CONFIGURACIONES DISCURSIVAS

Las retóricas como fundamento del arte contemporáneo

Úrsula Ochoa Gallo

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

CONFIGURACIONES DISCURSIVAS
Las retóricas como fundamento del arte contemporáneo

Úrsula Ochoa Gallo

Tesis de investigación presentada como requisito para optar al título de:

Magíster en Estética

Director:

Juan Carlos Aristizábal Valencia

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Medellín, Colombia

2021

A mi padre, quien no terminó de ver este proceso, pero me dio la fuerza para continuarlo. A mi madre y mi hermano quienes, con su paciencia y amor incondicional, han acompañado los aciertos y tropiezas que he tenido durante este proceso.

Agradecimientos

Comencé planteando esta tesis a partir de mi urgencia por comprender ciertos acontecimientos que surgen en el campo del arte y sin duda necesité del norte y los puntos de vista de otras personas que hacen parte de este campo, y que de una u otra forma, contribuyen en su desarrollo a nivel local, nacional e internacional. No obstante, en primer lugar, debo agradecer a mi asesor y director de tesis Juan Carlos Aristizábal por sus importantes recomendaciones y lecturas, así como por su disposición y diligencia, siempre atento y paciente cuando lo he necesitado. Seguidamente, agradezco a los críticos de arte Darío Ruíz quien, aunque ausente en el escrito, aceptó con apertura y generosidad responder a todas mis interrogaciones sobre el arte, y a Juan José Santos Mateo por su receptividad y su interés por mi trabajo.

Así mismo, agradezco a María Wills, Jaime Iregui, Guillermo Vanegas, Félix Ángel, Elkin Rubiano, Carolina Ponce de León, María Iovino, Alejandro Vásquez, Daniela Argüelles, Andrés Felipe Gallo, Adriana Ríos, María Isabel Rueda, Tony Evanko, e Isabel Villanueva, por aceptar responder a mis inquietudes y ofrecer sus puntos de vista sobre el papel de los curadores y los críticos en la actualidad; sin sus aportes, el capítulo final de este trabajo no hubiera podido realizarse.

CONFIGURACIONES DISCURSIVAS. Las retoricas como fundamento del arte contemporáneo.

Resumen

Este trabajo se propone como una suerte de “mapa” desde donde se trazan varias vías posibles que llevaron al arte en la actualidad, al punto de no necesitar de las obras de arte en su aspecto material u objetual, pero sí de los discursos, es decir, de las palabras. Cada una de estas vías se constituyen dentro del texto como configuraciones y cada una de ellas está delimitada desde un aspecto o ámbito esencial del arte. *Primeras configuraciones*: aspecto formal; *Segundas configuraciones*: aspecto teórico; *Terceras configuraciones*: ámbito sociológico; y las *Configuraciones locales* reúnen diferentes reflexiones y puntos de vista basados en entrevistas realizadas a algunas personalidades que conforman el campo artístico a nivel nacional e internacional.

Palabras clave:

Vanguardias artísticas, mundo del arte, curaduría, discurso, arte contemporáneo.

DISCURSIVE CONFIGURATIONS. Rhetoric as the foundation of contemporary art.

Abstract

This work is proposed as a kind of "map” from which several possible paths are traced that led to art today, to the point of not needing works of art in their material or objectual aspect, but of discourses, that is, of words. Each of these paths are constituted within the text as configurations and each of them is delimited from an essential aspect or scope of art. *First configurations*: formal appearance; *Second configurations*: theoretical aspect; *Third configurations:* sociological field; and *Local configurations* bring together different reflections and points of view based on interviews with characters that make up the artistic field at national and international level.

Keywords:

Artistic avant-garde, art world, curatorship, discourse, contemporary art.

Imagen de portada
Mel Bochner, *Language is not transparent*,
(El lenguaje no es transparente), 1970
Tiza sobre pintura en pared, 183 × 122 cm.

CONTENIDO

Introducción 9

PRIMERAS CONFIGURACIONES

1. Los fenómenos de la vanguardia y la crisis de la representación

Una pipa que no lo es… 15
De la pura visibilidad a la enunciabilidad del lenguaje, o de por qué "desaparecen" las obras de arte 25
Dadá: La vanguardia intratable 33
El triángulo de las vanguardias: abstracción, minimalismo y arte conceptual 47

SEGUNDAS CONFIGURACIONES

2. El carácter pretérito del arte en Hegel y otras perspectivas

Hegel…Y un cambio de perspectiva 78
Desnuda, ostensiva, metamórfica… Imágenes en clave de Rancière 82
El efecto Warhol: repetición y superficialidad 90

TERCERAS CONFIGURACIONES

3. El "mundo del arte" y la era de las curadurías

Una vez más "El mundo del arte" 104
El otro mundo del arte 110
La era de las curadurías 117
Fábrica de palabras 123
"Indisciplina" y ensayos curatoriales 128

CONFIGURACIONES LOCALES

4. Palabras y poderes: curaduría y crítica en Latinoamérica y Colombia

Curaduría en Latinoamérica: una cuestión de nombres y exposiciones 144
Breve trazado sobre la curaduría en Colombia: Los cuatro "evangelistas" 148
¿Un cambio de roles? El poder curatorial y el ocaso de la crítica de arte 152

5. ¿RECONFIGURAR NUESTROS MODOS? Del ver al leer, del leer al entender las obras de arte. Una conclusión… Abierta 167

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES 176

Anexos 184

"La estética se ha vuelto el discurso"

Rancière

INTRODUCCIÓN

Como un efecto de los cambios que se dieron en la concepción, producción y recepción de los productos artísticos después del surgimiento del "arte como idea" a partir de las hazañas de movimientos como el Dadá en el siglo XX; la palabra, hablada y escrita además de constituir la crítica de arte y la producción académica y teórica, es la gran consentida del arte contemporáneo. Sea la palabra usada como una cualidad formal, o sea que se encuentre invocada como un ejercicio retórico realizado por el curador o por el artista que antecede su presentación y legitima la forma; el uso de la palabra en el arte se ha vuelto inevitable.

Los preceptos que defienden la obra de arte como un ejercicio intelectivo parecen prevalecer sobre sus aspectos formales. Fue así como un discurso particular pudo concederle el estatuto de obra de arte a un orinal invertido el cual fue nombrado como *La fuente* en 1917 por Marcel Duchamp, convirtiéndose en el más importante objeto denominado como *ready made,* que tanto nos ha complejizado nuestras nociones sobre las obras de arte a partir de ese justo momento en la historia.

El precedente tradicional había sido el arte en tanto representación o régimen representativo (en términos de Rancière), y hoy en día los gustos más conservadores siguen prefiriendo un arte puramente figurativo, narrativo o mimético. No obstante, "La era de los manifiestos" nombrada así por Arthur C. Danto, concretó un paradigma bastante diferente que introdujo efectivamente la filosofía y la construcción teórica en el corazón de las producciones artísticas, algo que cambió la perspectiva sobre las formas de identificar las obras de arte.

Por otro lado, parte de la confusión que ha surgido sobre la modernidad en el arte se ha derivado de la diatriba sobre la representación mimética y la presentación autónoma en las obras, en tanto que, el rechazo de la mímesis en la representación no encarna por efecto el rechazo a lo figurativo, pues justamente la ruptura con lo representativo que encarnó un punto de quiebre en el arte, sigue alimentando el debate actual que se empeña en intentar determinar unos criterios precisos sobre las obras. En este sentido,

la modernidad ha sido descrita como la época destructora de los antiguos valores tradicionales, así como testigo del declive de las grandes narrativas , pero al mismo tiempo, como la época por excelencia de los textos, los manifiestos y en consecuencia los discursos, ¡He aquí la paradoja! Cuando René Magritte pintó su serie *La traición de las imágenes* y ubicó dentro del mismo cuadro una imagen y un texto, estaba retomando el poder implacable que tiene sobre las obras de arte la palabra y el lenguaje. *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa) de 1928, fue otra manera lúcida de insertar el discurso filosófico dentro de la obra de arte como ya lo había realizado Marcel Duchamp unos años atrás, solo que, esta vez, el signo lingüístico aparecía directamente en el cuadro.

"La vanguardia es irreductible a cualquier sistema doctrinal", escribe Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974). A partir de ello, podemos concebir una reflexión sobre los discursos y el texto dentro del arte, como una vía de acceso hacia realidades nuevas que son aquellas que estamos experimentando en el arte contemporáneo. Así, aquel carácter pretérito del arte que Hegel bien había pronosticado, no es otra cosa que un cambio en los modos en que los artistas comenzaron a producir sus obras, así como en su intención sobre estas producciones. En efecto, el espectador acostumbrado a lo que el filósofo llamó "goce inmediato", también tuvo que redirigir su perspectiva para entender su papel frente a las obras de arte, ocupando un rol activo en esta nueva ecuación.

Siguiendo con Bürger, la identificación del marco estético en la práctica artística, adquiere sentido cuando vemos al artista que necesita elaborar una reflexión teórica que permita entender el sentido de sus obras, en tanto que, nos recuerda Bürger, "su trascendencia estética no puede entenderse al margen de sus concretas aportaciones artísticas: sin el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* los escritos de Malevich no habrían pasado a ser los de un visionario con una formación filosófica insuficiente, incluso para describir su propia utopía". (2000, p.13).

El arte a partir de la "era de los manifiestos", necesita de un ejercicio retórico, de un discurso, del texto, de la palabra, y esto se evidencia cuando advertimos que la manera

más efectiva de entender e interpretar el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913), o el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), ha sido acudiendo a los textos escritos por Malevich que terminan por ser mucho más interesantes que la obra en sus cualidades formales. "El ojo por sí sólo es estéril para captar el significado de la obra", señala Miguel Hernández-Navarro en *El cero de las formas*, donde la reducción de lo visible, o lo que llamaremos aquí la "desaparición" de las obras de arte, que van desde la teoría de la pura visibilidad hasta el arte conceptual más purista, así como la imposibilidad de un consenso frente a las características esenciales que enmarcan el estatuto de la obra de arte, constituyen "el último estado de la historia del arte"; un pensamiento quizás un tanto dramático como apocalíptico manifestado por Jean Baudrillard[1] también definido como el linde de la historia por Danto[2].

Sobre este telón de fondo, se puede entender por qué la aparición de los discursos y la jerarquía que tiene la palabra frente a las obras de arte, puede resultar por momentos peligrosa; en tanto que, si concebimos cada discurso y cada texto escrito por los artistas y ahora por los curadores en las salas de exposición, catálogos, comunicados y demás, como una cualidad de la obra que revela su sentido y al mismo tiempo la legitima, necesitamos recordar que un manifiesto y por lo tanto, un discurso, actúa como un dispositivo (en clave de Agamben)[3], que singulariza aquello que dichos textos justifican, otorgándoles condiciones "ontológicas" de arte, aunque dichas condiciones sean inexistentes. Recordemos entonces cómo hace aproximadamente cuatro décadas Tom Wolfe en *La palabra pintada* se mostraba especialmente alarmado de ver cómo las palabras ya no eran complementarias del arte, sino que se habían dedicado a suplantarlo: "Lo que tenía ante mis ojos era, ni más ni menos que la siguiente manifestación: [...] al contemplar una obra de arte hoy, la carencia de una teoría convincente significa la falta de algo crucial" (1976, p. 8).

---

[1] Ver, *El complot del arte*. Ilusión y desilusión estética, 2006.

[2] Ver, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, 1997.

[3] "El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder. (Giorgio Agamben, 2016, p. 9).

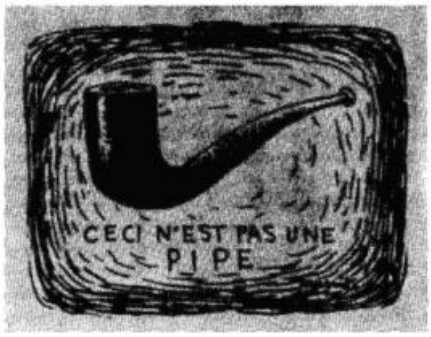
Por otra parte, cuando hablamos de arte contemporáneo, esto no implica que nombramos un modo de hacer específico o que el término solo esté sujeto a una cualidad temporal; tiene que ver más puntualmente con sus modos de enunciabilidad que se configuran desde su falta de límites y su legitimación a partir de los discursos. "Todo arte legítimo se trata de los límites" es una frase del artista Robert Smithson que da inicio al libro *Mierda y Catástrofe* del crítico de arte Fernando Castro Flórez quien nos alerta de que "[…] el arte fraudulento siente que no tiene límites. El truco consiste en localizar esos límites evasivos. Estamos siempre corriendo en pos de ellos, pero de algún modo nunca se muestran. Por eso es por lo que digo que la medida y la dimensión parecen romperse en un cierto punto." (2014, p,4).

Nuestra dificultad para determinar las cualidades que establecen las obras de arte, se debe a que dichas cualidades, operan como enunciados temporales que se acoplan a cada contexto, a cada artista y a cada curador, según como estos necesiten determinarlo. Elocuentes discursos escritos para que ocupen las paredes de las salas de exposiciones, catálogos, publicaciones y conferencias parece que ya no pueden ser omitidos de los componentes expositivos y las agendas institucionales de lo que nombramos arte hoy. El discurso del curador que es por momentos la voz que sustituye al artista y que ha desplazado o transformado la figura del crítico de arte, refuerza la supremacía de la palabra por encima de la imagen. "El verbo se hace carne a través del relato" bien ha sentenciado Rancière, el discurso precede, contiene y continúa estando implícito en el gesto, el objeto o la imagen y subsiguientemente, para bien o para mal nuestro, en su legitimación.

El arte en la actualidad necesita de la palabra, pero, tal parece que ya no necesita de las obras de arte.

