- “Círculos en un círculo”, (1923). Wassily Kandinsky. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 140 x 140 cm. Guggenheim, Nueva York, E.U.A.



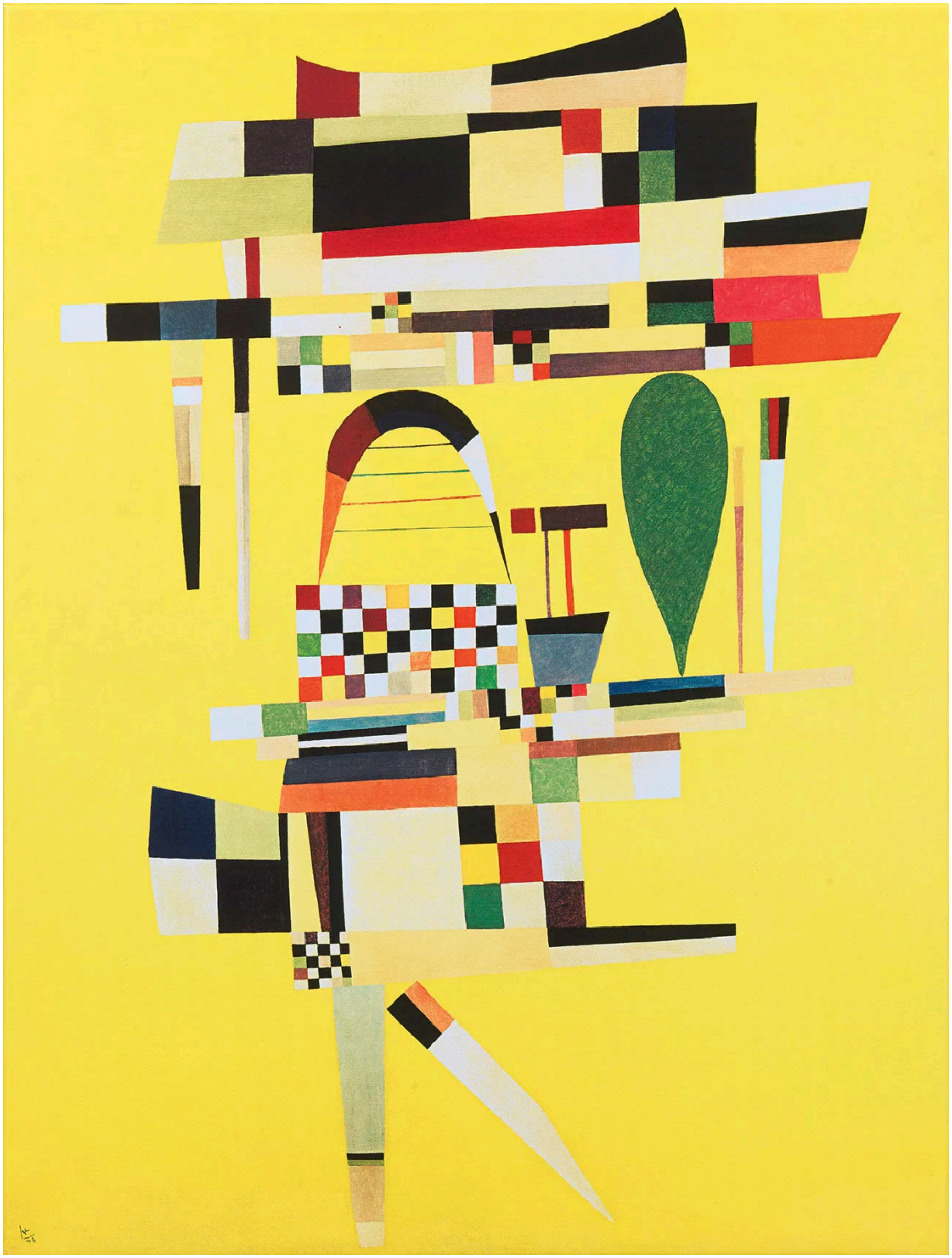
69.- “Autorretrato” (1923). Salvador Dalí. Técnica: Óleo y collage sobre cartón pegado a madera. Dimensiones: 104 x 75 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

70.- “La traición de las imágenes” (1928-29). René Magritte. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 63 x 93 cm. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, Los Ángeles, E.U.A.

71.- “El palacio de las cortinas lll” (1928-29). René Magritte. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 81.2 x 116.4 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.

72.- “Reproducción prohibida” (1937). René Magritte. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 81.3 × 65 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Alemania.

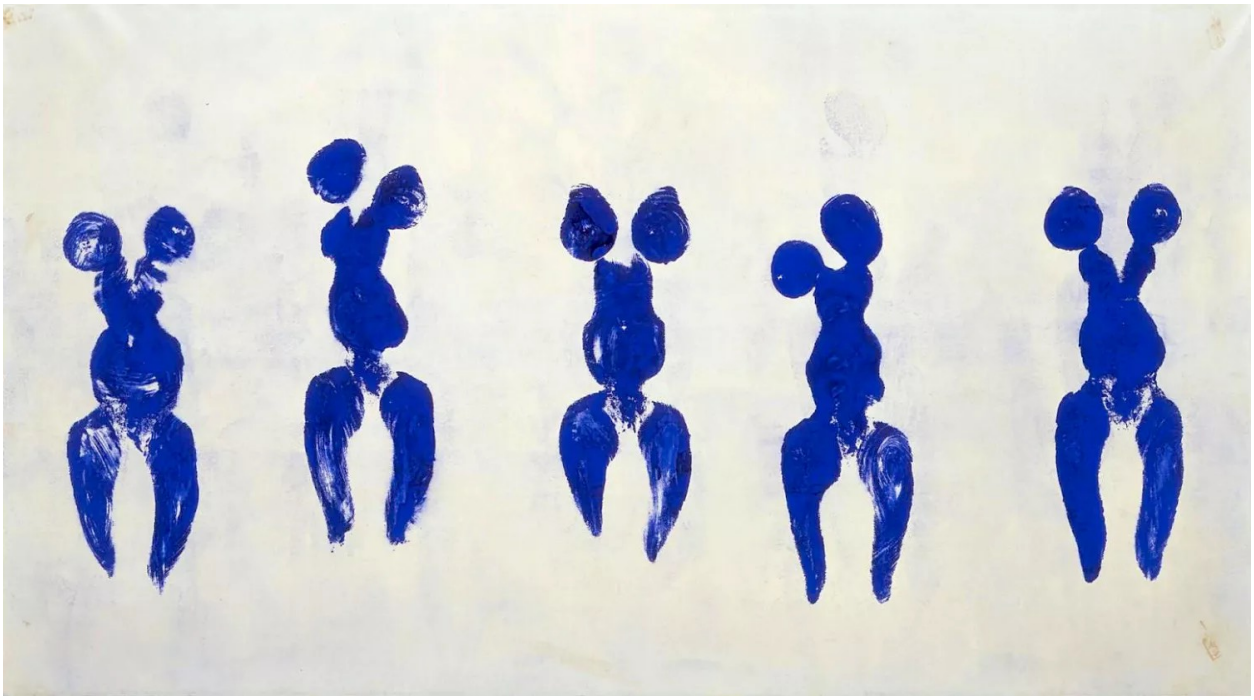
73.- “Pintura amarilla”, (1938). Wassily Kandinsky. Técnica: óleo sobre lienzo. Dimensiones: 116.4 x 88.9 cm. Guggenheim, Nueva York, E.U.A.



74.- “Ritmo de Otoño (Número 30)”, (1950). Jackson Pollock. Técnica: action painting (esmalte sobre lienzo). Dimensiones: 2,67 x 5,26 m. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, E.U.A.

75.- “Convergencia”, (1952). Jackson Pollock. Técnica: action painting (esmalte sobre lienzo). Dimensiones: 237 cm × 390 cm. Albright-Knox Art Gallery, Nueva York, E.U.A.

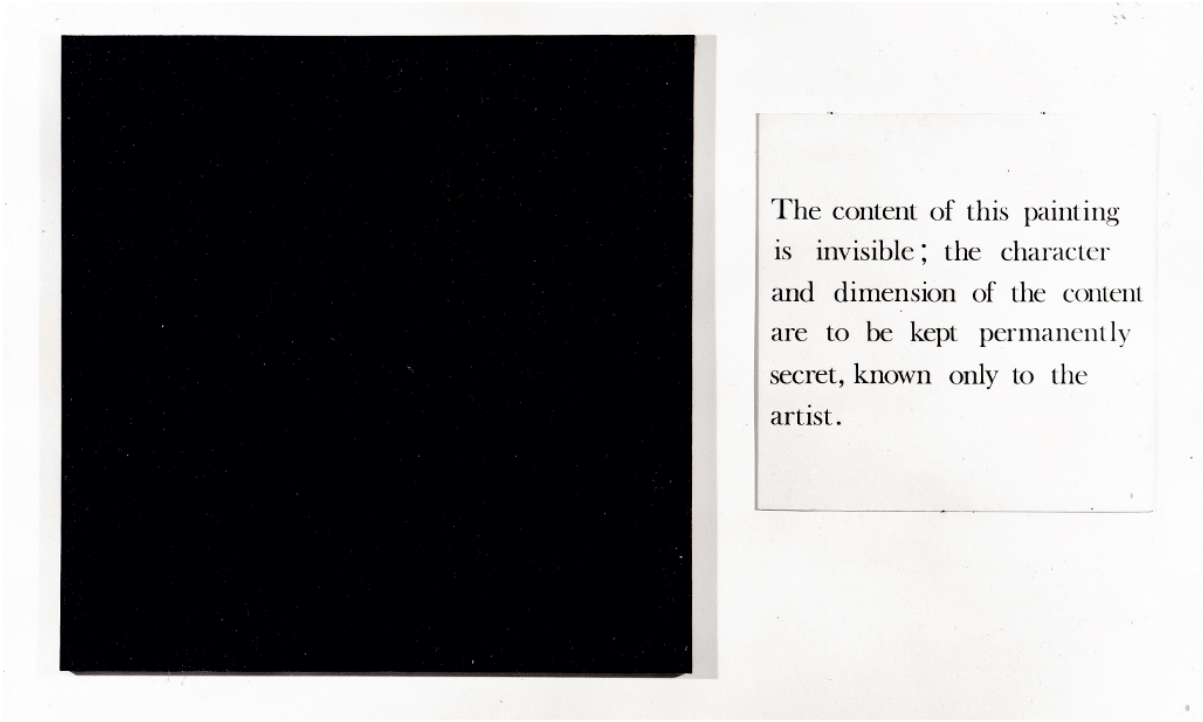
76.- “Antropometría (ANT, 82)”, (1960). Yves Klein. Técnica: acrílico sobre. cuerpo desnudo femenino sobre tela. Dimensiones: 156.5 x 282.5 cm. Centre Pompidou, Paris, Francia.