PRIMERAS CONFIGURACIONES

1. Los fenómenos de la vanguardia y la crisis de la representación



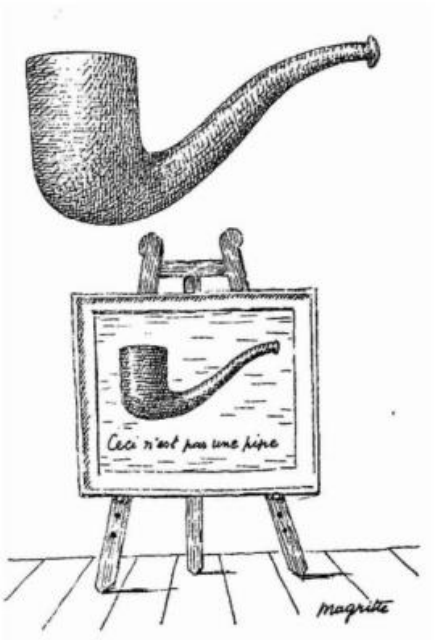


Ilustración de René Magritte que hace parte del texto de Michel Foucault *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.*

La famosa pipa. ¡Cómo me reprochó la gente por ello! Y, sin embargo, ¿podría usted rellenarla? No, claro, es una mera representación. ¡Si hubiera escrito en el cuadro "¡Esto es una pipa", habría estado mintiendo!

René Magritte

Una pipa que no lo es...

Sabemos, gracias a la historia, que determinadas obras han sido destacadas como puntos de cambios en la configuración de los sistemas de representación en el arte, como bien ha sucedido con las pinturas de Paul Cézanne considerado como el "padre de la pintura moderna", especialmente sus bodegones y naturalezas muertas, o lo que aconteció con la *Fuente* de Marcel Duchamp siendo la obra que marcó, en definitiva, una nueva concepción del arte dentro de las prácticas artísticas después de la modernidad. Sin embargo, fue una pintura la que desató un debate sobre las formas de entender la representación y al mismo tiempo, la intromisión directa del signo lingüístico y una sentencia filosófica en la obra de arte que cuestiona su propia naturaleza. *La traición de las imágenes* (1929), del pintor surrealista belga René Magritte (1898 - 1967), son una serie de cuadros que causaron desconcierto por las inscripciones que los acompañaban; *Ceci n'est pas une pipe*, (Esto no es una pipa), marca un cuestionamiento sobre cómo entendemos el arte y la representación de las cosas del mundo.

En la tesis *Magritte, el cazador de similitudes perdidas*, María Ángeles Arenal escribe al respecto que: "En referencia al lienzo *La traición de las imágenes*, Magritte diría que quedamos atrapados en la ilusión de creer que el dibujo que significa o "se parece" a una pipa "es" una pipa precisamente porque no es una pipa". (2013, p. 194). Lo que plantea Magritte es que la imagen deja de ser referencia para ser ella misma un referente de significación, una autonomía que fue propia de los postulados de la poesía visual y el arte conceptual.

En primer lugar, en la obra, el artista nos presenta una pipa y luego la niega por medio de una sentencia. Evidentemente, lo que vemos en el cuadro no es una pipa sino una representación al óleo de una pipa, y, por tanto, aquello es una "simulación", es una apariencia de una cosa que hace parte de la realidad de los objetos que podemos reconocer a través de los sentidos; así, Magritte no solo cuestiona el estatuto representativo de la imagen, sino que cuestiona la verosimilitud del lenguaje, nuestros modos de ver y de pensar. A propósito del ver, escribía John Berger en su libro *Mirar* sobre el pintor belga: "Magritte se cuestionó la idoneidad de este lenguaje para expresar

lo que él tenía que decir. Así es que en su arte no se da ningún tipo de oscuridad. Todo es claramente legible." (2005, p. 197). Como bien menciona Berger, con la pintura de *Ceci n'est pas une pipe,* Magritte logró que los dos lenguajes, tanto el visual como el verbal, se anularan mutuamente.

La traición de las imágenes, 1929. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm.

Para Michel Foucault en *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, la doble articulación de un hecho como una obra de arte, solo puede manifestarse a través de dos categorías: las cosas y las palabras. A través de ellas, es que el hombre puede conocer el mundo en tanto categorías del conocimiento. No obstante, el autor detecta una fluctuación entre la efectividad del lenguaje para describir las "similitudes" entre la una y la otra, pues sospechaba que había un régimen del discurso para la visualidad y otro para la palabra. "El lenguaje en el arte y en la literatura, se empobrece en un esfuerzo mimético de contar el milagro de la semejanza, ya no convalidado por la necesidad de la similitud." (1981, p.11). El discurso hecho de palabras, afirma Gadamer en *Arte y verdad de la palabra*, solo puede ser verdadero o falso en el sentido siguiente: se puede poner en cuestión la opinión expresada en él sobre un estado de las cosas. (1998, p.15). La

pintura en Occidente se funda tradicionalmente en la separación entre la representación plástica (que implica la semejanza) y la referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que - dice Foucault - los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse.

Si una de las características que ha destacado a las obras de arte contemporáneo es el de suscitar una pregunta sobre la obra de arte mismo, no estamos equivocándonos al mencionar la actualidad y pertinencia de la obra de René Magritte como precursora del arte conceptual y otras proposiciones filosóficas dentro del arte que llegaron de la mano de Marcel Duchamp, en tanto que fue igualmente crítico a lo que éste denominó como "pintura retiniana", pero el pintor belga tomó una forma menos directa para hacer clara su disconformidad con la percepción común de la realidad cotidiana y sus formas de representación.

Lo que consigue Magritte en muchos de sus cuadros, es que interpela a nuestra mirada habitual a través del uso de elementos "convencionales" para luego emplear palabras asociadas o disociadas a ella, la falsa denominación de la imagen o el camino de concepción de los objetos, reordenando la contradicción con las formas dadas del orden de las cosas. "Su pintura es una invitación a abandonar dichos hábitos – que, para él, pertenecen a un mundo mediocre que conviene precisamente cambiar – con el fin de proyectar una mirada nueva, no cansada y envejecida, sobre el mundo que nos rodea." (Arenal, op. cit., p. 199). Así mismo, la pintura de Magritte puede leerse como una advertencia de que, el lenguaje tiene poder sobre los niveles de inteligibilidad al conocer el mundo, una advertencia que Wittgenstein había señalado en tanto que el lenguaje es una especie de dictadura sobre su receptor, porque dispone lo que el hablante debe, puede o quiere decir[4]. Así las cosas, consideremos que la rebeldía de Magritte no era justamente contra el lenguaje de la pintura, sino contra la sintaxis de los conceptos; es en ese sentido que en algún momento llegó a denominarse el mismo

[4] Podemos destacar esta idea de Wittgenstein para reconocer en adelante, al discurso como un dispositivo. Esta premisa en el arte, puede trazarnos una idea sobre cómo es que el mundo del arte legitima objetos o producciones a las cuales nombra como "obras de arte".

como un filósofo con pincel y afirmaba que sus cuadros debían mirarse como "signos materiales de la libertad de pensamiento." Y luego continuaba: "La vida, el Universo, el Vacío, no tienen valor alguno para el pensamiento cuando éste es verdaderamente libre. Lo único que tiene valor para el pensamiento es el significado, que es el concepto moral de lo imposible." (Cita en: Berger, op. cit., p. 198).

Por otra parte, la pintura de Magritte no solo se le puede considerar como una posible precursora del arte conceptual de los años 60, así como de corrientes como el *Art & Language*[5], sino además de eso, una pintura que se correspondía con el *ready made* duchampiano. Así, sus objetos desconcertantes en dislocadas relaciones marcan una ruta considerable para lo que han sido los *ready mades* después de Duchamp, con encuentros entre un paraguas y una máquina de coser o un paraguas y un vaso lleno de agua. En ese sentido, lo que menos buscaba el pintor era la contemplación de la obra, si no, al igual que las piezas de Duchamp, buscaba poner a trabajar el pensamiento, una intelectualización de la relación entre la obra y el espectador, la participación intelectual del espectador en sus cuadros, pues para el pintor, escribe Guido Almansi en el prefacio de *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*: "El cuadro perfecto no permite la contemplación, sentimiento trivial o desprovisto de interés." (1981, op, cit., p. 15).

María Ángeles Arenal escribe sobre los cuadros de Magritte:

> Los cuadros de Magritte son instrumentos para pensar o modos inusuales de hacer vivir el pensamiento; "[…] siguiendo el ejemplo *Dada*, Magritte estimaba en poca medida que los objetos y las ideas se presentasen de tal manera que pareciesen inaccesibles a todo análisis, fuera del alcance de la razón, atrincherados detrás de difusos principios o utopías." (Op. cit., 215).

[5] *Art & Language* ha sido un colectivo de artistas conceptuales que se ha transformado desde su creación a finales de los años sesenta en el Reino Unido por los artistas: Terry Atkinson (1939), David Bainbridge (1941), Michael Baldwin (1945) y Harold Hurrell (1940). El grupo fue fundado porque los artistas compartían un deseo común por debatir ideas y preocupaciones intelectuales con la creación de obras de arte a partir del texto y la conversación, siendo especialmente críticos con las prácticas del arte tradicional que ellos consideraban en ese momento. El grupo también desarrolló una revista: *Art-Language*, que fue originalmente creada como una conversación de trabajo en 1966.

Otro aspecto para destacar sobre la obra de Rene Magritte es que aquella se le atribuyó ser una especie de "antipintura", que no era otra cosa que la negación a la pintura en sus términos más tradicionales a la llamada "pintura de caballete". En ese sentido, la antipintura que era realizada con propósitos diferentes a la creación de cuadros, podría ser el equivalente al arte "antiarte"[6]; sin embargo, el término antipintura en el caso de la obra de Magritte, podría ser mejor entendida como una "no-pintura" en relación con las tradiciones pictóricas en tanto que, si bien, el término se extrajo de revoluciones vanguardistas y sentencias como las ofrecidas por artistas paradójicamente también pintores como Joan Miro[7], quien pretendía "contaminar" a la pintura con elementos de carácter "antiartísticos" como los materiales industriales desafiando las convenciones de la representación, lo que Magritte pretendía, en palabras de Louis Scutenaire no era asesinarla, sino, someterla: "Ni un solo instante ha intentado Magritte atacar la pintura; él no quiere más que someterla, para que contenga el torrente de imágenes que brotan de su fuego interior." (Cita en: Jacques Meuris, 2007, p. 143).

Así las cosas, podemos determinar que Magritte refutaba sobre la ortodoxia de los fenómenos pictóricos, rechazando entonces "lo pintoresco" que, para él, se trataba de una negación a lo pasajero, proponiendo asumir un estilo universal: "Lo pintoresco tradicional, lo único autorizado por la crítica, tenía buenas razones para no encontrarse en mis cuadros: abandonado a sí mismo, lo pintoresco es inoperante y se niega cada vez que reaparece idéntico a sí mismo."[8]

---

[6] Cuando hablamos de *arte-antiarte*, término atribuido a Marcel Duchamp hacia 1914, nos estamos refiriendo a aquellas obras que desafían las definiciones o preceptos de arte aceptados antes de que incurrieran en este entramado los *ready mades* de Duchamp. Fue, por lo tanto, contra los estándares que defendía que el arte solo podía ser realizado a través de ciertas habilidades especiales, para promover un arte hecho a través de ideas que no necesariamente tenían que ser entendidas por el espectador.

[7] "Quiero asesinar la pintura", es una sentencia ya conocida que se atribuye a Joan Miro mientras se situaba en uno de los debates fundacionales de la practica artística, de la pintura y los procesos de creatividad, al momento en que al final de los años 20 y principios de los 30, el artista incorpora el *collage* y construye objetos en una orientación Dadá y surrealista.

[8] René Magritte. "La línea de la vida I". En: René Magritte. *Escritos.* Traducción Mercedes Barroso Ares. Madrid: Síntesis, 2003, p. 73-34. Texto inédito de una conferencia dada por Magritte el 20 de noviembre de 1938 en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

Continuando con Foucault, parece que ambos tenían cierta concordancia sobre su pensamiento acerca de la pintura, pues escribía Foucault que: "La pintura está sin duda ahí, en ese punto donde vienen a cortarse en la vertical un pensamiento que está en el modo de la semejanza y cosas que están en relaciones de similitud." (1981, op. cit., p. 70). A propósito de esto, señaló Jaime Xibillé en su conferencia *Magritte o los juegos de la representación* que grafías, palabras dibujadas, relaciones de significado, formas, espacios, íconos, son elementos de la representación enfrentados unos a los otros. Juegos de similitudes que devoran por dentro a la misma semejanza produciendo la ruptura del espacio de la representación.[9] Para el autor, Magritte pone en lucha dos elementos de las relaciones de similitud: lo visible y lo invisible. En este sentido, el cuadro *Esto no es una pipa*, pone de manifiesto el abismo que lo separa de la realidad visible, justamente ese ámbito en el que se despliega el arte de la pintura.

Alberto Carrere y José Saborit en el libro *Retórica de la pintura* señalan que tanto el lenguaje verbal como la pintura constituyen vastos y heterogéneos sistemas donde a pesar de ello, es posible percibir ciertas similitudes capaces de hacernos intuir algo común tras lo que en apariencia sólo son diferencias:

> [...] pintura(s) y texto(s), (es) son manifestaciones humanas, poseen comúnmente la capacidad de describir, representar, expresar mundos o construcciones de la realidad, suponen proyecciones de lo discontinuo en lo continuo; son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber; en ocasiones se *les* llama arte; se basan en estructuras articuladas y biplanas (lo que los manifiesta no se confunde con lo manifestado). Es decir, poseen capacidad de significar: son *conjuntos significantes.* (2000, p. 60 - 61).

No obstante, podemos considerar que el objetivo de Magritte al pintar esta obra, consistía en contradecir la aparente interdependencia que hay entre palabra e imagen mediante la proposición paradójica "Esto no es una pipa". Aquí, la ficción de la

[9] Jaime Xibillé, *Magritte o los juegos de la representación,* p. 11. Conferencia que hizo parte del ciclo sobre *"Plásticas del siglo XX",* organizado por la Universidad Nacional y el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1983.

inseparable relación entre significante y significado nos es mostrada de un modo contestatario:

> Esta imagen que hace pensar inmediatamente en una pipa, demuestra bien, gracias a las palabras que la acompañan, que es un abuso obstinado del lenguaje lo que hace decir: *esto no es una pipa*", y, ciertamente, *Esto no es una pipa* demuestra la escisión entre el signo (la palabra) y la cosa (objeto). Es preciso, creo, identificar de nuevo esta escisión *en lo que se piensa* y desembocar en el que piensa". (Cita en: Arenal, op. cit.,p.427).

Magritte intenta orientarnos hacia una nueva "visión pura" de la imagen y la palabra, al margen del funcionamiento habitual de la imagen que ilustra un texto o del texto que explica una imagen, desafiando tanto la lógica, como la epistemología y las teorías lingüísticas tradicionales. "El problema fundamental trabajado en "*La traición de las imágenes*" radica, pues, en un proceso de adquisición de la realidad a través de la mirada. En todos los cuadros de esta serie se recoge el testimonio de una mirada obstinada que, leyendo el lema *Ceci n´est pas*, pierde la forma del objeto que se niega y viceversa." (Op, cit., p. 427).

La pintura de Magritte, al igual que la pintura de las corrientes abstractas, cuestiona de manera rotunda la imagen como representación en tanto narración. Sobre lo anterior, podemos mencionar algunos mecanismos de ruptura de la representación expuestos por el profesor Jaime Xibillé a saber:

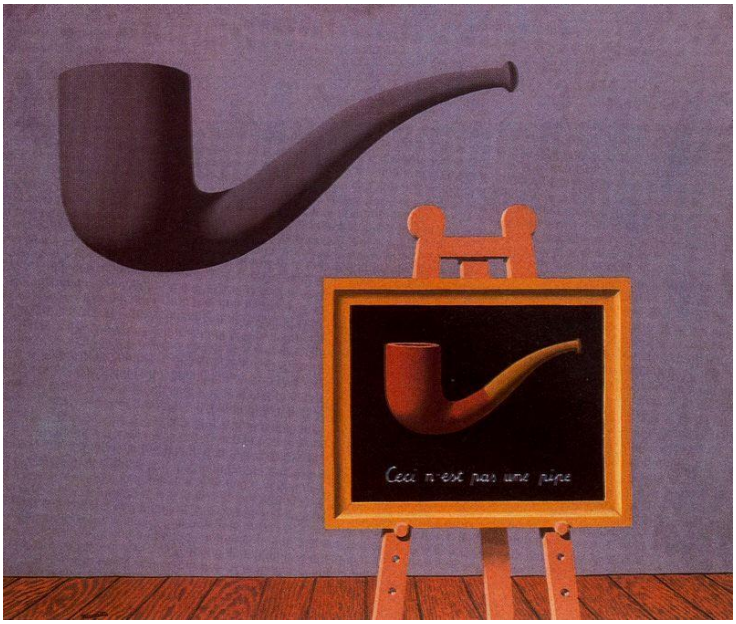
> -La palabra y la imagen: Desarticulación del reino de la semejanza entre las palabras y las imágenes. Con este procedimiento Magritte explora frenéticamente toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación).
> -El juego de las similitudes: El Modelo y la Serie.
> -Las palabras como sustituto de las cosas: ruptura entre significante y significado.
> -Mezcla del cuadro y del mundo: La aserción representativa para indicar lo contrario de lo que se afirma.
> -Mezcla de lo representado y lo representante: analogía que esquiva o se burla de sí misma gracias a las trampas del desdoblamiento.

-Desarticulación entre el nombre y el cuadro: superposición de la similitud y de la semejanza o la serie infinita de las analogías. (Op. cit., p. 13 - 14).

Aún con esto, la expresión "*Esto no es una pipa*", no es concebida por el pintor solo como texto-escritura. Las letras se convierten en dibujo, y, por lo tanto, el cuadro conjuga tres elementos a saber: la pipa real, la pipa pintada y el "texto-dibujo". Así, se relacionan desde la similitud, no desde la semejanza que quería sustituir la pipa real por la pipa pintada. Es decir que, en la similitud, cada objeto se remite al otro, lo afirma, lo hace visible sin ocultarlo. No hay sustitución, ni ocultamiento, sino que ahora los elementos del cuadro se aprecian en una libre transmisión. Con esto, confirmamos la sentencia que leíamos de John Berger unas páginas atrás cuando escribía sobre la obra de Magritte: "[…] en su arte no se da ningún tipo de oscuridad. Todo es claramente legible".

Sobre esta serie de Magritte, *La traición de las imágenes*, se dice que existen por lo menos otros cuarenta y dos lienzos pintados entre 1927 y 1931 que relacionan el tema; no obstante, hay uno en especial donde parece que el pintor intenta manifestar y dar un giro de tuerca sobre algunas otras reflexiones desde su obra. En *Los dos misterios*, pintada en 1966, encontramos ahora dos pipas, una está encuadrada en una pizarra colocada sobre un caballete y, la otra que es mucho más grande fluctúa en el espacio. Ahora parece que todo se ha complejizado, dado que, el espacio "simbólico" que contiene la pipa gigante, se asemeja a una pared, y aquella pipa gigante es igual de menos pipa que aquella que se encuentra en la pizarra. Sobre la obra Michel Foucault advierte que lo que hace extraña a esta figura no es la contradicción entre la imagen y el texto: "Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo […] y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria. No puedo quitarme de la cabeza que la diablura radica en una operación que la simplicidad del resultado ha hecho invisible." (Op. cit,1981, p. 32). Sobre la obra *Los dos misterios*, Foucault la considera en un momento como la configuración de un caligrama, y enfatiza en la capacidad que poseen los caligramas de decir y de representar al mismo tiempo.

En su tradición milenaria, el caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir con el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía. Aproxima en primer lugar lo más cerca posible, el texto y la figura: compone las líneas que delimitan las formas del objeto con las que dispone la sucesión de las letras; aloja lo enunciados en el espacio de la figura, y hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo. (1981, p. 33).



Los dos misterios (1966). Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm.

En suma, determina Foucault que el caligrama es una tautología que pretende borrar las oposiciones de nuestra historia alfabética sobre mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular, imitar y significar, mirar y leer. La pintura de Magritte, entonces, trastoca el conflicto entre los dos elementos sustanciales de la pintura: la imagen y la palabra.

Así las cosas, es probable que René Magritte haya sido uno de los pintores que más importancia le dio a su intención de producir una ruptura de la conexión aparentemente lógica entre la vista, la palabra y la imagen. El vínculo que habría de

derivarse entre estos elementos, ya no desde la lógica, sino desde la interpretación, dependería, entonces, de considerarse como una "poesía visible del pensamiento en la pintura".[10] Aquí es fundamental entender que, para acercarse a la obra de Magritte, la visión no es dada solo por lo que vemos, sino también por lo que pensamos, es decir, por la sensibilidad de la mirada y de la mente. Esto quiere decir, por un lado, que este procedimiento de ruptura desde el que operaba René Magritte se puede considerar como *"visual thinking"* (pensamiento visible), y que fue manifestada por el pintor cuando afirmaba que: "Miramos la pintura para VER. Ver no es reflexionar sobre lo que se mira. Oír tampoco es reflexionar sobre lo que se escucha. El pensamiento está presente en sí mismo cuando ve u oye sin "pensar" en otra cosa que en sí mismo que oye o ve".[11]

Para Magritte pensar una imagen significaba ver la imagen, un precepto adoptado por los artistas conceptuales y por muchos artistas en la actualidad, y en este sentido, su obra no se ajusta a los esquemas del pensamiento lógico o de la razón, sino más bien a un pensamiento que se correspondería con un pensamiento libre como el de los niños; de ahí quizás, su vínculo con el surrealismo que promovía André Bretón, quien afirmaba que:

> El ojo existe en su estado primitivo. […] La necesidad de fijar imágenes visuales, ya sean preexistentes o no, el acto de clavar la mirada en ellas, se ha hecho patente desde tiempo inmemorial y ha conducido a la formación de un lenguaje auténtico que no me parece más artificial que el lenguaje hablado.[12]

Para cerrar esta primera parte, René Magritte, al estilo de Marcel Duchamp, podía denominarse como "anti-artista" con un trabajo que negaba los preceptos que simulaba

---

[10] Señala María Ángeles Arenal que: tras concluir su libro *Las palabras y las cosas*, que contiene su célebre indagación sobre los sentidos de la pintura de Velázquez, Foucault le envió un ejemplar a Magritte, quien le contestó al poco tiempo en una carta con fecha del 23 de mayo de 1966: "[…] existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. *Las Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez".

[11] Borrador manuscrito de *El Sentido*. En: *Escritos*, op. cit., p.279.

[12] André Breton citado por Fiona Bradley en: *Surrealismo. Movimientos en el Arte Moderno*, p. 7.

en el lienzo los objetos, cuando había allí, solo óleos, líneas y colores, aunque rechazaba también la concentración en los problemas técnicos o materiales de las obras. Su necesidad estaba enfocada en pensar en imágenes de manera libre y sin esquemas, induciéndonos a disponer tanto de una mirada consciente como del intelecto; un proceder, como veremos más adelante, propio de los artistas conceptuales más radicales.

De la pura visualidad a la enunciabilidad del lenguaje. O de por qué "desaparecen" las obras de arte.

Como hemos visto, tal parece que René Magritte más que un pintor surrealista, fue todo un filósofo del arte al muy estilo de los grandes conceptualistas como Joseph Kosuth. A propósito de ello, mencionaba el filósofo y crítico Arthur C. Danto en su libro *Después del fin del arte* que, en una entrevista en 1969, Kosuth afirmó que la única tarea para el artista de nuestro tiempo "era investigar la naturaleza misma del arte." (2014, p. 35 - 36).

Sin duda, el arte de nuestro tiempo es la consecuencia de la exigencia vanguardista por expandir los límites de cada movimiento o propuesta disruptiva que aparecía cada tanto. En ese sentido, el modernismo en el arte se ha concebido como un período especialmente formalista, bastante ocupado en el material, en la composición y en la superficie, de la mano de reflexiones como las de Clement Greenberg quien, paradójicamente, no identificaba los nuevos códigos visuales que estaban surgiendo como rupturas sino como una continuidad histórica. Escribe Greenberg en *La pintura moderna*:

> Cada vez se espera un tipo de arte tan diferente del anterior, y tan libre de las reglas de la práctica y el gusto, que todo el mundo, esté bien o mal informado, puede decir la suya sobre este asunto. Y cada vez, esta esperanza se ve frustrada cuando la nueva fase en cuestión acaba por ocupar su sitio en la continuidad inteligible del gusto y la tradición.

> Nada podría ser más ajeno al arte auténtico de nuestro tiempo que la idea de ruptura de la continuidad. El arte *es* entre otras cosas continuidad, y sin ella resulta incomprensible. Si prescindiera del pasado, y de la necesidad y la obligación de mantener los niveles de calidad, al arte moderno le faltaría sustancia y justificación. (2006, p. 120).

No obstante, si las nuevas formas de concebir el arte del siglo XX que se ocupaban por los estatutos de la forma y por reclamar la autonomía de la obra de arte más allá de la representación mimética, donde, además, después de concebirse la pintura cubista, identificada como la primera "tendencia" innovadora de este siglo, la abstracción y la retícula como forma, anunciaban, entre otras cosas, una voluntad hacia el silencio y cierta hostilidad respecto a la literatura, hacia la narración, en suma, al discurso; es paradójico entender cómo estas mismas formas de arte que exaltaban el puro visualismo, terminaron por ser las mismas que acabaron por completo con su condición, llevándonos a puntos como la desmaterialización del objeto artístico y al extremo del caso, a un arte sin obras de arte. Sobre lo anterior, y de una forma algo contradictoria, Rosalind Krauss en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* señala que: "Al rebajar la barrera existente entre las artes de la visión y las del lenguaje, se ha logrado con un éxito casi total atrincherar las artes visuales a la esfera de la pura visualidad y defenderlas de la intrusión de las palabras." (2015, p. 58).

Para Omar Calabrese, es interesante cómo durante la modernidad no solo se instituyen diferentes teorías artísticas, sino que aparecen simultáneamente muchas teorías del lenguaje. Así, la "Teoría de la pura visibilidad", o "Teoría del puro visualismo" constituye el punto de partida del formalismo cuyos fundamentos fueron desarrollados por una estética postkantiana a mediados del siglo XIX donde se propone un estudio de la obra de arte que relegue el contenido a favor de la forma, es decir, de sus cualidades físicas o materiales más allá del contenido o relato. El teórico y además coleccionista alemán Adolph Konrad Fiedler (1841-1895) formuló esta teoría tomando de Kant dos afirmaciones fundamentales: en primer lugar, la existencia de formas *a prior*i y la distinción entre una forma objetiva y una subjetiva. Esto significa, por una parte, que el arte tiene un desarrollo en la percepción objetiva, es decir, en la contemplación, y tiene

como el conocimiento, unas formas *a priori* de la visión, donde es el artista aquel que dará las reglas aplicables a dichas formas en tanto que el artista no se abandona a las formas de la naturaleza, sino que se apropia de ellas para volverla una expresión, o en su efecto una obra de arte.