77.- “Antropometría (ANT, 106)”, (1960). Yves Klein. Técnica: acrílico sobre. cuerpo desnudo femenino sobre tela. Dimensiones: 200 x 500 cm. Gagosian Gallery, Paris, Francia.

78.- “Una y tres sillas”, (1965). Joseph Kosut. Técnica: fotografía, madera y papel. Dimensiones: silla 82 x 37.8 x 53 cm, fotografía 91.5 x 61.1 cm, panel 61 x 76.2 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.

79.- “Arte y Lenguaje: pintura secreta” (1967). Joseph Kosuth. Técnica: Óleo sobre lienzo e impresión en papel. Dimensiones: pintura: 79.0 x 79.0 cm; texto: 65.5 x 65.5 cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra.



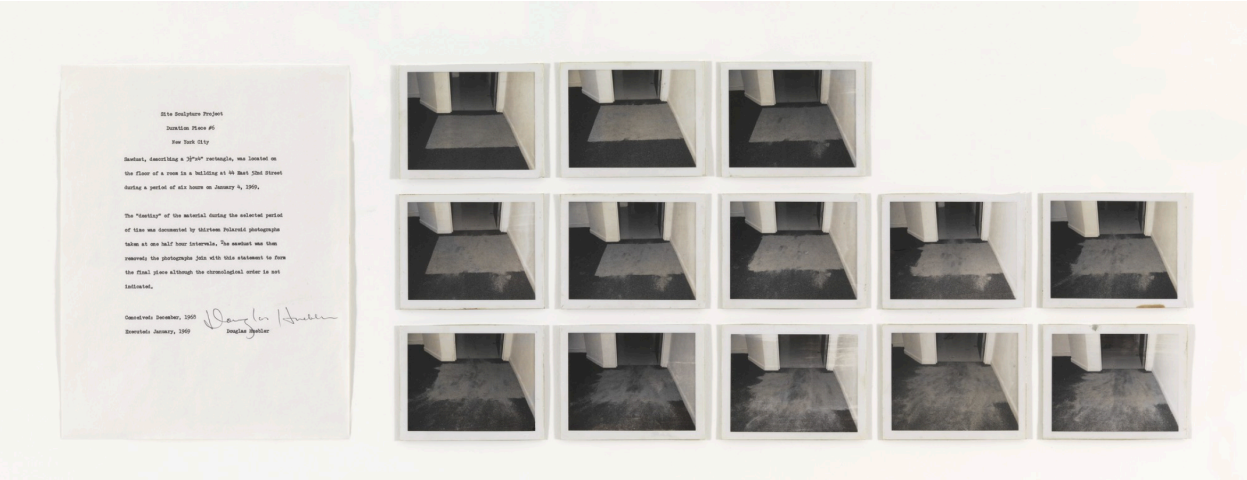
80.- “Sigma 2” (1966). Jean-Jacques Lebe. Técnica: *happenning*. Dimensiones: n/a. Bordeaux, Francia.

81.- “Acción material no.3” (1966). Otto Muehl. Técnica: *happenning*. Dimensiones: n/a. Museumsplatz, Viena, Austria.

82.- “Sin título” (1967). Jannis Kounellis. Técnica: instalación, cotonera, tierra, plantas, ocho contenedores de acero de acero y un papagayo. Dimensiones: contenedores c/u 30 x 200 x 100 cm; papagayo 140.5 x 100.5 x 33 cm; cotonera 115.3 x 100 x 100 cm. Galleria L’Attico, Roma, Italia.

83.- “Puente” (1968). Pino Pascali. Técnica: acero y cable. Dimensiones: 800 x 100 x 90 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.

84.- “Duración pieza #6” (1968). Douglas Huebler. Técnica: Papel tipografiado y diecisiete impresiones en gelatina y plata. Dimensiones: 97.2 x 40.6 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.

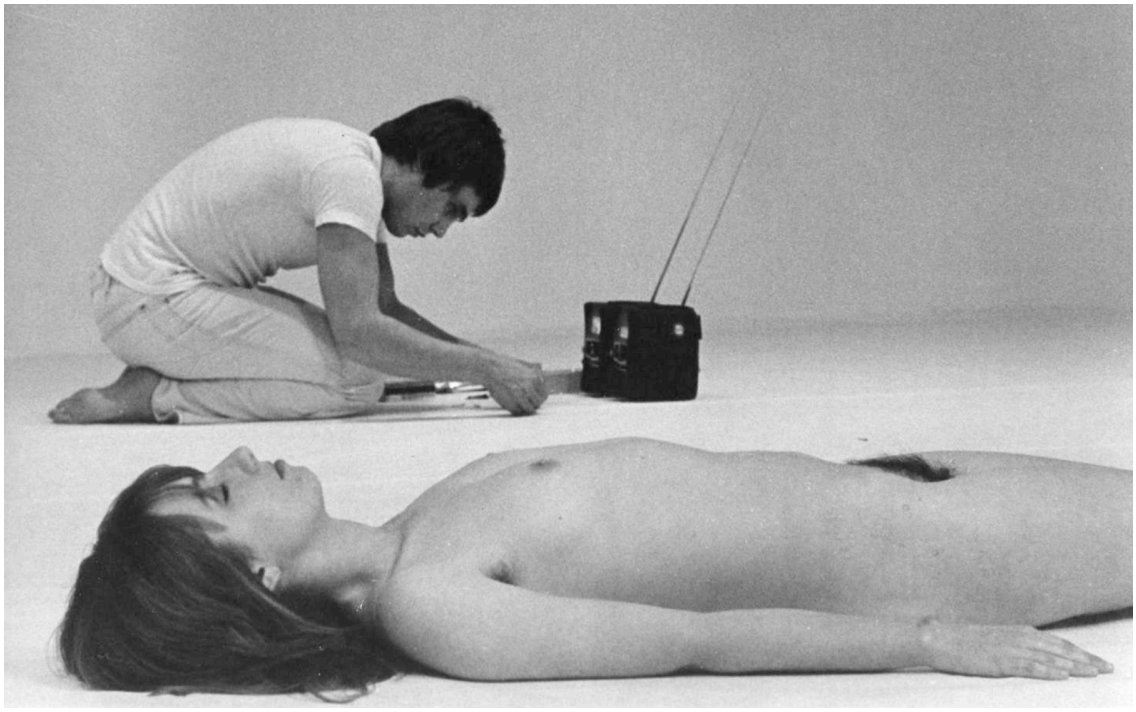


85.- “Proyecto de la mina de sal de Cayuga” (1969). Robert Smithson. Técnica: espejo, piedra y tierra de mina de sal. Dimensiones: variable. Cornell University, Nueva York, E.U.A.

86.- “Proyecto Coca Cola. Inserción en circuitos ideológicos”, (1970). Cildo Meireles. Técnica: Pintura acrílica, botellas de vidrio, corcholatas y refresco de soda pintura de acrílico translucida. Dimensiones: 25 cm. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, España.

87.- “Semillero” (1971). Vito Acconci. Técnica: *performance*. Dimensiones: n/a. Sonnabend Gallery, Nueva York, E.U.A.

88.- “Pieza de cerillo” (1972). Chris Burden. Técnica: *performance*. Dimensiones: n/a. Gagosian Gallery, California, E.U.A.



89.- “Cinema destapa y toca” (1972). Valie Expo. Técnica: *performance*. Dimensiones: n/a. Munich, Alemania.

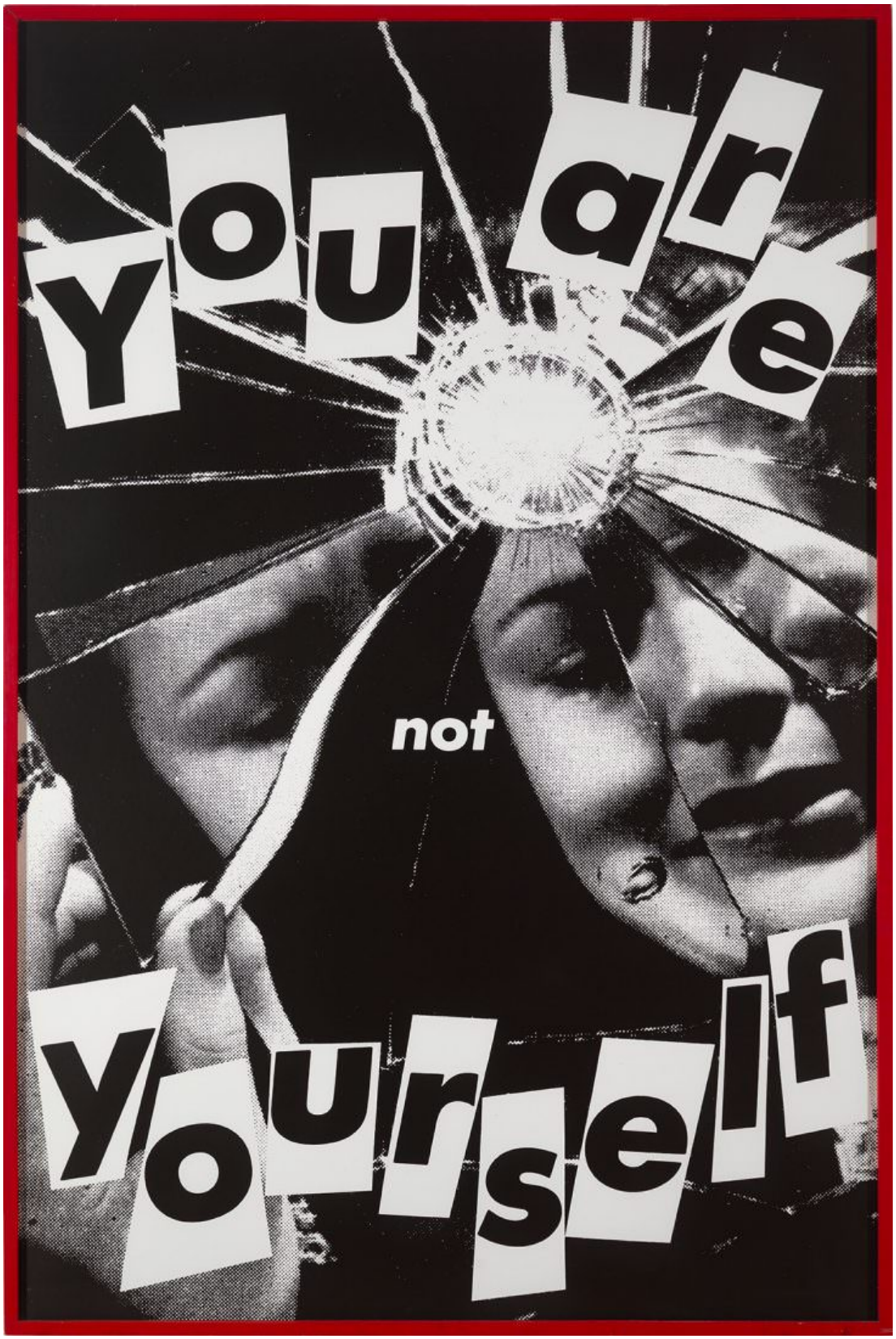
90.- “Yo amo a América y América me ama a mi” (1974). Joseph Beuys. Técnica: *happenning*. Dimensiones: n/a. René Block Gallery, Nueva York, E.U.A.