Sobre esto escribe Fiedler en su *Ensayo sobre el origen de la actividad artística*:

> El artista no se distingue por una capacidad visual particular; no por el hecho de que sea capaz de ver más o menos intensamente, o de que posea en sus ojos un don particular de selección, de síntesis, de transfiguración, de valorización, de clarificación, habrá de destacar en sus producciones sólo las conquistas de su visión. Más bien se distingue por el hecho de que la facultad peculiar de su naturaleza lo pone en condiciones de pasar en forma inmediata de la percepción visual a la expresión visual. Su relación con la naturaleza no es una relación visual sino una relación de expresión. (1887, p.43).

En este punto, valdría la pena aclarar que cuando se habla de "expresión", el autor se está refiriendo al proceso que se formula materialmente en la propia acción creadora del artista, que no se basa en la mímesis donde se entendía el proceso artístico como "copia" de la naturaleza, sino como una "evocación de sentimientos" o "producción imaginaria de ideas". En efecto, podemos entender cómo se pasa de una concepción objetiva del arte en tanto mímesis de la naturaleza, a una concepción subjetiva en tanto el artista, como sujeto trascendental kantiano, es decir, como sujeto estético,[13] reclama una autonomía para el "objeto estético", (su creación), que estaría conformado en términos kantianos, de la finalidad subjetiva del juicio reflexionante, de una "finalidad sin fin" o del "libre juego de las facultades". Esto significa, que la operación productiva (de creación), no consiste en repetir por un virtuosismo técnico las formas de la naturaleza, sino en un proceso creador espontáneo, en virtud del cual su forma se libera y se compone necesariamente como unidad. A esto, que en un principio nos referíamos como "expresión", le llamaremos ahora "estilo".

[13] Para Kant el sujeto trascendental era al mismo tiempo un sujeto estético porque como lo afirmaría en su *Critica del juicio*, hay actitud estética en la medida en que se da una penetración de las cosas por nuestra personalidad.

Cabe anotar, que la teoría de la pura visibilidad también está relacionada con los planteamientos del filósofo y psicólogo Johann Friedrich Herbart (1776-1841), quien fue uno de los pioneros en proponer una actitud objetiva en contraposición a la estética idealista,[14] que en ese entonces dominaba la cultura alemana. Herbart apelaba a la forma pura a partir de la definición de la imaginación estética en Kant como "esquematización sin concepto" y a la distinción entre *Belleza libre* y *Belleza adherente*[15]. La forma pura para Herbart, es definida como un sistema de relaciones formales que unifican la multiplicidad de la apariencia. A partir de aquí, definirá el arte como la creación de un sistema de relaciones que otorga uniformidad a la realidad en la búsqueda de una forma pura, consiguiendo oponer un formalismo abstracto[16] al *contenidismo*[17] de la estética idealista, especialmente en Hegel, a través de la reducción de todo conocimiento a la forma y a toda belleza a la forma libre de sentimiento. Es decir que, concibe la forma como disposición y proporción entre las partes, como una recíproca relación de elementos, pero sus modos elementales son escogidos por el

[14] La *estética idealista* básicamente fue aquella que buscaba la representación fiel de la realidad en tanto mímesis, pero, apartando de la representación todo aquello que no delegara refinamiento o armonía, pretendi endo rescatar valores como la elegancia, la mesura, el equilibrio, procurando evitar lo vulgar, los contrastes violentos, los excesos, o todo tipo de cualidades desequilibradas. Vale decir que es una estética ligada a las leyes del academicismo del arte occidental fijadas en la antigüedad grecolatina.

[15] La belleza libre (*pulchritudo vaga*), no determina conceptos de lo que sea el objeto, es decir, que no está condicionada por supuestos identificatorios o categorías ni mucho menos por una finalidad, es, en general, aquella belleza que se encuentra en la naturaleza. Por otro lado, la belleza adherente (*pulchritudo adhaerens),* presupone un concepto sobre lo que es el objeto y, además, presupone la perfección del objeto bajo ese concepto o esa finalidad, está ajustada a ciertos cánones de belleza y es producida a partir de técnicas específicas, por lo cual, debe ser explicada.

[16] El formalismo enfatiza en los elementos que podemos captar con los sentidos como el color, la línea, la forma, la textura y otros aspectos perceptivos más que el contexto histórico y social. Así, se propone que todo lo necesario para comprender una obra de arte está dentro de ella misma, donde características como el contexto, el motivo de la creación, los antecedentes históricos o la vida del artista, se consideran secundarias o insustanciales.

[17] A comienzos del siglo XIX, G.W.F. Hegel plantea una estética *objetiva* y *contenidista* concebida como filosofía del arte donde recurre a señalar la importancia del contenido: "Pues no es solo el modo y la manera en que la historia es escrita lo que la convierte en poesía, sino la naturaleza de su contenido" (Hegel, *Lecciones sobre la estética*, 1989, p. 714). Hegel en su *Filosofía del arte* o *Estética*, parte, por lo tanto, de que las formas estéticas están configuradas históricamente, es decir, que están determinadas por una "concepción del mundo" desde una conciencia histórica y global y, por tanto, diferente en cada caso.

pensamiento del artista, ya que el placer o el disgusto ante la obra es el resultado de la coexistencia entre idea y forma.

Ahora bien, cuando hablamos de la relación entre los elementos para alcanzar aquella forma, esto se corresponde con la configuración de los estilos artísticos; así para el historiador Alois Riegl (1858-1905), considerado como el "verdadero padre del formalismo", el desarrollo de los estilos artísticos no estaba determinado por presuntas "decadencias" o "alzas" de elementos precedentes o innovadores como bien se han asumido las vanguardias, sino de momentos precisos de voluntad artística (*Kunstwollen*). Para Riegl, había una voluntad artística que determinaba las formas de representación, a saber:

> Toda voluntad humana está dirigida...a formar pacíficamente sus relaciones con el mundo. La voluntad artística, referida a la imagen, regula las relaciones del hombre con respecto a la manifestación, sensorialmente perceptible, de las cosas. El carácter de la voluntad está comprendido en la correspondiente "cosmovisión" ..., en aquello que se erige en norma frente a las mencionadas formas de expresión. (Citado en: Calabrese, 1987, p. 21).

Por otra parte, Adolf von Hildebrand (1847 - 1921), en su obra capital *El problema de la forma en la obra de arte*, define el arte por su sujeción constante a las leyes de la forma distinguiendo dos tipos de visión: la cercana, o táctil, y la lejana, u óptica. La visión cercana es de naturaleza analítica y se compone de la acumulación de impresiones sucesivas mediante el movimiento ocular constante. Por el contrario, la visión lejana es de naturaleza sintética, unitaria y simultánea. Esta última es la visión del artista, una visión, para Hildebrand, mucho más superior. "El arte, y este es su valor intrínseco, enriquece nuestra relación con la realidad al deducir, por talento e imaginación del artista, sus leyes estructurales esenciales hasta liberarla para nosotros del cambio y del azar" (Hildebrand, 1989, p. 41).

Como vemos, parte de la teoría de la pura visualidad o puro visualismo, acoge al artista como una figura trascendental, donde la expresión se dispuso a descubrir diferentes trasformaciones estilísticas, una tarea que fue llevada a cabo por el teórico y crítico de

arte Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien proponía que las distintas formas de representar en el arte, estaban ligadas a las distintas formas del ver y que, por lo mismo, no existen estilos mejores o peores que otros, sino que existen estilos distintos como existen miradas diferentes y, por lo tanto, los juicios de valor sobre las obras de arte solo podrán emitirse dentro de la configuración que limita a cada expresión o a cada estilo.

Desde este punto, identificamos entonces la propuesta de un pluralismo estilístico y de una comprensión de la crítica que comenzaba a dejar atrás las formas decimonónicas al emitir los juicios de valor. Quizás y con razón, se dice que Wölfflin fue el teórico más importante dentro de lo que pasó de ser una teoría de la pura visualidad al llamado formalismo. Escribía Wölfflin en sus *Reflexiones sobre la historia del arte*: "Se me considera el "formalista" entre los historiadores del arte. Acepto el título como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible." (1988, p.11).

Para Wölfflin, en el arte se presenta una especie de evolución interna de la forma que está determinada por los continuos cambios del entorno; es decir "una vida y una evolución que le son propios." El artista más original en cada época según su tesis, no se puede extender de ciertos límites fijados para él y esto incluye su fecha de nacimiento […] No todo es posible en todos los tiempos, y ciertos pensamientos solo pueden ser pensados en ciertos estados de desarrollo." (Op. cit., p. 9). Sin embargo, algunas críticas a su teoría señalaban que, ciertas manifestaciones acordes con un determinado estilo, por ejemplo, la vertiente clasicista del barroco, no participaba completamente bajo los conceptos que éste le dio al barroco, y así con muchos otros estilos, cayendo a una rigidez que evidentemente habría de desmoronarse, paradójicamente en defensa de esa voluntad artística y de las diferentes formas de ver.

Posteriormente, la teoría de la pura visibilidad tendrá una evolución considerable de la mano de Henri Focillon (1881-1943), quien retoma la idea de que las formas artísticas pueden ser examinadas de forma autónoma como si estuvieran dotadas, recordando a Wölfflin, de una vida propia. Así, en su texto *La vida de las formas* publicado por primera

vez en 1934, presenta una interesante definición de la forma artística en relación con las definiciones de imagen y signo, y denuncia su eventual diferencia y separación:

> Una rica serie de comentarios y evocaciones realizados por los artistas más compenetrados con sus temas, o por los más hábiles para pintar con palabras, no podría ocupar el sitio de la más minúscula obra de arte. Para existir, ésta debe renunciar al pensamiento, separarse de él, debe inscribirse en la espacialidad, medir y cualificar el espacio. En esa exterioridad es donde reside su principio interno. (2010, p. 13).

Henri Focillon nos advierte de que la obra de arte es en esencia ella misma, sin la necesidad de un discurso, cuando menciona: "siempre habrá la tentación de buscar para la forma un sentido que no sea ella misma, así como la de confundir la noción de "forma" con la de "imagen" -que implica la representación de un objeto- y sobre todo con la de "signo". El signo significa, mientras que la forma se significa." (Op. cit., p. 14). Así las cosas, los estilos entonces son maneras de regulación de las formas con base a una configuración interior pero no necesariamente siguen un proceso de evolución histórica lineal.

La teoría de la pura visibilidad y, en consecuencia el formalismo, abogaba por un arte que no estuviera sujeto a un discurso determinado por su contenido (social, histórico, o personal del artista), y aquello fue claramente representado por movimientos vanguardistas como las corrientes abstractas que reclamaban una pintura de signos autónomos, donde el arte no sería el espejo que reflejara la imagen ni del hombre ni de la naturaleza; no era un arte "narrativo" y de ahí, su separación absoluta con lo literario porque no se pintaba acerca de algo. Esto fue claramente asumido por movimientos como el *suprematismo*, el *expresionismo abstracto* tan respaldado por Clement Greenberg, el *cubismo abstracto*, el *informalismo,* entre otros.

Sin embargo, como hemos mencionado, la era de las vanguardias fue aquella que comenzó a popularizar el desarrollo del *statement* y, por lo tanto, del discurso cuando cada uno de sus movimientos, paradójicamente aquellos mucho más rompedores con la tradición del arte desde el campo visual, estaban sujetos a una serie de ensayos, manifiestos, escritos y reflexiones que efectivamente pretendían una justificación sobre

aquellas configuraciones formales. Así, podemos determinar que las obras empiezan a desaparecer cuando se presenta la fórmula siguiente: a mayor relevancia en la forma y menos en el contenido mayor necesidad de una justificación teórica.

Sobre esto, es interesante observar cómo en la época de los 70´s un momento en el que las vanguardias quedaban atrás y se habría paso a otras formas de producción de las obras de arte, Tom Wolfe en *La palabra pintada* parecía cuestionar esa necesidad de que existieran más teorías que justificaran los modos de producción o "estilos" de las obras. Así, Wolfe se muestra sorprendido frente a una nota de prensa que encontró durante sus lecturas dominicales del *New York Times*, el 29 de abril de 1974. Era justamente una crítica de Hilton Gramer el director en ese momento de la sección de Arte del *Times*, sobre una exposición titulada "Siete Realistas" (Siete pintores realistas):

> El realismo no está falto de partidarios, pero a todas luces está falto de teorías convincentes. Y dada la naturaleza de nuestro comercio intelectual con las obras de arte, la carencia de una teoría convincente significa la falta de algo crucial: la manera de aunar en nosotros el conocimiento de las obras aisladas y la comprensión de sus valores inmanentes. (1976, p. 8).

Continúa Wolf, "Para abreviar: francamente, hoy día, sin una teoría que me acompañe, no puedo ver un cuadro." Como vemos, la era de las vanguardias modernas, era la era de los manifiestos y aquel arte que pretendía rechazar una naturaleza literaria del arte académico, aquel arte que proclamaba su autonomía con relación a cualquier otro aspecto fuera de sí, no era completamente autónomo y necesitaba de todo aquello sobre lo cual aseguró su negación. Los artistas por lo tanto comenzaron a teorizar, cada uno de ellos parecía bastante cómodo con el ejercicio de crear su propio *statement* y volverlo su propia ortodoxia y entonces, podríamos pensar que es a partir de los manifiestos, es decir, de la palabra, y no de las formas, que se han cimentado los movimientos artísticos en determinado momento de la historia. Por ejemplo, George

Braque cuya obra fue acuñada por primera vez con el término cubismo[18], escribía que: "El pintor piensa en forma y colores. La intención no es *reconstruir* un hecho anecdótico, sino c*onstruir* un hecho pictórico."[19] (Cita en: Wolfe, 1976, p. 12).

El reconocido curador Hans Ulrich Obrits citaba a Martin Puchner quien sugería sobre la era de los manifiestos que, "el resultado es [...] un arte forjado en la imagen del manifiesto: agresiva en lugar de introvertida, que grita más que ser reticente, colectiva y no individual."[20] En efecto, toda esta necesidad de los artistas por teorizar sobre aquello que formalmente estaban proponiendo y experimentando, le abrió la puerta a una de las vanguardias más discursiva y paradójicamente la que más rechazaba a las teorías históricas: El *Dada,* una vanguardia "intratable".

Dadá: La vanguardia "intratable"

Dadá es un espantajo plantado en la encrucijada de una época.

Georges Hugnet

El 18 de abril de 1916, un cabaret ubicado en un viejo barrio bohemio de Zúrich, (El Cabaret Voltaire), vio cómo a las seis de la tarde se dio el inicio de "nada". Así de confuso es Dadá.

[18] El término cubismo fue acuñado por primera por el crítico francés Louis Vauxcelles (1870-1943), aquel que también había bautizado a los fauvistas llamándolos *fauves* (fieras); en el caso de Braque, dijo despectivamente sobre su obra *Casas en L'Estaque* (1908), que era una pintura compuesta por "pequeños cubos" y figuras geométricas.

[20] Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (Princeton University Press, 2006. Cita en: Hans Ulrich Obrits, *Manifiestos para el futuro*. Revista Artishock. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2012/11/05/manifiestos-para-el-futuro/

Se dice que su nombre fue escogido al azar cuando el escritor y poeta Hugo Ball (1886-1927) y el también poeta y ensayista Tristan Tzara (seudónimo de Samuel Rosenstock), (1896-1963) a quienes se les ha conocido como los fundadores de este movimiento, tenían una pequeña disputa, así que se abrió un diccionario francés y al azar aparece aquella palabra: Dadá, un vocablo que puede significar "caballito de madera" y "niñera". Los artistas pertenecientes a este movimiento encontraron que el vocablo además era utilizado para designar a una vaca sagrada de una tribu africana; en ciertas regiones de Italia podía significar "madre" o "cubo"; y para los artistas rumanos que frecuentaban aquel cabaret, era algo que se decían a menudo cuando conversaban: *da, da*, (Sí, sí); así que estuvieron de acuerdo en que aquel extraño vocablo era la palabra ideal para designar el estado de ánimo que los invadía.[21]

Dadá, más que una de las vanguardias más importantes del siglo XX, es un espíritu absoluto de rebeldía, de inconformidad y de hastío. Es la negación misma a todo; Dadá fue anticultura, antiliteratura, antiarte y también anti-Dadá. ¿Puede haber semejante contradicción en uno de los movimientos que más influencia tuvo en el resto del arte del siglo XX y en las producciones más arriesgadas y experimentales del arte actual? Por supuesto que sí, porque, además, sus miembros estaban orgullosos de ello. Casi como si se tratara del nuevo budismo del arte, los artistas dadaístas no se negaban en reconocer al "Dadá antes del Dadá" como si hablaran de los misterios de Tao antes del Tao y en ese sentido, estamos hablando de que Dadá más que caracterizar a sus artistas a partir de sus producciones artísticas en términos formales, constituye una abstracción metafísica; quizás la "abstracción metafísica" propiamente del arte.

[21] Tristán Tzara declaró en una entrevista para la radio francesa en 1950: "Para comprender cómo nació Dadá es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempos de la Primera Guerra Mundial, y de otra, el nivel intelectual del arte y la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó, pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en ese semiolvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca (…) De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que solo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos".

Como hemos mencionado en el texto anterior, Dadá es sin duda la vanguardia más discursiva de todas y, paradójicamente, nació desde un interés en desafiar las definiciones, rechazar las teorías, en ridiculizar la complacencia y las certezas de todo aquello que estaba marcado como "canon" de algo; a Dadá le hacía feliz escandalizar al burgués y burlarse de sus costumbres, de su historia y por supuesto de su arte.

Cuando hablamos del dadaísmo en un plano teórico, es importante destacar que este movimiento fue precisamente fundado por dos poetas y escritores más no por dos pintores o artistas como se habían fundado otros movimientos artísticos en el siglo XX, por lo cual, esto es de marcada importancia, la raíz del Dadá es la palabra, porque Dadá mismo es un término que se afirma y se niega al tiempo dentro de su propio significado, ya no en la forma plástica, ya no hay aquí un problema visual con el cual se puedan ajustar cuentas como lo hicieron los impresionistas, los fauvistas o los expresionistas abstractos. El dadaísmo constituye el estiramiento al límite del arte en todos sus sentidos, incluido el conceptual, llevándolo a su ruptura (ahora sí) absoluta.

Podemos decir entonces que Dadá fue un gran rompimiento en el arte y de aquellos trozos nacieron algunas de las propuestas más curiosas, extravagantes o absurdas del arte contemporáneo. No obstante, la causa culposa de muchas de las extravagancias actuales y faltas de sentido no es de Dadá. Algunos artistas de las posvanguardias y especialmente los artistas en el siglo XXI tomaron cada uno de los trozos que habían quedado de aquel audaz espíritu antiartístico y comenzaron a caricaturizarlo al punto de justificar la mediocridad y el afán desmedido por el escándalo, respondiendo más a necesidades del márquetin y el espectáculo que reclama un mercado no regularizado del arte. En ese sentido, es importante saber que esta tesis no apunta a señalar a los culpables del desastre del arte contemporáneo, ni mucho menos a designar a las vanguardias más abstractas o al mismo dadaísmo como responsable, sino que se entienden como los fenómenos que el mismo *establishment* del arte desde su cinismo, ha utilizado para legitimar unas "obras de arte" que dentro de nuestro contexto y nuestra época no responden a una verdadera reflexión desde el campo visual, material

y formal como lo serían la mayoría de las vanguardias, y tampoco desde el campo teórico o filosófico.

Como una vanguardia discursiva, los textos fundamentales los encontraríamos en la basta producción de Tristan Tzara, desde *La primera aventura celestial de Mr. Antipyrine* (1916) hasta los siete manifiestos. El tono, el lenguaje y el léxico de estos escritos que aparecían también en una revista con su mismo nombre[22], fueron novedosos, insolentes y llenos de ocurrencias que respondían a la sátira del espíritu de sus reclamos, pero también lo hacían desde la filosofía y el debate intelectual. Algunos artistas como Hans Arp, Theo Van Doesburg, Francis Picabia, Raoul Hausmann o Kurt Schwitters, quien sería excluido del movimiento y formaría su propia vertiente en Hannover, también escribieron textos y manifiestos que no dejaron la menor duda del ejercicio propiamente discursivo de esta vanguardia.

[22] La revista DADA fue editada entre 1917 y 1921. Su primer número apareció en julio de 1917, en la ciudad de Zúrich. Su editor fue Tristan Tzara y se contaron un total de ocho números, los primeros cinco en Zúrich y el resto en París donde también participaron autores del futurismo.

Portada de la revista DADA #3, 1918.

La crisis de la representación, que se había debatido en las proposiciones del formalismo más purista, donde su misma rigidez teórica oprimía más que estimulaba la producción de las obras de arte y donde la complicidad con una imaginería reducida al acervo estilístico, convirtiendo a la fidelidad vanguardista de algunos movimientos en un homenaje anacrónico a sus formas originales; encontró en el Dadá su más certera arma que acabaría por aniquilarla. Así las cosas, en sus creaciones no hay un sentido ordenador ni categorizador de procesos de producción, no existe una coherencia estilística ni mucho menos un modo formal; no les interesaban los motivos de la naturaleza y no buscaban hacer obras sino fabricar objetos, centrándose en el significado polémico del medio, la superioridad del azar sobre las técnicas y los cánones. Los objetos dadaístas entonces se configuran a partir de un gusto por la

arbitrariedad y la irreverencia, donde no había una intención en acoplarse a ningún "estilo" artístico ni estético que sí pretendían los cubistas, los futuristas o los artistas abstractos.

Veamos entonces algunas de las declaraciones más radicales que propusieron en su primer manifiesto los dadaístas, donde podemos encontrar, como ya hemos señalado, contradicciones, reclamos e incluso, paradójicamente, alusiones a cómo debería ser una obra de arte:

FRAGMENTOS NUMERADOS DEL PRIMER MANIFIESTO DADA (1918)[23]

1. La magia de una palabra --DADA--que ha puesto a los periodistas ante la puerta de un mundo imprevisto, no tiene para nosotros ninguna importancia.
2. Para alcanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1, 2, 3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a, b, c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable, probar su *non plus ultra* y mantener que la novedad se asemeja a la vida…
3. Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos…
4. Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.
5. DADA NO SIGNIFICA NADA.
6. La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de una dorada ciénaga, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas.
7. Una obra de arte jamás es bella por decreto objetivamente para todos.
8. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a

[23] Tristan Tzara, *Manifiesto DADA,* 1918. En: *Siete manifiestos* (1963), p, 6 - 18.

toda la humanidad? Quedan, bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre?

9. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?
10. El cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba la taza 20 centímetros más abajo que sus ojos, los cubistas la miran desde arriba, otros complican la apariencia al hacer una sección perpendicular y colocándola sensatamente de lado. (No olvido a los creadores, ni las grandes razones que ellos volvieron definitivas.)
11. El futurista ve la misma taza en movimiento, una sucesión de objetos uno al lado del otro que maliciosamente hace atractiva con algunas líneas de fuerza. Ello sin prejuicio de que el lienzo sea de buena o mala pintura destinada a la inversión de capitales intelectuales.
12. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea.
13. Toda obra pictórica o plástica es inútil…
14. Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas geométricamente comprobadas paralelas, en un lienzo, ante nuestros ojos, en la realidad de un mundo transpuesto según nuevas condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para el autor, ese mundo carece de causa y teoría.
15. Orden = desorden; yo = no yo; afirmación = negación: resplandores supremos de un arte absoluto.
16. DADA es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos.
17. Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social: desmoralizar por todas partes y echar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía de cada individuo.

18. La filosofía es la cuestión: de qué lado empezar a mirar la vida, dios, la idea, o cualquier otra cosa. Todo lo que uno mira es falso.
19. Uno cree poder explicar racionalmente, mediante el pensamiento, lo que uno escribe. Pero es muy relativo. El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece.
20. Estoy contra los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno.
21. Pero si la vida es una farsa barata, sin objetivo ni parto inicial, y porque nosotros creemos deber salir adelante limpiamente, como crisantemos lavados, del asunto, hemos proclamado única base de entendimiento: al arte. El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía.
22. El artista, el poeta se regocija del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad.
23. El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos. Fofa e insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos. Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre. La lógica es una complicación.
24. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada del protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados.
25. Contradicción y unidad de los polares en un solo chorro puede ser verdad.

26. Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la lucha encarnizada, con todos los medios del ASCO DADAÍSTA
27. Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA.

MANIFESTE DADA 1918.

Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C. foudroyer contre 1. 2. 3. s'énerver et aiguiser les ailes pour conquérir et répendre de petits et de grands a. b. c. siguer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son nonplusultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu. Son existance fut déjà prouvée par l'accordéon, le paysage et la parole douce. ▌ Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, — donc regrettable. Tout le monde le fait sous forme de cristalbuffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile. L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un jem enfoutisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En documentant l'art avec la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai pour l'amusement, impulsif vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif en guettant les années, dans la forêt. ▌ J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (déclitres pour la valeur morale de toute phrase — trop de commodité; l'approximation fut inventée par les impressionnistes) ▌ J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique car je hais le bon-sens.

DADA — voilà un mot qui mène les idées à la chasse; chaque bourgeois est un petit dramaturge, invente des propos différents, au lieu de placer les personnages convenables à la qualité de son intelligence, chrysalides sur les chaises, cherche les causes ou les buts (suivant la méthode psycho-analytique qu'il pratique) pour cimenter son intrigue, histoire qui parle et se définit. ▌ Chaque spectateur est un intriguant, s'il cherche à expliquer un mot: (conaître) Du réfuge nuité des complications serpentines il laisse manipuler ses instincts. De là les malheurs de la vie conjugale.

Expliquer: Amusement des ventrerouges aux moulins de crânes vides.

☛ Dada ne signifie rien.

Si l'on trouve futile et l'on ne perd son temps pour un mot qui ne signifie rien. . . .

La première pensée qui tourne dans ces têtes est d'ordre bacteorologique: trouver son origine étimologique, bactérique ou psychologique, au moins. On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache salute: DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie: DADA. Un cheval en bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain: DADA. Des savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints jésusappelantlespetitsenfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. ▌ On ne construit sur un mot la sensibilité, toute construction converge à la perfection qui ennuie, idée stagnante d'un marécage doré, relatif produit humain. L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte; ni gaie ni triste, ni claire ni obscure, réjouir ou maltraiter les individualités en leur servant les gâteaux des auréoles saintes ou les suéurs d'une course cambré à travers les atmosphères. Une œuvre d'art n'est jamais belle, par decret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité. Croit-on avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité? L'essai de Jesus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bien-veillantes: la merde, les bêtes, les journées. Comment veut-on codonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme? Le principe: „aime ton prochain*) est une hypocrisie. „Connais-toi". est une utopie, mais plus acceptable, contient la méchanceté aussi. Pas de pitié. Il nous reste après le carnage, l'espoir d'une humanité purifiée.

Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon, s'il connaît la joie montant en flèches vers les couches astrales, ou celle qui descend dans les mines aux fleurs de cadavres et de spasmes fertiles. Stalactytes: les chercher partout, dans les crèches agrandis par la douleur, les yeux blancs comme les lièvres des anges. ▌ Ainsi naquit DADA*) d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous n'avons assez des académies cubistes et futuristes, laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner l'argent et catéchiser les gentils bourgeois? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre en profil. Tous les groupements d'artistes ont abouti à cette banque en chevauchant sur de diverses comètes. La porte ouverte aux possibilités de se vautrer dans les coussins et la nourriture.