91.- “Bloques sin tallar” (1975). Carl Andre. Técnica: bloques de madera sin tallar, Dimensiones: variable. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania.

92.- “Sin título (Metamorfosis)” (1976). Michelangelo Pistoletto. Técnica: instalación de ropa y espejo. Dimensiones: variable. Ravizza Brownfield Gallery, Hawai, E.U.A.

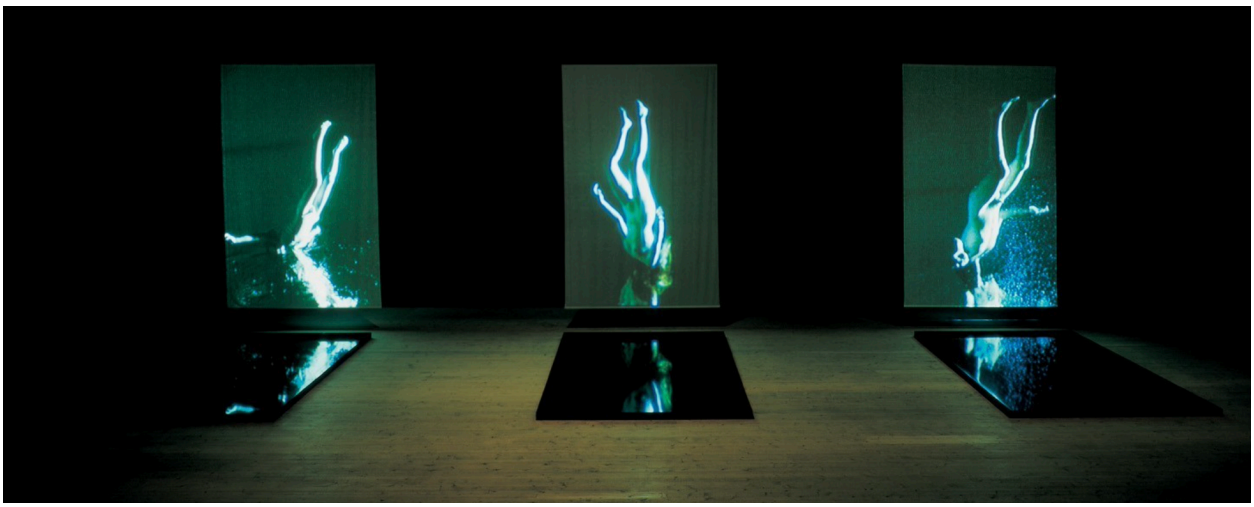
93.- “Campo de relámpagos” (1977). Walter de Maria. Técnica: 400 postes de acero inoxidable, de seis metros de altura, clavados en el suelo. Dimensiones: 1 hectárea. Nuevo México, E.U.A.

94.- “Tú no eres tú mismo”, (1982). Barbara Kruger. Técnica: flyer. Dimensiones: n/a.

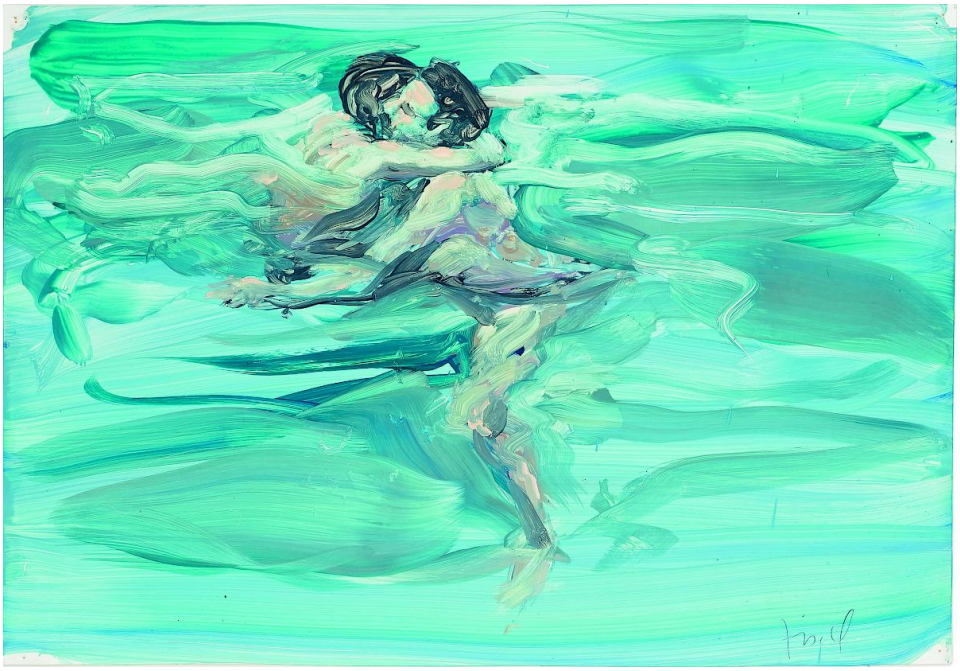


95.- “Islas rodeadas”, (1983). Christo. Técnica: Islas rodeadas de tela. Biscayne Bay, Florida. E.U.A.

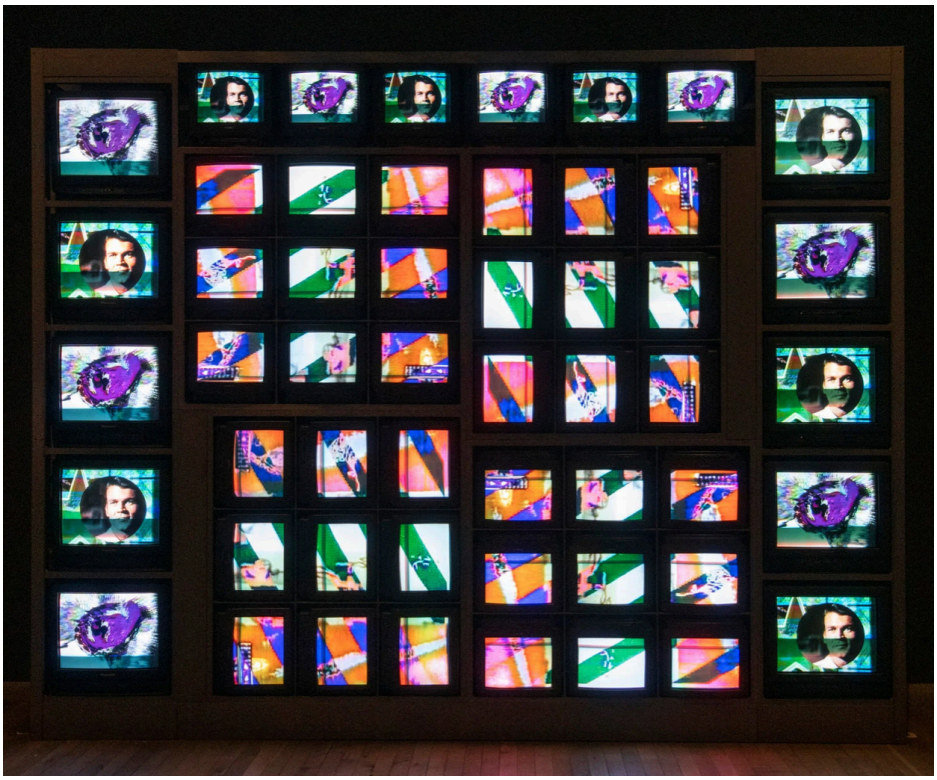
96.- “Estaciones” (1984). Bill Viola. Técnica: 5 proyectores, 5 pantallas para proyección y 5 láminas de granito. Dimensiones: 610 x 1525 x 1525 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York, E.U.A.



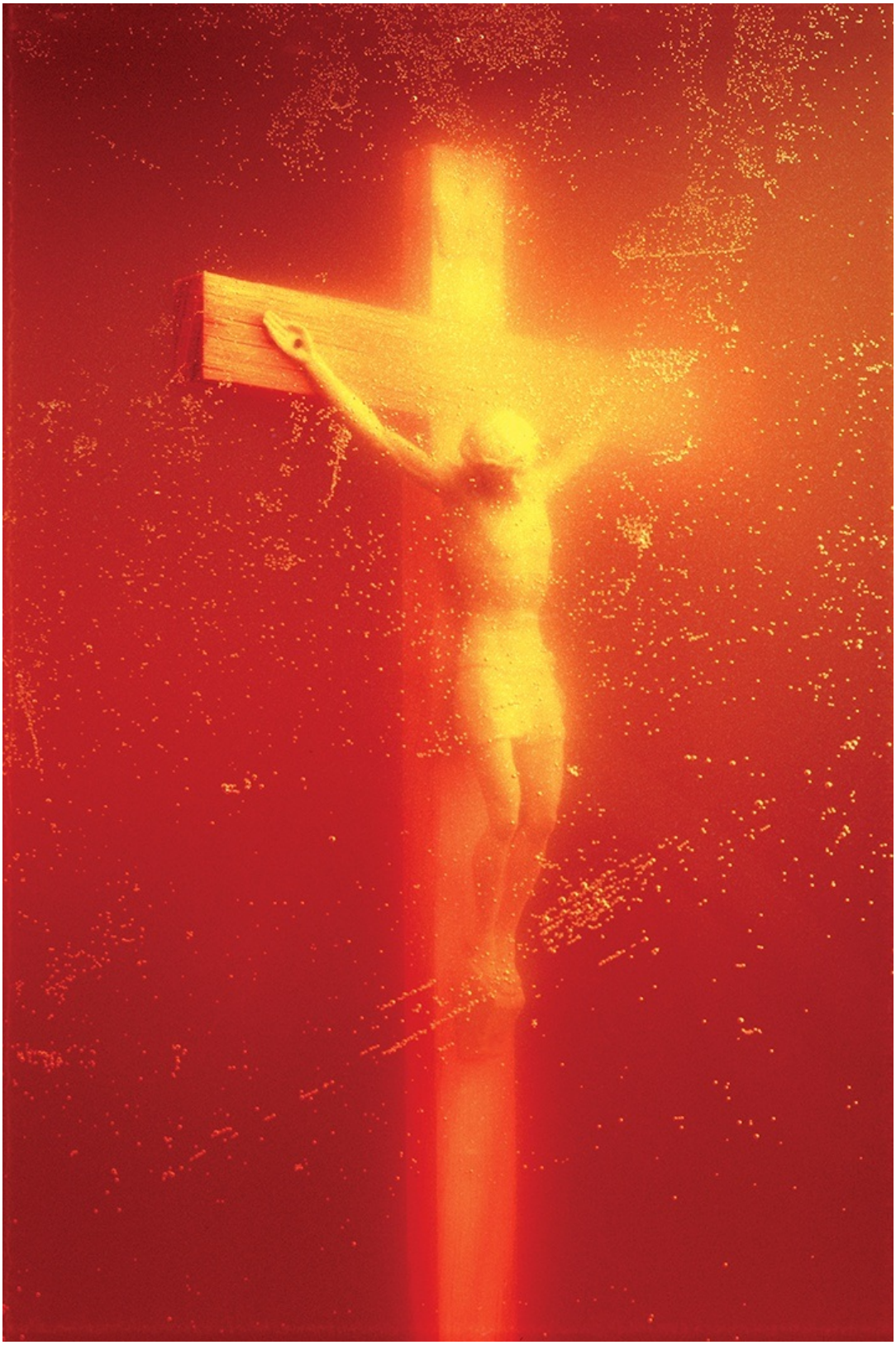
97.- “Amantes nadando” (1984). Eric Fischl. Técnica: óleo sobre capa de cromo. Dimensiones: 30.48 x 40.32 x 45.72 cm. Jablonka Gallery, Cologne, Alemania.