Ici nous jettons l'ancre, dans la terre grasse. Ici nous avons le droit de proclamer, car nous avons connu les frissons et l'éveil. Revenants ivres d'énergie nous enfonçons le trilon dans la chair insoucieuse. Nous sommes ruissellements de malédictions en abondance tropique de végétations vertigineuses, gomme et pluie est notre sueur, nous saignons et brûlons la soif, notre sang est vigueur.

Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet: Cézanne peignait une tasse 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent tout d'en haut: d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté. (Je n'oublie pourtant les créateurs, ni les grandes raisons et la matière qu'ils rendirent définitive) ▌ Le futuriste voit la même tasse en mouvement, succession d'objets un à côté de l'autre et ajoute malicieusement quelques lignes-forces. Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou mauvaise peinture destinée au placement des capitaux intellectuels. Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une œuvre entière et définie, sans argument. L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus /reproduction symbolique et illusionniste/ mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des roes des organismeslocomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. ▌ Toute œuvre picturale ou plastique est inutile;

*) en 1916 dans le *CABARET VOLTAIRE* à Zurich.

Primer manifiesto DADA, 1918, en la revista DADA.

Como pudimos leer en los fragmentos que se han enumerado de este primer manifiesto, el más importante de sus textos, los dadaístas se movían en el ámbito de una violenta negación intelectual paradójicamente intelectualizando y teorizando. En los numerales 1, 2, 3 empiezan aludiendo que, en efecto, la palabra Dadá no significa nada y no tiene ninguna importancia, así como la negación del mismo acto de escribir un manifiesto,

pero, al mismo tiempo se habla de "arreglar la prosa" para evidenciar que la novedad se asemeja a la vida; es decir, hablan de la correcta distribución de las palabras para que su mensaje "anti-mensaje" sea bien interpretado. En los numerales 4, 5 nuevamente se remarca la contradicción en la aprobación y anulación al mismo tiempo del acto de escribir un manifiesto, y la negación del significado de DADÁ.

En el numeral 6 y 7 se comienza a hablar de la obra de arte y evidentemente se la extrae de cualquier capacidad de despertar sensaciones, incurriendo a una negación misma de la capacidad de la obra para producir una experiencia estética. Así mismo, afirman que la obra de arte bella está muerta y que no debe ser por decreto bella para todos, con esto podríamos decir que se objeta la noción de belleza clásica como fundamento principal del arte y como valor estético positivo en relación con objetos concretos accesibles a la percepción sensorial. Por supuesto que también se niega tajantemente la premisa kantiana "Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal." En este sentido, podríamos decir que se hace una negación a la belleza como fetiche del arte, si recordamos a Katya Mandoki.[24]

Así mismo, en el numeral 8, la crítica de arte será completamente inútil para las ideas dadaístas, cuando se asume como una actividad plenamente subjetiva, carente de generalidad por la imposibilidad de responder a una base psíquica común de toda la humanidad, puesto que, cada hombre y, por ende, cada artista, tiene su propio caos. Quizás en este punto, también se puede asumir que el mismo dadaísmo era un movimiento de crítica, una crítica contra toda la historia del arte, de la cultura y por supuesto a todas las creencias que sostienen a la humanidad como sociedades aparentemente civilizadas.

[24] En su libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (2006) Katya Mandoki señala que: "Lo bello como tal existe igual que lo blanco, lo aburrido, lo dulce, lo femenino, lo nauseabundo, lo inútil. Son efectos del lenguaje que se aplican para describir experiencias y percepciones y dependen de convenciones culturales. La noción de belleza, o lo bello, es una categorización lingüística de una percepción o experiencia extralingüística, aunque pueda ser provocada por el lenguaje (en el caso de la literatura y la poesía) o provocar la producción de lenguaje (el caso típico, la crítica de arte). Lo bello sólo existe en los sujetos que lo experimentan, así como el enunciado sólo ocurre en los sujetos que lo enuncian y lo interpretan. Suponer su existencia autónoma es incurrir en un fetichismo, pues su fuerza de atracción sólo existe por y en el sujeto, p. 19.

En los numerales siguientes del 9 al 14 dedica una buena parte a rechazar toda teoría artística, y se lanza contra las vanguardias como el cubismo o el futurismo, asegurando que el artista nuevo ya no pinta, sino que protesta, criticando duramente a aquellos artistas que lo hacen para lucrarse con el mercado. En el numeral 21, señalan que para Dadá el arte en su totalidad carece de importancia. En los apartados 15 al 20 y 23 también observamos como se ataca a la lógica y a la filosofía, pues el ánimo Dadá no cree en la racionalidad ni en la capacidad del análisis a través del pensamiento y de la observación de las cosas. Todo lo que vemos es falso asegura Dadá. "El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece." Así mismo, se hace una dura crítica al artista que está complacido con su tiempo y con su producción y que hace de esto un espectáculo para las masas que es avalado por la prensa:

> El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos. Fofa e insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos. Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla". Según este manifiesto, los dadaístas estaban en contra de todo el sistema del arte, incluyendo a sus centros y galerías. Los dadaístas estaban por entonces en contra del mercado del arte, de la comercialización de los objetos o pinturas y era necesario un arte que no entrara en estas demandas mercantiles y que fuera totalmente incomprensible, "obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre.[25]

Al final del manifiesto, todo lo que ha podido y puede significar Dadá, que aparentemente no significa "nada", se resume en que es la contradicción de la libertad y la vida. En este sentido, es como podemos deducir que los límites entre el arte y la vida se desvanecieron por completo y también podemos entender por qué las obras u objetos artísticos derivados de Dadá no podían encajar con ningún estilo o canon

[25] Tristan Tzara. Manifiesto Dadá, 1918.

estético, y menos les interesaba complacer al mercado. Así, para Dadá el objeto estético también funcionaba como un fetiche, así como era un fetiche la obra de arte.[26]

Los dadaístas por lo tanto se mantuvieron en una negación de la forma, y defendían vigorosamente su actitud. Protestaban, como los expresionistas, contra los falsos mitos de la razón positivista, pero fueron más allá porque cayeron en la negación absoluta de la razón. Si el expresionismo aún creía en el arte, el dadaísmo la rechazó por completo. Su negación actúa no solo en contra de las costumbres de la sociedad que también fue objetivo del expresionismo, sino contra todo lo vinculado a las tradiciones y las costumbres. Sin duda Dadá resuena por sus contradicciones. "Los verdaderos dadás están en contra de DADÁ", señalaba Tristan Tzara.

Jed Rasula autor de *Dadá: El cambio radical del siglo XX,* especialista en cultura citaba las palabras de Hugo Ball cuando escribía que:

> Dadá significó algo distinto para cada uno de sus participantes, pero, para Ball, era el aprieto resultante de valerse de la cultura para escapar de la cultura, -una alocada operación de inicialización- "Lo que llamamos Dadá es un juego de locos a partir de la nada, en el que se enredan todas las cuestiones elevadas; un gesto de gladiadores; un juego con los despojos raídos; una ejecución de la moralidad…Y de la maldita pose." (2006, p. 51).

Ya hemos dicho hasta el cansancio que Dadá estaba por completo desinteresado en encajar dentro de algún canon estético que lo llevara a producir una identificación formal, y que su hastío inminente hacia el arte era más que notable; sin embargo, además de sus manifiestos, sí que se produjeron obras y objetos que siguen dando razones para sacarlos a la luz de sus "modestas" intenciones de ser "nada", y como ya sabemos, uno de sus protagonistas fue un orinal titulado "*Fontaine*" (1917) firmado con las iniciales R, Mutt. La leyenda más común aparece referida en cuantiosos textos y

[26] Ver, Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I.*

libros de historia[27]; se dice que fue prácticamente una ironía contra los estatutos que definían al arte, un juego efectuado por el artista Marcel Duchamp quien parecía disfrutar de su hazaña hasta que su mismo juego se le escapó de las manos, y como todo lo que entra al mundo del arte, pierde su sentido inicial y se convierte en más comidilla para aquello a lo que el comentario de la obra ataca, se convierte casi en un dogma y peor aún, se vuelve presa inmediata del mercado.

Como he mencionado, los artistas de las posvanguardias utilizaron y continúan utilizando los planteamientos de Dadá, así como sus más representativos objetos para justificar cualquier cosa y llamarla "obra de arte". Según la historia, el mismo Marcel Duchamp no estaba a gusto con aquello de que sus compañeros más cercanos no entendieran la verdadera razón del gesto del orinal, por ejemplo, cuando el coleccionista y crítico de arte Walter Arensberg (1878-1954) expresaba: "Una forma adorable ha sido revelada, liberada de su propósito funcional, un hombre ha hecho una evidente contribución estética."[28] Así mismo, Duchamp manifestó su molestia al ver cómo eran utilizados sus *ready mades* u objetos encontrados; sobre esto escribe Hans Ritcher en *Historia del dadaísmo:*

> Desde un punto de vista superficial -aunque no enteramente erróneo- estos nuevos artistas "pop" han elegido a Marcel Duchamp como santo patrono y ángel guardián y lo han colocado en un nicho de honor. Pero Duchamp, con gran rapidez, se escapó de ese nicho. En una carta fechada el 10 de noviembre de 1962, me escribe: *Este neo-Dada que ahora se llama nuevo realismo, pop-art, assemblage, etc… Es una distracción barata que vive de lo que hizo Dadá. Cuando yo invente los ready-made, esperaba desalentar el carnaval del esteticismo. Pero los neodadaistas se han apoderado de mis ready-made y han resuelto*

[27] El mito popular que ya ha sido revisado y debatido, dice que el artista se compró un urinario blanco de porcelana, lo tituló *"Fuente",* lo firmó con el seudónimo de R. Mutt y lo mandó a la Sociedad de Artistas Independientes para que fuese incluido en su exposición anual. Como era de esperarse, el objeto fue rechazado y eso que todo aquel que pagaba 6 dólares tenía derecho a exponer. Otro dato de interés es que el mismo Marcel Duchamp hacía parte del jurado.

[28] Steven Watson escribe en su libro *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (1991) que ésta fue una discusión entre el artista George Bellows y el crítico Walter Arensberg en 1917.

que tienen belleza estética. Les arrojé a la cabeza los porta-botellas y el urinario como una provocación, y ahora resulta que admiran su belleza estética." (1973, p. 220).

El malestar de Marcel Duchamp por aquello que estaba pasando no era el único que se hacía manifiesto; para Tristan Tzara, por ejemplo, Dadá no era un movimiento "moderno", aunque esto no lo separe de su innegable actualidad. Sin embargo, el mundo fue cambiando y la influencia que ha ejercido Dadá sobre los artistas de las generaciones siguientes también. El arte "antiarte" dejó de ser un reproche de las disidencias estéticas para volver con fuerza en propuestas como las del *art brut,* así como las del cinetismo, el letrismo, la Internacional Situacionista, el *nouveau realisme*, Fluxus, el Accionismo vienés, el arte Povera y una larga lista que surge de la rebeldía Dadá.

Para algunos artistas influenciados por su ímpetu, el arte también debía ser "autodestructivo", y este término vino de la mano de un judío ortodoxo, el artista Gustave Metzger quien fue sobreviviente de los horrores nazi cuando a los 13 años se refugió el Inglaterra y llegó a sentir la posibilidad de una devastación nuclear aún más amenazadora que la del Holocausto; por ello, se enfocó en un arte efímero y sin permanencia, un arte que disolviera todas las cualidades de las grandes obras de arte apuntando a que sus obras tuvieran una marcada finitud desde el momento en que fuesen creadas; un "arte líquido"[29] como bien lo ha descrito el sociólogo Sygmunt Bauman.

[29] En el año 2000 Zygmunt Bauman publicó su libro titulado "Modernidad líquida", donde recurre a las nociones de fluidez como la metáfora para comprender el cambio que se dio del pensamiento moderno basado en la construcción de unos ideales sólidos a través del capitalismo industrial, teniendo en cuenta el "todo lo sólido se desvanece en el aire" del Manifiesto comunista, donde todo ese imaginario de estabilidad social habría perdido sentido. Así, como bien menciona Griselda Pollock en uno de los capítulos del libro *Arte, ¿líquido? (2015)*, "El cambio ya no sería tránsito hacia un nuevo orden sino condición permanente de algo que carece de orden." (p. 27).
Escribe Bauman que, "La modernidad líquida puede definirse como un estado de anula las importantes dualidades que definieran el marco de la antigua y sólida modernidad: la oposición entre artes creativas y destructivas, entre aprender y olvidar, entre ir hacia adelante y retroceder. La flecha del tiempo ya no tiene punta: tenemos flecha, pero sin punta." (Op, cit., p, 41). Así, el arte líquido del que nos habla el sociólogo, está referido bajo estas premisas de fluidez, pérdida de ideales sólidos, movimiento, discontinuidad, y destrucción.

Jed Rasula escribe:

> Si para los artistas de la segunda posguerra Dadá fue la cara creativa de la destrucción, su influencia culminó en 1963 con el simposio *Destruction in Art* organizado en Londres por Gustave Metzger. […] Fue un pionero del arte autodestructivo como instrumento valioso para la psicoterapia de masa en sociedades donde la eliminación de las pulsiones agresivas es un factor fundamental del colapso del desequilibrio social. (2016, p.386).

El impacto que ha dejado Dadá no es solo desde su sentido iconoclasta, su crítica a la institucionalidad o su ingenio para hacer parte de los círculos intelectuales; es el impacto que dejó el espíritu de toda una época que creía en unos ideales que luego se vieron transformados por fenómenos como el proceso de industrialización, el invento de las bombas nucleares o las guerras mundiales. La falacia de un sistema del arte que pretende defender la falta de creatividad, agudeza, destreza de los artistas, o el escándalo inmediato invocando a las obras de Marcel Duchamp y a la actitud irreverente del Dadá, solo demuestra el grado de cinismo al que nos enfrentamos ahora en relación con los preceptos que determinan las obras de arte.