98.- “Sueño en internet” (1984). Nam June Paik. Técnica: videoinstalación en 52 pantallas. Dimensiones: 200.48 x 300.32 cm. Tate Modern, Londres, Inglaterra.



99.- “Cristo de Pipí”, (1987). Andrés Serrano. Técnica: fotoinstalación. Dimensiones: 152 x 102 cm. Galería Stux, Nueva York, E.U.A.

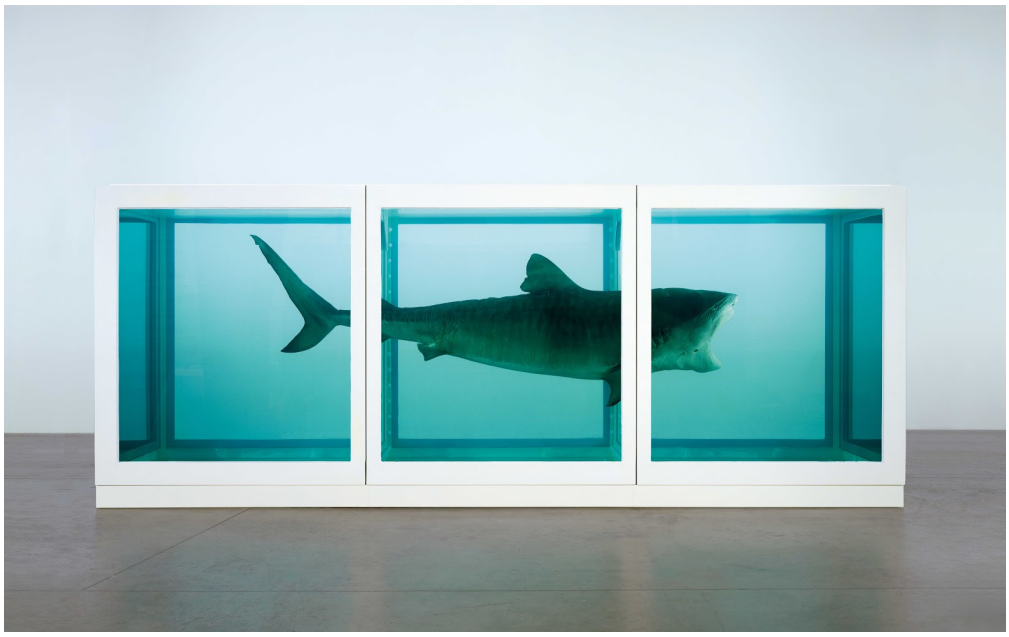


100.- “Tercera mano” (1985). Stelarc. Técnica: acero, aluminio y componentes electrónicos.

101.- “Compro por lo tanto existo”, (1987). Barbara Kruger. Técnica: flyer. Dimensiones: n/a.

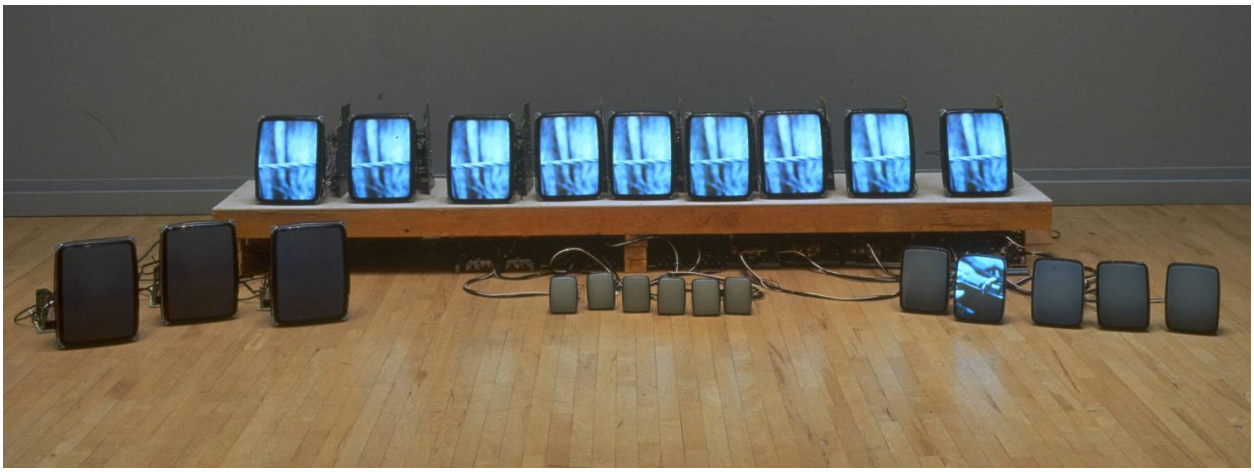
102.- “Tu cuerpo es un campo de batalla”, (1989). Barbara Kruger. Técnica: flyer. Dimensiones: n/a.

103.- “La imposibilidad física de la muerte en mente de alguien vivo”, (1990). Damien Hirst. Técnica: cadáver de tiburón en formaldehído dentro de una vitrina gigante de acero y vidrio. Metropolitan Museum of Art. Nueva York, E.U.A.



104.- “La reencarnación de Saint Orlan”, (1990). Orlan. Técnica: Cirugías plásticas, fotografía y video.

105.- “Entre el cine y un lugar difícil” (1991). Gary Hill. Técnica: 23 monitores, video y sonido. Dimensiones: 23 min., 52 sec. Tate Modern, Londres, Inglaterra.



106.- “Caja de zapatos vacía”, (1993). Gabriel Orozco. Técnica: cartón (Ready-made). Bienal de Venecia, Italia.

107.- “Serpiente”, (1994-97). Richard Serra. Técnica: placas de acero. Guggenheim Museum Bilbao, España.

108.- “La cuestión del tiempo”, (1994-2005). Richard Serra. Técnica: placas de acero. Guggenheim Museum Bilbao, España.

109.- “Sin título”, (1994). Cindy Sherman. Técnica fotografía. Dimensiones: 168.3 × 114.3 cm. Gary Tatintsian Gallery, Moscú, Rusia.

110.- “Perro de globo”, (1994-2000). Jeff Koons. Técnica: Acero inoxidable y pintura de acrílico translucida. Dimensiones: 307.3 x 363.2 x 114.3 cm. Pinault Collection, Francia.

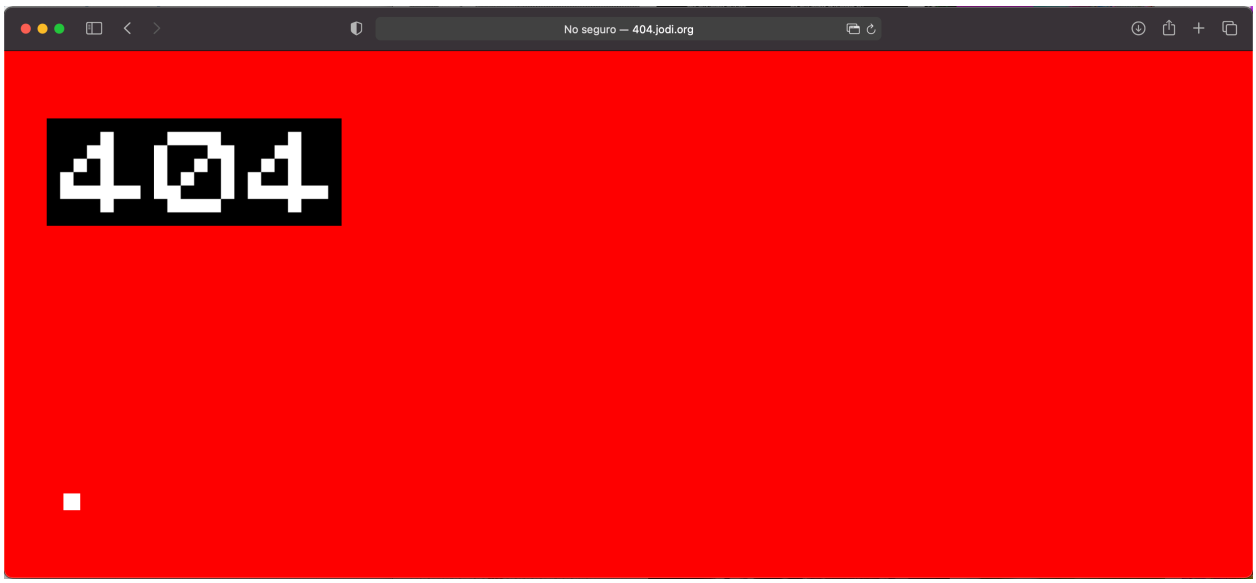
111.- “Máscara II” (1995). Ron Mueck. Técnica: escultura con técnica mixta. Dimensiones: 77 x 118 x 85 cm San Anthony D'Offay GGallery, Londres, Inglaterra.