El triángulo de las vanguardias: abstracción, minimalismo, arte conceptual

> *No debemos olvidar -y no es una exageración- que vivimos en la era atómica, donde todo lo material y físico puede desaparecer de un día para otro, y ser sustituido exclusivamente por la definitiva abstracción imaginable. En mi opinión, existe un material/color artístico y sensible que resulta intangible. […] Mis pinturas son ahora invisibles y me gustaría expresarlo en mi próxima exposición parisina en Iris Clert de una forma clara y positiva.*

Yves Klein, París, 16 de abril de 1958

Se dice que existe un lugar en el planeta, donde todo aquello que transita por allí, desaparece sin dejar rastro. Decenas de historias de aviones, barcos y personas desaparecidas llegan a nuestros oídos por diferentes medios donde los mitos y la realidad a veces no parece tener distinción. Estamos hablando del famoso "Triángulo de las Bermudas", 1,1 millón y medio de kilómetros cuadrados en alta mar dentro de un triángulo equilátero que forman las puntas de las islas Bermudas, Puerto Rico y Miami en Florida, Estados Unidos, (de ahí su nombre). El mito comenzó en 1945 cuando una cuadrilla de 5 aviones de la marina sobrevolaban la zona y desaparecieron sin dejar rastro alguno; más aún, un sexto avión también fue desaparecido, el avión de emergencia que acudía al rescate de los marineros. En un artículo de la National Geographic se dice que en la última comunicación que se tuvo con ellos, uno de sus miembros aseguró que estaban completamente perdidos y no sabían qué rumbo tomar. Después, nada. ¿Acaso no ha sucedido lo mismo con las obras de arte?¿Se fueron a otra dimensión? Por lo menos eso es lo que parece en la actualidad; quizás las obras de arte están de regreso en el mundo de las ideas de Platón, se fueron a la dimensión retórica, a la dimensión del discurso, se volvieron , "nada".

El 30 de mayo del 2021, las redes y la internet se vieron invadidas con la noticia de que una "escultura invisible", titulada *Yo soy,* realizada por el artista italiano Salvatore Garau fue vendida por más de 15.000 euros. El escándalo y la indignación de artistas y críticos no se hizo esperar, pero las alzas en las ventas de las obras de Garau y la popularidad que cobró el artista después de semejante hazaña, tampoco. "Yo no he vendido un nada, he vendido un vacío" asegura con ímpetu y una convicción propia sobre su juego. Aquella hazaña hizo parte de una subasta el 18 de mayo organizada por Art-Rite; no obstante, el artista además impuso unos requisitos de venta según informa el medio italiano Il Giorno: "…La escultura invisible debe situarse en una casa particular, en una habitación especial libre de cualquier obstáculo o construcción y con un espacio de 150 x 150 centímetros." [30]

[30] Alba Carbajal: Un artista italiano vende una escultura invisible por 15.000 euros. Recuperado de: https://cadenaser.com/ser/2021/05/30/cultura/1622374184_233383.html

"El vacío no es más que un espacio lleno de energía, y aunque lo vaciemos y no quede nada, según el principio de incertidumbre de Heisenberg, ese nada tiene un peso. Por tanto, tiene energía que se condensa y se transforma en partículas, es decir, en nosotros", explicó Salvatore Garau muy elocuentemente en referencia a su "obra" intangible. "Cuando decido exponer una escultura inmaterial en un espacio dado, ese espacio concentrará una cierta cantidad y densidad de pensamientos en un punto preciso, creando una escultura que tomará las más variadas formas solo desde mi título", añade Garau a su explicación. En cuanto a la "obra de arte", quedaría únicamente en manos del comprador un certificado de garantía que da fe a la existencia de la pieza, único elemento sensorial presente de la misma; es decir, de nuevo la palabra.

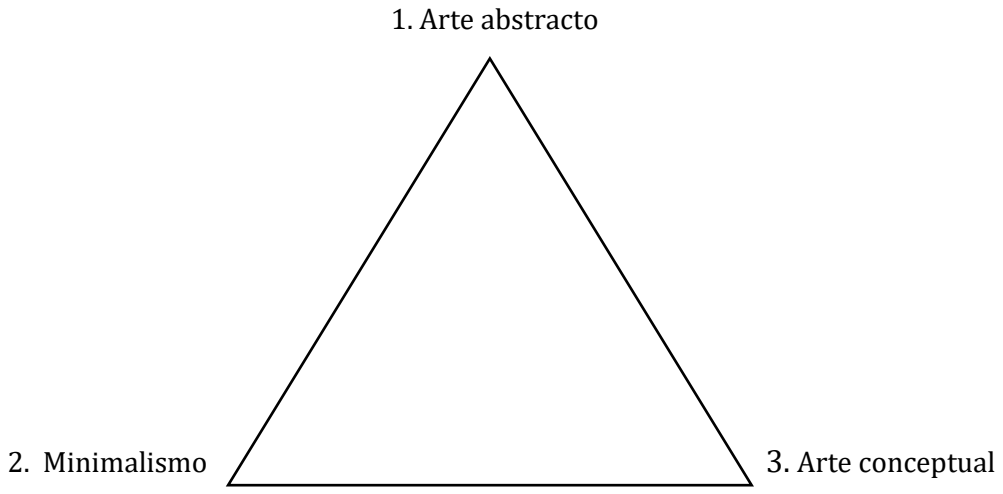
El discurso de Garau, sin embargo, no debería parecernos extraño si recordamos la obra del artista Yves Klein (1928-1962), quien además era un prolífico escritor de manifiestos, de quien es evidente Garau tomó muchos de sus conceptos. Yves Klein quien tenía una interesante obra que plagaba de proposiciones metafísicas, en un gesto similar al de la "escultura invisible", entre 1947 y 1948 creó una "sinfonía monótona" de 42 minutos de duración que representaba todo aquello que el artista quería que fuese su vida; lo notable de la obra es que, en efecto, la sinfonía nunca existió. Señalaba Yves Klein en su texto *La superación de la problemática del arte,* en 1959:

> Esa sinfonía de cuarenta minutos de duración (aunque eso no tiene importancia, y ya veremos por qué), estaba constituida por un solo y único "sonido" continuo, estirado, privado de su ataque y de su coda, lo que genera una sensación de vértigo, de aspiración de la sensibilidad fuera del tiempo. Esa sinfonía no existe y al mismo tiempo está ahí, salida de la fenomenología del tiempo, porque no nació ni murió nunca, después de existir, sin embargo, en el mundo de nuestras posibilidades de percepción conscientes: es el silencio… presencia audible. [31]

Además de esto, también debemos recordar que el artista vendía sus cuadros inmateriales como lo menciona en el mismo relato: " Como vemos en el arte, el vacío, el

[31] En: *Escritos* de Yves Klein. Fundación PROA (2016, p. 40 - 46). Material de consulta bajo la exposición retrospectiva de Yves Klein en la Fundación PROA en 2016.

absurdo o la nada y el mercado siempre han sido buenos aliados (Op, cit., p. 46). Ahora bien, ¿dónde comienza la negación de la obra de arte como pieza tangible en términos formales, y dónde empieza la reducción de las formas hasta llegar a convertirse en discurso? Aquí no estamos hablando del problema entre el signo, el símbolo, el significado o la dualidad entre la imagen y la palabra como bien veíamos en el análisis sobre la obra de René Magritte. Estamos hablando de lo que, debería corresponder específicamente al arte: su estado material. A continuación, presentaremos los tres vértices que conforman lo que aquí hemos llamado "El triángulo de las vanguardias".



1. *Primer vértice: Arte abstracto y la desaparición de las representaciones figurativas en el cuadro:*

La conquista del arte abstracto está relacionada con la evolución general del arte del siglo XX y en efecto, con la crisis de los lenguajes artísticos tradicionales donde la obra se convierte en un punto de partida para la reflexión que remite continuamente a la obra misma, aunque ya en el siglo XIX, escribe Dietmar Elger, que el pintor Maurice Denis en 1980 había comentado: "Un cuadro antes que ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es en esencia una superficie plana, cubierta de colores dispuestos en un orden determinado". (2008, p. 8). Un arte que estuviera

despojado del objeto fue el rasgo más importante de este siglo; el carácter mimético del arte empezaba a cuestionarse y a ponerse en tendencia la negativa a reproducir el mundo "tal y como es" para reproducirlo tal y como el artista lo siente. Así, fue cuando artistas como Wassily Kandinsky en Múnich o Kasimir Malévich en Moscú comenzaron a desaparecer los objetos de sus lienzos y a interpretarlos como signos autónomos. La pintura abstracta entonces encontró una justificación para sí misma.

A partir de 1910 el arte comienza a transformarse y con ella se cambia también la manera en que vemos el mundo: Pablo Picasso tras su periodo azul (1901-1904) y su periodo rosa (1904-1907) experimentó un cambio en su pintura cuando empezó a trabajar en el cubismo analítico junto con Georges Braque; el artista Wassily Kandinsky mostraría al mundo su primera acuarela abstracta, se publica el Manifiesto de la pintura futurista, el artista Herwarth Walden publica *Der Sturn* como revista combativa de arte moderno y posteriormente Kandinsky publica su conocido texto *De lo espiritual en el arte* en 1911 donde abogaba por un mundo trascendental del espíritu.

Señala Simón Marchán Fiz, en *Del arte objetual al arte de concepto:*

> Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la "abstracción" se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites -como el del arte conceptual-, *donde- prevalece la teoría sobre el objeto.* Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías que la fundamentan. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. (1994, p. 12)

El reduccionismo de las representaciones figurativas que fueron debatidas por el formalismo como vimos en un tema anterior, también fue observado por Foucault quien en su texto *La pintura de Manet* (2005), ve en Manet el inicio de la pintura moderna, al igual que lo consideraba Clement Greemberg[32] y Michael Fried[33], en la obra de Manet

[32] Ver, Clement Greenberg, *Arte y cultura,* Barcelona, Paidós, 2002.

[33] Michael FRIED, M*anet's Modernism: Or the Face of Painting in the 1860's*, Chicago University Press, 1995.

comienza a haber una conciencia, quizás de que, como bien señaló Maurice Denis, un cuadro es en esencia una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden.

En la primera década del siglo XX, el artista Kasimir Malévich desarrolló un estilo influenciado por el axioma de Cézanne de que todos los objetos de la naturaleza están formados por esferas, cilindros y conos, reduciendo los objetos de sus cuadros a formas planas y sencillas que luego experimentarían un giro radical en el campo pictórico y teórico, cuando realizó sus primeras composiciones suprematistas en 1913. El famosísimo *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, fue mostrado por primera vez en 1915 con motivo de la *Última exposición futurista 0.10,* realizada en la galería Nadjeschda Dobytschina en San Petersburgo, junto con otras 38 obras que para el artista representaban el nuevo realismo pictórico. En la exposición, el cuadro estuvo ubicado en un rincón debajo del techo, un lugar que estaba reservado en las casas ortodoxas rusas para el ícono cristiano. Fue todo un escándalo artístico, pero a Malévich no parecía importarle mucho. "En 1913 en un intento desesperado de liberar al arte de la carga del mundo de los objetos, hui hacia la forma del cuadrado" (Cita en: Elger, 2008, p. 16).

1913, cabe destacar, fue otra fecha decisiva sobre todo para el mercado y la difusión internacional de los artistas con la creación de uno de los espectáculos del arte más influyentes en la actualidad: The Armory Show.[34] En aquel entonces, la exposición The Armory Show causó tal indignación entre los espectadores que la prensa no dejaba de atacarla, sin embargo, logró una visita masiva de 88.000 personas que se sorprendían al ver obras como *Mille Pogany* de Brancusi ("Un huevo duro haciendo equilibrio en un terrón de azúcar"); ante *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp, o ante el *Desnudo azul* de Henri Matisse ("Desfachatez lasciva"), comentaban; obras que marcaron una pauta y así, aunque el público y la prensa estaban escandalizados, los artistas y

[34] The Armory Show nación el 15 de febrero de 1913 siendo una exposición patrocinada por la Association of American Painters and Sculptors en Nueva York. "La intención de sus organizadores fue llevar el arte europeo más avanzado a la conciencia de los artistas estadounidenses, a los que se sometería a prueba exponiendo al lado obras de sus homólogos de la otra orilla del Atlántico.

coleccionistas ante el éxito de la muestra, celebraron el grito por el arte de avanzada y entre 1913 a 1918 hubo casi 250 exposiciones similares a The Armory Show.

El *Cuadrado negro* de Malévich, que tiene aproximadamente cinco versiones, ha sido considerado como el "Punto cero de la pintura"[35] y junto con éste, el suprematismo significó un paso determinante en el cambio de la pintura del siglo XX que también representó el reordenamiento de la mirada del espectador sobre la obra de arte. Sobre lo anterior, escribe Miguel Hernández-Navarro en *El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible*: "Las obras de arte han de ser entendidas, en este caso, como emplazamientos de regímenes escópicos y archivos visuales que las trascienden, como «puestas en vista» de conceptos y sistemas culturales mayores que rigen los modos de visión y conocimiento." (2008, op. cit., p. 121).

Otros artistas como El Lissitzky o Vladimir Tatlin, siguieron el camino trazado por Malévich y otros tomaron rumbos independientes mientras el suprematismo y el constructivismo fueron el arte oficial de la Revolución Rusa en 1917, hasta que el régimen político de Lenin obligó a muchos artistas a emigrar de sus lugares de origen. Las ideas de Malévich, Kandisnky y Lissitzky fueron tomadas con mucho interés en Dessau, Berlín, Hanóver y París, así como en Weimar donde fueron acogidos por la escuela Bauhaus y fueron importantes fuentes de inspiración para el movimiento holandés De Stijl y otros grupos como MA en Budapest, "Die abstrakten Hannover" en Hanóver, o Blok en Polonia, así como el grupo Abstraction - Creation en 1931 que tenía un carácter más informal.[36]

Con la Primera Guerra Mundial, los artistas comenzaron a presentar intereses formales que respondían mucho más desde un terreno espiritual y humanista, por lo que algunos artistas comenzaron a reducir la paleta de colores por tonos más puros como el

[35] Battistozzi, Ana Maria (12 de septiembre de 2016). «El hombre que cambió la pintura del siglo XX». *Clarín* (Buenos Aires, Argentina). p. https://www.clarin.com/.