112.- “Tren M en ruta a Manhattan” (1995). Richard Estes. Técnica: óleo sobre ilustración. Dimensiones: 50.8 × 76.2 cm. Louis K. Meisel Gallery, Nueva York, E.U.A

113.- “Fuente (Buda)” (1996). Sherrie Levine. Técnica: vaciado en bronce. Dimensiones: 30.48 x 40.32 x 45.72 cm. Whitechapel Gallery, Londres, Inglaterra.

114.- “Árboles envueltos”, (1998). Christo. Técnica: Árboles cubiertos de tela. Berower Park, Riehen, Suiza.

115.- “Jugando con el error 404” (1999). Jodi. Técnica: medios digitales. Dimensiones: n/a. http://404.jodi.org



116.- “¿Natural?” (1999). Marta de Menezes. Técnica: intervención genética de mariposa. Dimensiones: n/a. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España.

117.- “Alzado Vectorial”, (1999). Rafael Lozano-Hemmer. Técnica: cañones de luz inteligentes. Zócalo de la CDMX. México

118.- “Libélulas sobre el agua”, (2002). Yayoi Kusama. Técnica: instalación con acrílico, espejos y luces. Toledo Museum of Art, Ohio. E.U.A.

119.- “Tres líneas interminables” (2003). Bernar Venet. Técnica: acero enrollado. Dimensiones: 268 x 442 x 290 cm. Kasmin Gallery, Nueva York, E.U.A.

120.- “Puerta de la nube”, (2006). Anish Kapoor. Técnica: acero inoxidable. Millenium Park. Chicago, E.U.A.

121.- “Puerta del tiempo” (2006). Paul Friedlander. Técnica:técnica mixta. Dimensiones: 5 x 2.5 m. Porta Ticenese, Milán, Italia.

122.- “Seis columnas” (2006). John McCracken. Técnica: Resina de poliester, fibra de vidrio, and láminas de madera. Dimensiones: variable.

123.- “Tercera oreja”, (2007). Stelarc. Técnica: cirugía de implantación de tejido humano. Dimensiones: n/a.

124.- “La cascada de Nueva York”, (2008). Olafur Eliasson. Técnica: instalación. Puente de Brooklyn, Nueva York, E.U.A.

125.- “El viaje increíble”, (2008). Damien Hirst. Técnica: cadáver de zebra en formaldehído dentro de una vitrina gigante de acero y vidrio. Dimensiones: 208.6 x 322.5 x 108.8 cm.

126.- “Muro baleado”, (2009). Teresa Margolles. Técnica: 115 piezas de block con intervenciones de bala. Museo Tamayo Arte Contemporáneo. CDMX, México.

127.- “La artista esta presente”, (2010). Marina Abramović. Técnica: performance. Modern Art Museum. Nueva York, E.U.A.

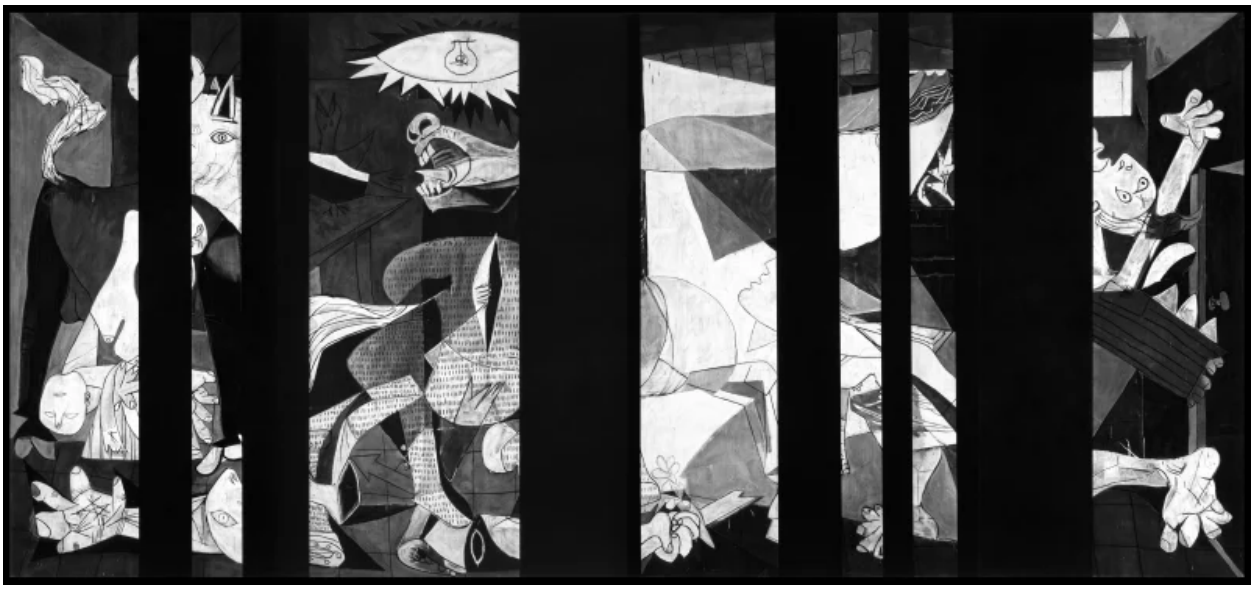
128.- “Retablo de Nuestra señora de la asunción”, (2010). Javier Marín. Técnica: vaciado en bronce. Catedral Basílica de Zacatecas. Zacatecas, México.

129.- “Tu panorama arcoíris”, (2011). Olafur Eliasson. Técnica: instalación. Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca.

130.- “The Souls of Millions of Light Years Away”, (2013). Yayoi Kusama. Técnica: instalación con acrílico, espejos y luces. The Broad is a contemporary art museum. Los Ángeles. E.U.A.

131.- “El origen del mundo”, (2013). Vik Muniz. Técnica: Impresión digital. Galería Nara Roesler, Rio de Janeiro, Brasil.

132.- “Sin título (Guernica reinterpretado)” (2014). Robert Longo. Técnica: carbón sobre pánel. Dimensiones: 283.2 x 620.4 cm. Cahiers d’Art, Paris, Francia.

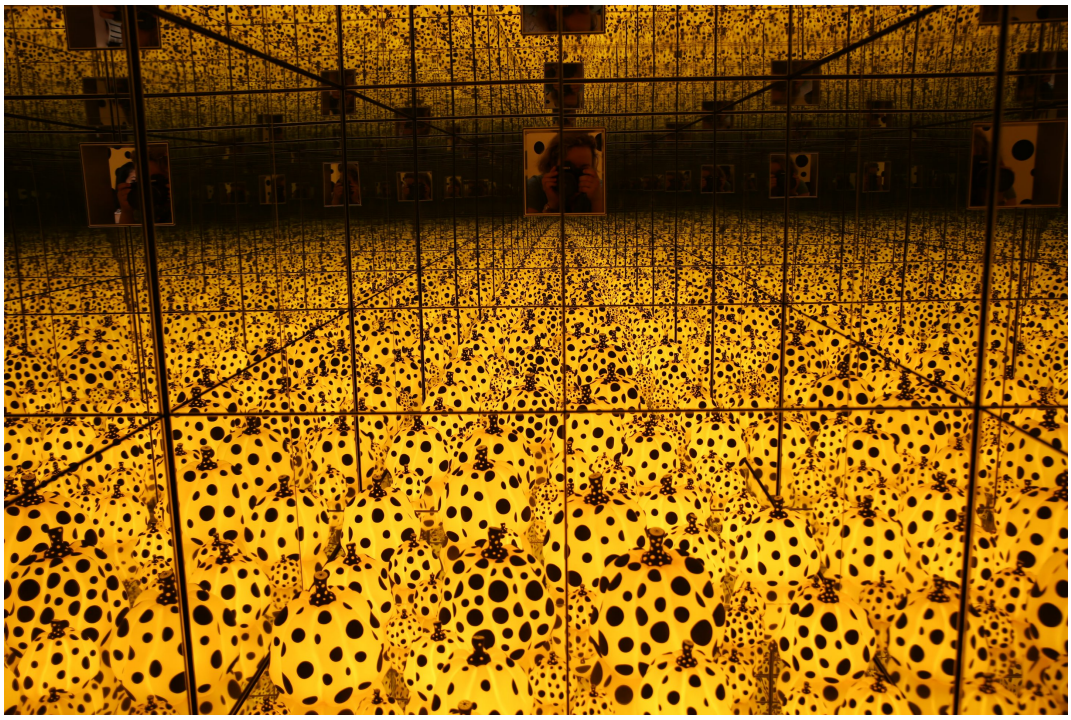


133.- “Autoconstrucción”, (2015). Abraham Cruzvillegas. Técnica mixta: reciclaje de material (Ready-made). Museo Jumex, CDMX, México.

134.- “Bicicletas para siempre”, (2015-16). Ai Weiwei. Técnica: 3000 bicicletas. The National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

135.- “Anhelo de la eternidad”, (2017). Yayoi Kusama. Técnica: instalación con acrílico, espejos y luces. The Broad is a contemporary art museum. Los Ángeles. E.U.A.

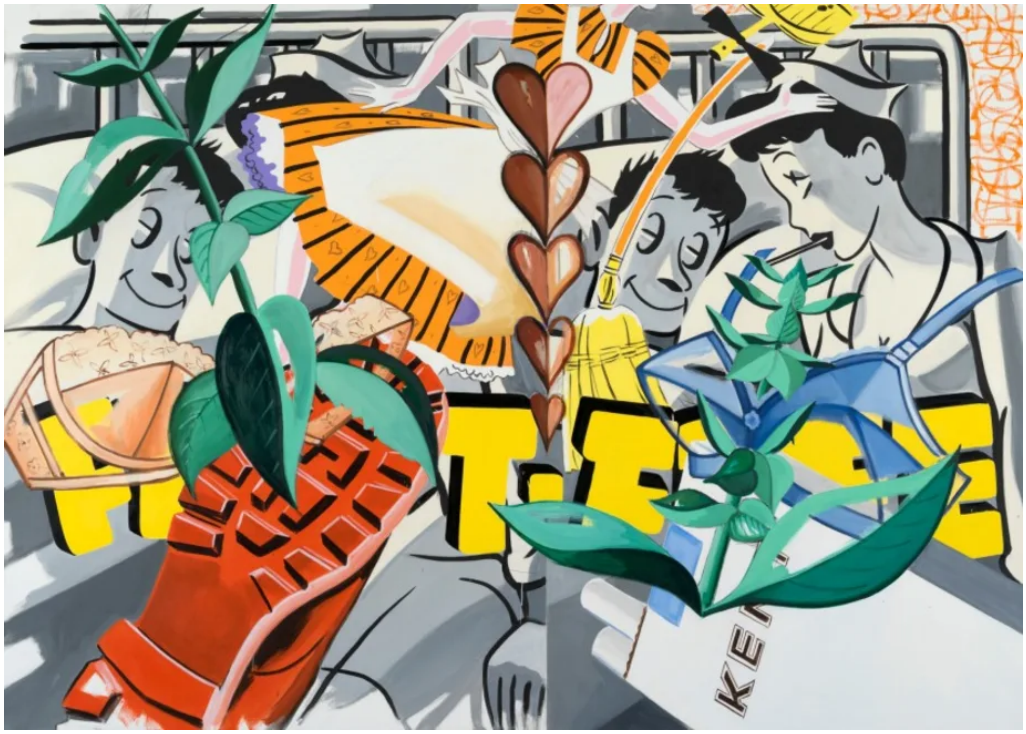
136.- “El espíritu de la calabaza descendida del cielo”, (2017). Yayoi Kusama. Técnica: instalación con acrílico, espejos y luces. The Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara. Jakarta, Indonesia.



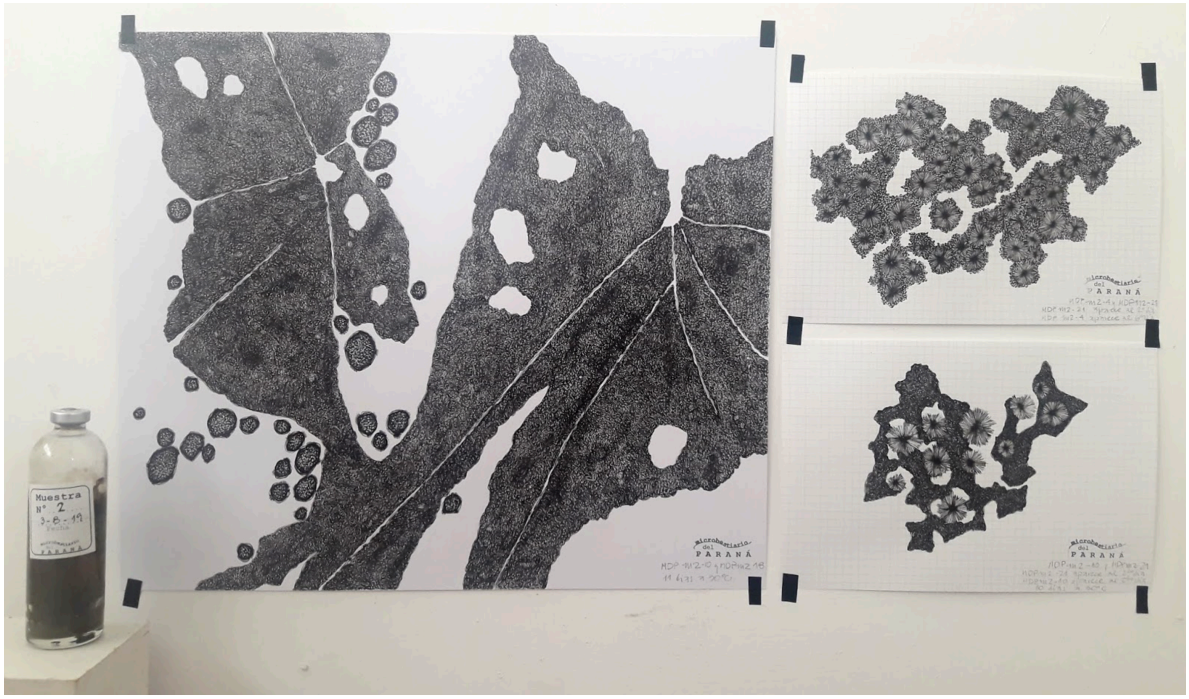
137.- “Oroxxo”, (2017). Gabriel Orozco. Técnica: Tienda de conveniencia (Ready-made). Galería Kurimanzutto, CDMX, México

138.- “Bay Area Blues” (2018). Larry Bell. Técnica: Vidrio laminado Dimensiones: 182.9 x 244.5 x 244.5 cm. Bay Area Blues, Oakland, E.U.A.

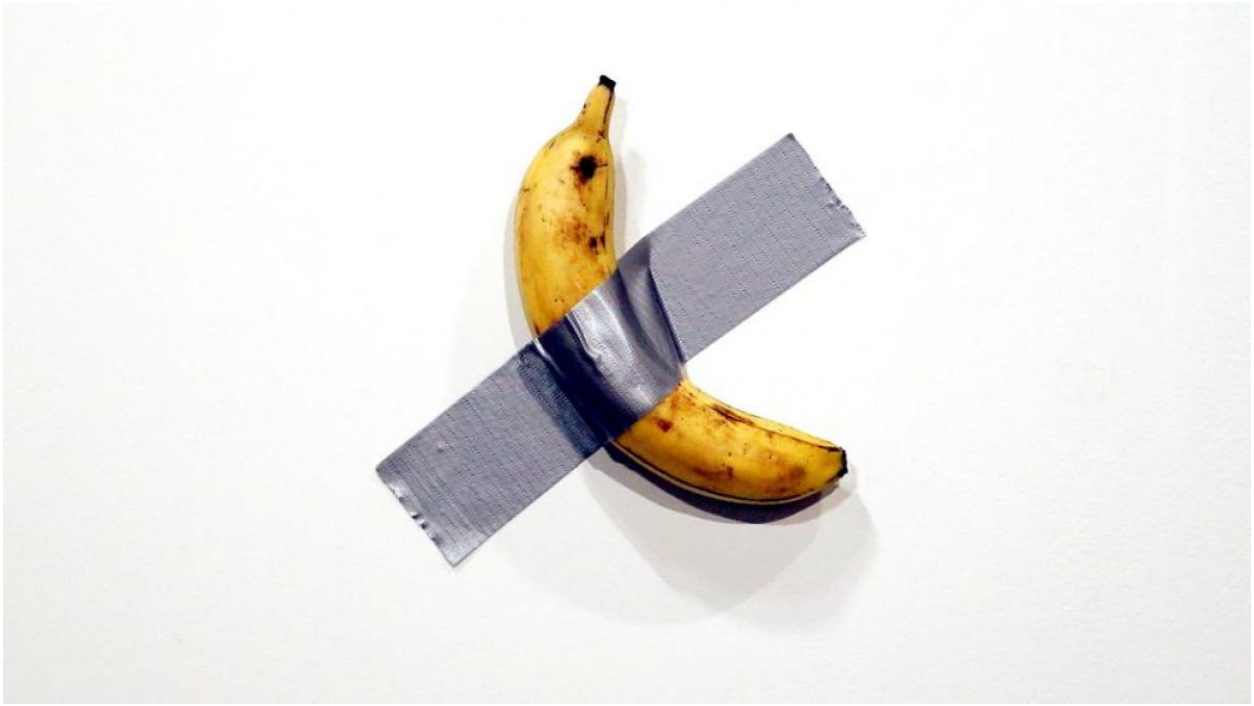
139.- “Libre de heladas” (2018). David Salle. Técnica: óleo y acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 188.0 x 274.3 cm. Art Basel, Miami, E.U.A.



140.- “Muestra N°2, Arreglos de Microbestias” (2020). Luciana Paoletti. Técnica: Instalación. 3 dibujos-fibra sobre papel, frasco de vidrio con parte de la Muestra N°2 (sellado herméticamente y rotulado- tierra de la isla y agua del Río Paraná- muestra tomada el 3-8-2019) Dimensiones: dibujos 41x35cm y 2 de 15.5x24cm, frasco de 4 cm de diámetro y 13 cm de alto.



141.- “Comedian”, (2019). Maurizio Cattelan. Técnica: plátano y cinta adhesiva.. Art Basel Miami Beach, E.U.A.



142.- “Buda en contemplación”, (2021). Salvatore Garau. Técnica: espacio vacío contenido de energía. Dimensiones: N/A. Piazza della Scala de Milán, Italia.

143.- “Afrodita llora”, (2021). Salvatore Garau. Técnica: espacio vacío contenido de energía. Dimensiones: N/A. Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

1. ADORNO, T. W. et HORKHEIMER, M. (1998) *Dialéctica de la Ilustración.* Trad. Juan José Sánchez. Valladolid, España: Editorial Trotta.

2. ALBERTI, L. B. (1998) *Tratado de pintura.* CDMX, México: UAM.

3. ANCESCHI, L. (1991) *La ida del Barroco.* Madrid, España: Tecnós.

4. ARDENNE, P. (2002) *Un arte contextual*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

5. ARENDT, H. (2019) *La condición humana.* Ixtapaluca, México: Paidós.

6. BALLÉN, J.S. (2012) "Sobre la muerte del arte en las lecciones de estética de Hegel" en la revista Universitas Philsophica 59, año 29. Bogotá, Colombia. pp 179-194.

7. BAUDRILLARD, J. (1978) *Cultura y simulacro.* Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós

8. BAUMAN, Z. (2014) *Arte, ¿líquido?* Madrid, España: Sequitur.

9. ---. (2018) *El arte de la vida.* CDMX, México: Paidós.

10. ---. (2019) *La cultura en el mundo de la modernidad líquida.* CDMX, México: Fondo de Cultura Económica.

11. ---. (2020) *Modernidad líquida.* CDMX, México: Fondo de Cultura Económica.

12. ---. (2018) *Tiempos líquidos.* CDMX, México: Tusquets Editores.

13. ---. (2017) *Vida líquida.* CDMX, México: Paidós.

14. BAUMAN, Z. LEONCINI, T. (2018) *Generación líquida.* CDMX, México: Paidós.

15. BELTING, H. (2009) *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte.* Madrid, España: Akal.

16. ---. (2010) *La historia del arte después de la Modernidad.* CDMX, México: Universidad Iberoamericana.

17. ---. (1987) *The end of history of art?.* Chicago, E.U.A.: The University of Chicago Press.

18. BOURRIAUD, N. (2008) *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

19. BURKE, E. (2005) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime.* Madrid, España: Alianza Editorial.

20. BURKE, P. (2001) *Visto y no visto*. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.

21. BYUNG-CHUL, H. (2019) La salvación de lo bello. Barcelona, España: Herder.

22. CALABRESE, O. (2006) *Artists' Self-portraits*. Francia: Abbeville Press Publishers.

23. ---. (1987) *El lenguaje del arte.* Barcelona, España: Ediciones Paidós.

24. ---. (2007) "Semiótica del arte. La identidad visual". en Relatorías No. 4. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

25. CALINESCU, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad.* Madrid, España: Tecno/Alianza.

26. CASAS, R. (2008) "Hegel y la «muerte» del arte", en *La nostalgia de lo absoluto: pensar a Hegel Hoy*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. pp. 273-298.

27. CASULLO, N. FORSTER, R. KAUFMAN, A. (2009) *Itinerarios de la modernidad.* Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

28. CENNINI, C. (1982) *El libro del arte*. Madrid, España: Akal.

29. DANTO, A. (2009) *Después del fin del arte.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós

30. ---. (2011) *El abuso de la belleza.* Barcelona, España: Ediciones Paidós

31. ---. (2002) *La transfiguración del lugar común.* Barcelona, España: Paidós Estética.

32. ---. (2013) *Qué es el arte.* Barcelona, España: Paidós Estética.

33. DA VINCI, L. (2016) *Tratado de la pintura.* Madrid, España: Akal.

34. DEBORD, Guy. (1967) *La sociedad del espectáculo.* Trad. José Luis Pardo. Madrid, España: Pre-Textos.

35. DICKIE, G. (1984) *The circle of art.* Nueva York, E.U.A. Haven publications.

36. D'ORS, E. (1993) *Lo Barroco.* Madrid, España: Tecnós.

37. DUBE, S. (2011) *El encantamiento del desencantamiento. Historia de la Modernidad*. CDMX, México: Colmex.

38. DOMÍNGUEZ, J. “La teoría estética en Heidegger” en Arete. Vol. III. No. 2. 1991, pp. 184-205.

39. DUCHAMP, M. (1989). *The writings of Marcel Duchamp.* Editado por Michel Sanouillet y Elmer Peterson. Nueva York, E.U.A. Oxford University Press.

40. ECHEVERRIA, B. (2000) *La modernidad del Barroco.* CDMX, México. Ediciones Era.

41. ---. (2009) *¿Qué es la Modernidad?.* en Cuadernos del seminario Modernidad: Versiones y dimensiones. Cuaderno 1. CDMX, México: UNAM. Versión digital. Recuperado de: https://cutt.ly/deikUub

42. ECO, U. (1970) *La definición del arte.* Barcelona, España: Ediciones Martínez Roca.

43. ---. (2010) *Historia de la Belleza.* China: Debolsillo.

44. ---. (2007) *Historia de la fealdad*. Itala: Ed. Lumen.

45. FAURE, E. (1944) *Arte moderno*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón.

46. FERNANDEZ, D. (2007) “Heidegger: ontología, ética y estética”en el Boletín Millares Carlo, Núm. 26. Centro Asociado UNED. pp. 153-175.

47. FOUCAULT, M. (1981) Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte., Barcelona, España: Anagrama.

48. FRANCASTEL, P. (1988) *La Realidad Figurativa 1*. España: Paidós.

49. GADAMER, H. G. (2002) *La actualidad de lo bello.* Barcelona, España: Paidós.

50. ---. (2002) *Los caminos de Heidegger*. Barcelona, España: Herder.

51. GINZO, A. "La superación heideggeriana de la estética" en los Anales del Seminario de Metafísica, XXI. Universidad Complutense de Madrid. 1986, pp. 132-163.

52. GIUNTA, A. (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Trad. Tamara Stuby. Argentina: Fundación arteBA.

53. GOMBRICH, E. H. (1997) *La historia del Arte.* China: Phaidon.

54. ---. (2016) *Breve historia de la cultura.* España: Booket.

55. GREENBERG, C. (1992) Art and Culture. Massachusetts, E.U.A.: Beacon Press.

56. GUASCH, A.M. (2017) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid, España: Alianza forma.

57. ---. (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid, España: Akal.

58. HARRAUER, H. HERBERT, H. (2008) *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid, España: Herder.

59. HAUSER, A. (1965) *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte Moderno.* Madrid, España: Ediciones Guadarrama.

60. HEGEL, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre estética.* Madrid: Akal.

61. HEIDEGGER, M. (1996) *Caminos de bosque.* Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, España: Alianza.

62. ---. (1998) *Ontología*. Madrid, España: Alianza.

63. ---. (1953) “La doctrina de Platón sobre al verdad” en *Cuadernos de filosofía.* Fascículo VII. Publicado por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires..

64. ---. (2003) *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera C. Chile, Santiago de Chile: Trotta.

65. HEINICH, N. (2019) *El paradigma del arte contemporáneo.* Madrid, España: Casimiro.

66. HERNÁNDEZ, Biviana. “Posmodernidad y obra de arte: de Heidegger a Vattimo”, en Revista de Filosofía, volumen 65, 2009, pp. 189-205.

67. HORKHEIMER, M. (1973) *Crítica de la razón instrumental.* Trad. H. A. Murena y D. J. Vogelmann. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sur.

68. JAMESON, F. (2004) *Una modernidad singular.* Trad. Horacio Pons. Barcelona, España: Gedisa.

69. JAUSS, H. R. (1995) *Transformaciones de lo moderno.* Madrid, España: La Balsa de la Medusa.

70. JIMENEZ, M. (2010) *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu editores.

71. KANDINSKY, W. (1989) *Lo espiritual en el arte.* CDMX, México: Premia Editora S. A.

72. KANT, I. (2011) *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime.* CDMX, México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana.

73. KOCKELMANS, J. *Heidegger on art and art Works*. Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht/Bodton/Lancaster, 1986.

74. KOSUTH, J. (2018) *Escritos*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.

75. KULTERMANN, U. (2013) *Historia de la historia del arte*. Madrid, España: Akal.

76. KUSPIT, D. (2006) *El fin del arte.* Madrid, España: Akal.

77. LATOUR, B. (2007) *Nunca fuimos modernos.* Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.

78. LETTS, R. M. (1996) *El Renacimiento.* Colección Introducción a la Historia del Arte. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

79. LEWITT, S. (1999) "Sentences on conceptual art" en *Conceptual Art: a critical anthology* . Massachusetts, Estados Unidos: The MIT press.

80. LIPOVETSKY, G. (2018) *De la ligereza*. Barcelona, España: Anagrama.

81. ---. (2018) *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, España: Anagrama.

82. LÓPEZ, Daniel.(2015) *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología.* Madrid, España: Akal.

83. LYOTARD, J.F. (1991) *La condición posmoderna.* Buenos Aires: Cátedra.

84. MANRIQUE, M. E. (2006) "Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio, por Giovanni Paolo Lomazzo". en LOCVS AMOENVS, No. 8, 2005-2006, pág 133-145.

85. MARAVALL, J. A. (1975) *La cultura del Barroco.* Barcelona, España: Editorial Ariel.

86. MARCHÁN, S. (2012) *Del arte objetual al arte de concepto.* Madrid, España: Akal.

87. MICHAUD, Y. (2007) *El arte en estado gaseoso.* CDMX, México: Fondo de cultura económica.

88. MORGAN, R. (2013) *Del arte a la idea.* Madrid, España: Akal.

89. OLIVA, C. (2000) Apuntes sobre la historia del teatro: el camino hacia la verdad escénica. Murcia, España: Universidad de Murcia.

90. PANOFSKY, E. (1972) *Estudios sobre iconología*. Madrid, España: Alianza Editorial.

91. ---. (1991) *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid, España: Alianza Editorial.

92. PARKER, R. (1998) *Historia ilustrada de la ópera*. Madrid, España: Paidós.

93. POCHAT, G. (2008) *Historia de la estética y la teoría del arte.* Madrid, España: Akal.

94. RAFOLS, J.F. (1999) *Historia del Arte.* Cataluña, España. Editorial Óptima.

95. RODRÍGUEZ, M. (2004) *Transmodernidad*. Barcelona, España: Anthropos.

96. SALABERT, P. (2017) *El pensamiento visible.* Madrid, España: Akal.

97. ---. (2013) *Teoría de la creación en el arte.* Madrid, España: Akal.

98. SALAZAR, A. et NC-Arte. (2014) *Conceptos de arte contemporáneo.* Colombia: Fundación Neme.

99. SARDUY, S. (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco.* Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

100. SHINER, L. (2016) *La invención del arte.* España: Paidós Estética.

101. SMITH, T. (2012) *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.

102. SNYDER, J. R (2015) *La estética del barroco.* Madrid, España: Léxico de Estética.

103. STAROBINSKI, J. (1988) *Los emblemas de la razón*. Madrid, España: Taurus.

104. TARANILLA, C.J. (2014) *Breve Historia del Arte.* España: Nowtilus.

105. ---. (2018) *Breve Historia del Barroco.* España: Nowtilus.

106. THOMSON, I. (2011) *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge, Londres: Cambridge University Press.

107. TOULMIN, S. (2001) *Cosmópolis. El trasfondo de la Modernidad.* Barcelona, España: Ediciones Península.

108. URIBE, René. (1964) "La crisis del arte contemporáneo" en la Revista de la Universidad Pontifica Bolivariana.Vol 26, No.24. pp. 110-121. Medellín, Colombia. Universidad Pontifica Bolivariana.

109. VASARI, G. (1996) *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos.* Recuperado de: https://tallermonart.files.wordpress.com/2012/01/vasari-giorgio-vida-de-los-mc3a1s-excelentes-pintores.pdf

110. VATTIMO, G. (1987) *El fin de la Modernidad.* Barcelona, España: Editorial Gedisa.

111. WÖLFFLIN, H. (1952) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

112. ---. (1986) *Renacimiento y Barroco.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.

113. WORRINGER, W. (1975) *Abstracción y naturaleza*. CDMX, México: Fondo de Cultura Económica.

114. WOODWARD, A. (2009) *Nihilism in postmodernity*. Estados Unidos: The Davies Group Publishers.

Cuernavaca, Morelos a 19 de septiembre de 2022.

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo**

que presenta el alumno: **Jorge Andrés Reyes Rodríguez**

Para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: la excelente calidad de la disertación del objeto de investigación, así como la claridad y profundidad en las reflexiones teóricas. También destaca la maestría y manejo de distintos teóricos y artistas para poder plantear y discutir su tesis.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E
Por una humanidad culta

Dra. Lorena Noyola Piña

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LORENA NOYOLA PIÑA | Fecha:2022-11-03 16:57:02 | Firmante

RXZDVOPUaMZoBvyzKBUzTaDnHZ3PnUjzHqXTWjkEE8CGkTMcgpMpJW2o6XfyR3v9bAdCaQOxpMexyeN9hb0+hsg+C9xAJmeBYMnQZyrKgjJYd6+mAv2mV5ZQDUEbW9yQMLhm+vMWkd/z2NcEl8FylJzSLmgKvD5edgx5ejeqsMhOHCEygBGoHv+6bxEjcLHMaV9izkC+XabUFVfnS728sdPTmH7Juqz6yAPJUDEjY0goTiOqL+FBj4JxoV+FZropo5JT6SP4JqevQJ1MXyI4/cqTvIlan17L42l5/W5m1GuHU5Q8waWan01aFqZwbq8V6eLLEeXqgCiJPIaDPlHHYQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

xtAev2Zin

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/7dvpRPLRqPeOYxomQEnh2baViPVFxpmI

Cuernavaca, Morelos a 5 de mayo de 2022.

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo** que presenta el alumno: **Jorge Andrés Reyes Rodríguez**

Para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- La tesis presentada posee un planteamiento lógico y sustentado mediante bibliografía especializada.

- El trabajo se encuentra estructurado y argumentado de manera idónea, ello refleja un trabajo profundo y sistemático de investigación.

- El doctorando demuestra una capacidad crítica y una postura investigativa independiente. Así como una evidente capacidad para la interpretación y evaluación de los debates y posturas teóricas referentes al tema.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dra. Luz Cecilia Rodríguez Sánchez

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LUZ CECILIA RODRIGUEZ SANCHEZ | Fecha:2022-06-09 12:17:14 | Firmante

ZWjt5jk7khldMu7geB6hOve89EFFjoDEhxC2aSeyNBMEGU2qGifItcrDgZbvgL4AGWLAO3X/tRmRAsdmY9k6Y7lizPgyk2p3LK8I4NxJW/9H+ob9yk3zgsgGS77khCNY3oLR17xMF
xhwQa3OxYWFak2BI3XNnCXxHTkWxaL+9g85HJPCfGfO0sRmUWTXvWgLiRg4o5cdE1axaXIFrF35YDDcSNnfvdSyg3NsYeE6Q5wDsI1A7SrYQuD1Z0QXuup23dGDX326CQk
5y9mXrzfcDgMxJqg/rap1uZzWX3eYweF/7mpm+WdZ0R3B6jwMScmLg9Os3tAXelYXw0M2vvSSsQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

b2nT0QxkF

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ALJ0sWgrzEnyvD0UpBKTqYrlZH03kLMy

Cuernavaca, Morelos a 5 de mayo de 2022.

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo** que presenta el alumno: **Jorge Andrés Reyes Rodríguez**

Para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

1. La tesis presenta originalidad y aporta al debate actual sobre el arte contemporáneo, mediante un amplio y exhaustivo trabajo de investigación, el cual está coherentemente estructurado y organizado
2. Cumple con el objetivo de la tesis, es decir, el análisis fenomenológico del arte contemporáneo. En su argumentación y fundamentación se observa un vasto dominio del tema y una profunda reflexión sobre el mismo.
3. Se solventó de forma adecuada las observaciones de contenido y formato hechas en el examen de candidatura.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dra. Emma Yanet Flores Zamorano

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

EMMA YANET FLORES ZAMORANO | Fecha:2022-06-09 16:25:51 | Firmante

c3rH5EcEgkVXgZAeL7vSgeUbsN/IlbuZJEWQoZX8P31oCMJ5aqS7DZVO6GDwjCsg6A3BoogBJFwQ57bxe+Dl/hyIJM+72QfAFmYT2y4AzTk+yFdwUCiIDnoXYN2ClpeAvQ/6YnbEpnVdERdL8xAT86P93RjP9nSNYZab7jR8r78fG2Cr0JXy07R+ZPNn/k7HPS37Rb0cLz8RlmLmnG2boKQITTgEN9dg/O4okCuWAih7heJi1Sxw8R+7H+PwwuVIDj+pXToJ+nqYK9EkXCseLgl8jJnwVotNVPNxgTN5NfFR3FK7wOlorSQvyHqMFCQxki8hjoMiEXqbkkTUnIphFg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

aSU4cLXrs

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/oqI5geRqsAWroLvKvPnDE7IcAz1IlFkA

Cuernavaca, Morelos a 16 de junio de 2022.

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo**

Que presenta el alumno: **Jorge Andrés Reyes Rodríguez**

Para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dr. Joel Ruiz Sánchez

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JOEL RUIZ SANCHEZ | Fecha:2022-06-17 12:13:46 | Firmante

HcIKK8ldPQdFOTIAXnN2tDhtihdILnHBntnEGQBfPUqKOpicgROGpp8qyLIOScGABqHo7lHi2RvGAGEmANjDGd2B5em/nFf6InM76IQ1p1Kn++icHbKXmflLpTFGSAMbiiCrUrNLG8ZPa2yI7QbjvKtFO2goqHjBWMLNr7l7JQn6LhbM2xXUcxkDibzfi8hqR0f8NSTSlcQ9nZAo1yQlAWIhuQYeUAvYxmGjEXQvlpEIFrVJ83eZXniCtH9o2UHQhUX+0g1UMhhoFeuxQinUN9O2SeIVHcB15YpIYkA26Tt21YT7jaZTy6SQXsIFnxVKAHBVaulkW2jz7UBGUTcfCA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

qKQO7UnMS

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/3OSpQhuQWD2HLjcEPwi2EdEqbunZXkTO

Cuernavaca, Morelos a 31 de octubre de 2022.

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo** que presenta el alumno: **Jorge Andrés Reyes Rodríguez** para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: El trabajo presenta una reflexión sobre la cuestión del arte contemporáneo a partir de diferentes tesis que han sido abordadas por la filosofía, particularmente por autores interesados en la fenomenología y la hermeneútica. Más allá de una mera reflexión la tesis pretende llegar a una definición de ciertas características del arte en nuestros días haciendo eco a la misma condición del arte de convertirse en una forma de filosofía.

Los conceptos que Jorge Andrés Reyes Rodríguez recoge y profundiza han sido abordados por otros estudiosos y artistas con el propósito de profundizar sobre la relación entre el arte y las problemáticas de nuestro tiempo. Punto central de la reflexión es la disolución de la forma que aparece en los escritos de Hegel dando como resultado una nueva estética que se impone a partir del Romanticismo.

La tesis rescata los temas más relevantes en la discusión sobre el carácter del arte contemporáneo a través de una investigación que reúne conceptos y autores en un análisis meticuloso sobre la relación entre obra y sus posibles derivaciones en la fenomenología y en la hermeneútica. El alcance del estudio permite una visión que rebasa las categorías tradicionales del arte moderno y la propuesta de una estética en la que el proceso, la fragmentación la repetición, entre otras, se incorporan a la creación y desplazan al canon como modelo.

El desafío para la crítica es el definir ese estado oscuro o no perceptible del arte que supuestamente ha caído en nuestros días. Si bien el trabajo ofrece el relato, bien conocido, de la capa del príncipe que busca convertirse en una moraleja, también sería preciso recordar el Retablo de las maravillas de Cervantes que nos anticipaba no solo al desafío entre verdad y engaño en el arte, sino que marcaba muy bien la distancia que separa al arte y público, así como también los límites entre la obra y la representación.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

Dr. Fernando Delmar Romero

Facultad de Artes

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2022-11-03 11:05:45 | Firmante

Q21pk+TEwxxhghZIQmt/bfWz2G3SuQO1PLDAwtaDSoZKoV+T3YUJNXF/p8GITBuGBg3dT1JjKdFpstc1S7NwzG+vuKv23fwxhPuzI60vUCUZfCuUu3cAszYAngCsyIy5aYE/OOOwyVMnxfzXpEeYgx1jY7Am7SHLhAIH2TEHUK2T47oXcOv5DgOLUEb0c3ITJ9IO3ZZqip1ny5RJiuDUIqk3RE48r+QZsuevtnFpYSndbGo/Oi1dJMeo8rDgJG91iUNCcy07kA75EdSwoOi/29ZV8wgTfvUtJh1tLK9bjWdf5AX0khgoqk0wuh1zkGxkIqPVOlzL/WtF1yGNWeP/+w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

HOl8Uwmlr

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/wDLfGxU78yPIXERqhU2nQhgbMEsdXhSZ

Cuernavaca, Morelos a 06 de mayo de 2022

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo.**

Que presenta el alumno:

Jorge Andrés Reyes Rodríguez

Para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Considero que la tesis cumple con los criterios académicos que nuestra institución demanda por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base a que el alumno ha realizado las correcciones en atención a las observaciones del Examen de Candidatura, por lo que ha quedado bien planteado y estructurado, asimismo el aparato crítico es claro y consta de fuentes originales y amplias.

Sin más por el momento, quedo de usted

A t e n t a m e n t e

Dra. María Araceli Barbosa Sánchez

Profesora Investigadora, Facultad de Diseño, UAEM

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MARIA ARACELI BARBOSA SANCHEZ | Fecha:2022-11-03 12:29:32 | Firmante

FrvSQRoX8l9ObtlQc/5IrQp0jNGhw02RcvW6zfS67lZVor6TQn2R8zf0GoYz0ukBXOHaR4jGiY1Pwzr4mt1c64S4SC9HdHb5Vg6XmoSoakZumFHYpFy5BX8SMqa1TJ1dZ/cUEclVwfUd/CHZL8butLGMXQi9Jj3WqJUOo17/bQdMQA2aGQl7uXjEfi8w9xtBM+lCqNruo/vRx9wafO1t2Gy3M1yvXN4A5f0RVUETfrGq9mAQIAwwnwjIyWe85Bi72Q3lLjb1NabLmwRTxyqU6WA3VaCJLiwu/NJwb5/+JpfRVxo5tj9zdtjJce9Ck7oXBX6enOsueHE+OZqn3CBURQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

DNzmFwkBS

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/lvxZ5XHpV5QogvuZPk7NboOKtLTPy0zO

Cuernavaca, Morelos a 16 de mayo de 2022.

Mtra. Itzel Alonso Carrillo
Secretaria de Investigación de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P r e s e n t e.

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis: **Del Arte como idea a la idea contemporánea del Arte. Análisis fenomenológico del arte contemporáneo**

que presenta el alumno: **Jorge Andrés Reyes Rodríguez**

Para obtener el grado de Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta

DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD | Fecha:2022-06-09 13:59:36 | Firmante

LZIQ4IA9r4F9vI456hi3GJ1dOLNhQAn1+l1N0TR5QIMIU9eQ6Iy4TSbdaZKI6Ehd0SIwEjF089D9zCUeJentTK9oAOsu/Fhu18FKP3UOw1Y3U64xvW4iCFTSTIGf2YrfN02yVd88G5evyOAKFzeiECB+y4MSyVoGqT4bZFxGBrGb5QLZGuibvoj96hO9N798KaiP6YM/fUOejVsHcH0NNwpkmL1eepJKQ3jKeuIzJU9IpTouM+eB/MIDgxVITHeVibO/AKkW6tFJmoBv/6batvgxHnQNzqADCvsyhNAgZ4RhZgDhMFtLIKQ3KGLrUwBgzn0Q9RChrkIOxEY0Sxdu9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

V8DIQCGEn

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/0pfbwr0VQTVoRIP9bRKAJH27Oe0bqynH