[36] Es importante destacar que la proyección teórica de estos artistas fue llevada a cabo incluso desde sus propios congresos artísticos. En 1922 realizaron el Congreso de la Unión de Artistas Internacionales y progresistas, donde compartían sus intereses y debatían posturas sobre el arte, que incluían a los dadaístas; incluso, Theo van Doesburg tenía un alter ego dadaísta llamado I.K Bonset.

amarillo, el azul y el rojo como bien conocemos en los trabajos de Piet Mondrian y otros a optar por el blanco, el negro y el gris.

Kasimir Malévich, *Cuadrado negro*, 1915. Óleo sobre tela, 79,5 x 79,5 cm.

Para cierta crítica formalista, el arte abstracto significó un paradigma de lo que fue la pura visualidad y un impulso sin precedentes en el arte; sin embargo, hay otras lecturas de la abstracción que plantean un ADN distinto y nos dirigen en sus inicios hacia Francia pasando por la tradición del romanticismo nórdico. Por ejemplo, para el historiador Robert Rosenblum, esto es posible si analizamos la obra de Caspar David Friedrich (1774-1840), con sus inmensos paisajes que son más unas superficies de color donde la figura humana casi desaparece, iniciaría en una tradición formal que desembocará en el Expresionismo abstracto, y a obras como las de Mark Rothko.[37] Un arte que evidentemente respondía a ideas espirituales y metafísicas y no solo a las características físicas de color y forma.

[37] Ver: Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*.

Ya había un primer "derrumbe" de los ideales del hombre moderno con la Primera Guerra Mundial y los artistas por supuesto dieron cuenta de ello, pero fue justo en la Segunda Guerra Mundial cuando el atlas del arte contemporáneo empezó a transformarse y a organizarse. París y Francia como las naciones que marcaban las pautas artísticas perdieron por completo su fuerza y Estados Unidos se convirtió en la potencia mundial del arte cuando París fue reemplazada por Nueva York, gracias a que muchos artistas como Josef Albers, Hans Hoffman, Marcel Duchamp, Francis Picabia o Piet Mondrian habían emigrado de Europa huyendo de las persecuciones del nacionalismo y de la guerra.

Los jóvenes pintores de Nueva York eran unos aprendices que luego manifestaron unas formas de pensar y hacer arte mucho más autónoma de donde surgieron derivados estilísticos como el informalismo, el expresionismo abstracto, la abstracción lírica, la no figuración, el tachismo, el *action painting*, una de las expresiones artísticas donde el lienzo era el espejo del cuerpo en movimiento y que dejó como testigos las obras del artista Karl Otto Götz, los cuadros del francés George Mathieu y por supuesto los conocidos *drippings* del estadounidense Jackson Pollock. En 1958 el Museo de Arte Moderno de Nueva York les organizó una exposición en varios países europeos titulada "A New American Painting" donde se destacaban las obras de Jackson Pollock, Willen de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, Clyford Still entre otros, donde, señala Dietmar Elger: "La libre abstracción gestual quedó reafirmada como la expresión simbólica de un espíritu individualista y libre tras la muerte anónima de millones de personas en la guerra. Esta situación también promovió el eslogan de la "abstracción como lenguaje universal". (2008, Op, cit., p. 16).

Caspar David Friedrich**.** *Monje a la orilla del mar*, 1808-1810.
Óleo sobre lienzo, 110 x171. cm.

Mark Rothko. *Azul y Gris* (1970). Acrílico sobre lienzo, 203 x 176 cm.

Segundo vértice: Minimalismo. Desmitificar a los "héroes" y eliminar toda emoción.

El arte abstracto de los años cincuenta en Europa estaba marcado por el informalismo con artistas como Alberto Burri, Jean Fautrier o Antoni Tápies, mientras en Estados Unidos el expresionismo abstracto dejó figuras capitales como Jackson Pollock, Franz Kline, Barnett Newman o Mark Rothko, pero también atrajo la atención de cualquier artista sin talento que quisiera copiar los gestos pictóricos de sus figuras "heroicas", llenando los lienzos con parches mediocres y sin contenido ni gracia; algo que aún nuestros ojos tienen que soportar y que invade galerías, ferias, así como tiendas de muebles y decoración, lo que empezó a causar sospecha y escepticismo dentro del ambiente artístico en aquellos días, evidenciado en 1957 cuando el artista, crítico y coleccionista Roland Penrose organizó con el *Institute of Contemporary Arts* de Londres una exposición con lienzos pintados por chimpancés, caricaturizando y ridiculizando la pintura abstracta[38].

Artistas como el joven Robert Rauschenberg (1925-2008), comenzaron a mostrar su escepticismo y una independencia llena de rebeldía al señalar los nuevos caminos para las generaciones siguientes que continuaban desmitificando a los héroes del arte. Así, su obra "*Erased De Kooning Drawing*" o Dibujo borrado de Willen de Kooning, marcó un punto decisivo que cuestionaba los cánones estilísticos de la generación precedente.

En 1953, Willen De Kooning se encontraba en el culmen de su carrera y su figura era bastante respetada; sin embargo, se dice que una noche, Rauschenberg, un veinteañero medio borracho apareció en el taller de De Kooning y le preguntó si podía hacerle un dibujo para él luego borrarlo. La historia cuenta que luego de mucho silencio De Kooning aceptó, le dio un dibujo bastante difícil de borrar y echó de allí a su extraño visitante. Un mes se demoró el joven Rauschenberg para terminar su excéntrica hazaña

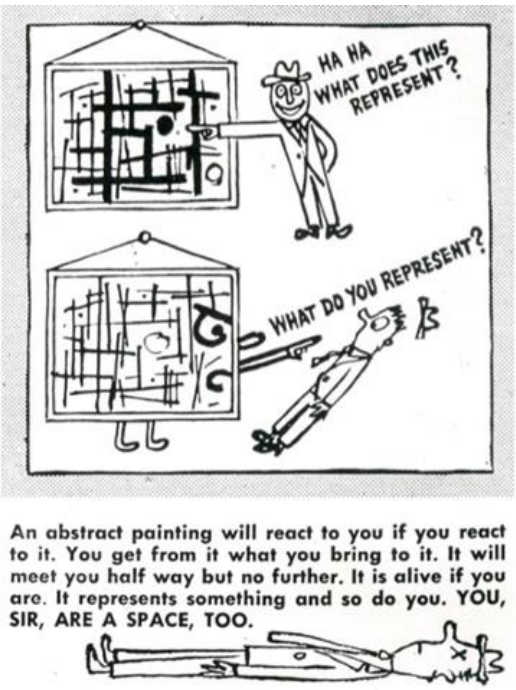
[38] Sobre las pinturas del chimpancé llamado Congo, se dice que en 2005 la casa de subastas Bonham sacó a la venta tres cuadros suyos junto a otros de Andy Warhol y Renoir. El precio estimado de salida era de 1.300 dólares y se adjudicaron por 26.000 a un coleccionista californiano. Fuente: https://www.lavanguardia.com/cultura/20201223/6143164/que-persona-humana-sedujo-picasso-miro-pinturas.html#foto-5

y al final le pidió a su compañero, el artista Jasper Johns (1930-) que le diseñara un cartel pequeño con el título: "*Dibujo de De Kooning borrado, 1953",* dando la obra por terminada. Así, comienza quizás una etapa del arte contemporáneo, aquella que desprecia al "padre", a los "héroes" y quiere seguir su propio camino. El acto de la destrucción del dibujo de Willen De Kooning simboliza para el arte el comienzo de una nueva orientación artística que se vería reflejada posteriormente en el arte conceptual.

Robert Rauschenberg. *Erased De Kooning Drawing*, (19539), 64.14 x 55.25 cm.

Mientras tanto, el arte minimalista tuvo sus raíces en la concepción del cuadro como objeto autónomo, que se presentaban como objetos que suponían compartir el espacio con el espectador, y las obras ya no tenían por qué ser interpretadas a partir del estado psíquico o "espiritual" del artista, como había sucedido en épocas anteriores con los expresionistas y artistas metafísicos que padecieron las grandes guerras; así por ejemplo, Jasper Johns aseguraba que sus apropiaciones sobre los *ready mades* de Marcel Duchamp no tenían ninguna condición sobre el autor, ocultando cualquier signo de expresión propia.

Esta idea de eliminar por completo la expresión personal en la obra, pintores como Kenneth Noland (1924-2010), y Frank Stella (1936-), empezaron a llevarla al extremo en la pintura abstracta y entre 1958 y 1959 surgen toda una serie de obras que empiezan a ser capitales en el desarrollo del arte minimalista. Ad Reinhardt (1913-1967), un artista que desde los inicios de su carrera abogó por la libertad absoluta del arte y la pureza de la abstracción, iniciaría con la reducción de sus composiciones a patrones geométricos hasta llegar a las pinturas monocromáticas en azul y rojo y, finalmente, concluir con sus *Pinturas negras*, lo que lo convierte también en uno de los precursores del minimalismo y el arte conceptual. Reinhard, además de pintor, también se destacó como caricaturista realizando viñetas que satirizaban sobre el mundo del arte, y en sus escritos expande al máximo sus deseos de controlar los términos en los cuales se ven las obras de arte, llegando a crear su propio relato de la historia transformando directamente su discurso en una serie de dibujos destinados para la revista *PM* sobre arte moderno, llamada *"Cómo mirar*" publicados en 1946.



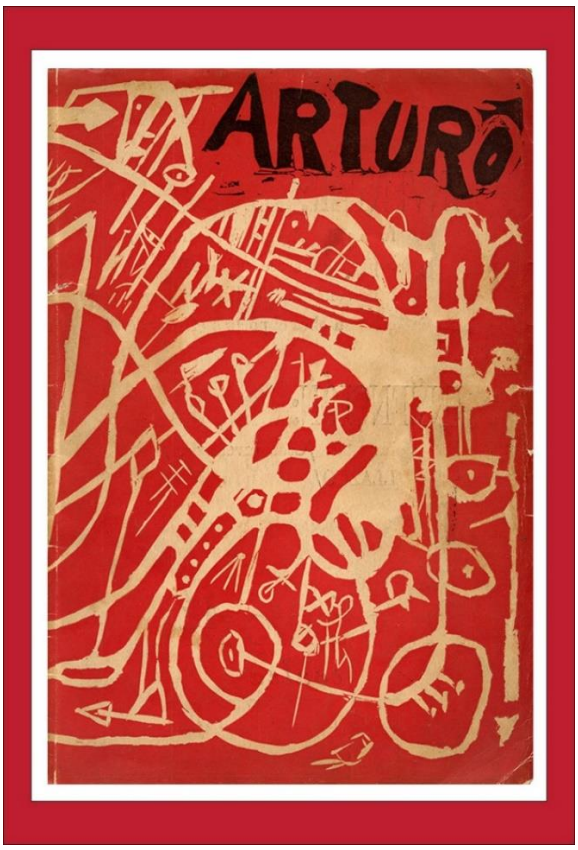
Viñeta realizada por Ad. Reinhard en 1946.

Así mismo, el artista Frank Stella comenzó a desarrollar sus conocidas *Black Paintings* (Pinturas Negras), obras absolutamente simples y austeras que realizaba pintando franjas negras con una anchura similar llenando todo el espacio del cuadro con un motivo uniforme que dejaba entrever el lienzo crudo donde no había pintura. La particularidad de las pinturas de Stella consistió en que sus lienzos comenzaron a tomar formas distintas a los típicos cuadriláteros del arte tradicional, y esto significó otro cambio importante dentro del campo pictórico. De esta forma, Stella al tensar sus lienzos en bastidores mucho más anchos y prescindir del marco, acentuó la premisa del cuadro como objeto que habían trabajado Jasper Johns y Robert Rauschenberg con sus *Targest* (Objetivos), *Flag paintings* (Pinturas de banderas) y *Combines* (Combinados); pero lo desarrolló al máximo con sus llamados *Shaped canvases*, (Lienzos con formas), una interpelación formal que también empezaba a ser analizada en el arte latinoamericano gracias al *invencionismo* argentino y uruguayo en los años 40 y el neoconcretismo brasilero a fines de los años 50, donde, al igual que Frank Stella, artistas como Rhod Rothfuss (1920-1969), autor de "*El marco: un problema de la plástica actual*" publicado en la revista Arturo en 1944[39], quien junto con Carmelo Arden Quin (1913-2020), y el argentino-húngaro Gyula Kosice (1924-2026) fundaron el grupo Madí en 1947 y rompieron con la estructura rectangular del lienzo con el fin de liberar la creación artística de las limitaciones externas a la obra misma expandiendo todas sus posibilidades. Así mismo, la artista brasilera Lygia Clark (1920-1988), cofundadora del movimiento Neoconcreto, en 1954 comienza la serie "*Quebra da moldura"* (Quiebre del marco).

No obstante, el campo pictórico empezaba a agotarse para los artistas que parecían reacios a continuar patrones estéticos determinados, así que, en 1963, quizás, uno de los años más importantes para el arte actual, los artistas Donal Judd, Dan Flavin y Sol

[39] La revista Arturo se publicó por primera y única vez en 1944 y se convirtió en un referente indiscutible para el debate sobre arte y la poesía en argentina, donde se publicaron poemas y textos de Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes, Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss y Gyula Kósice; obras de Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Vieira Da Silva, Augusto Torres, Lidy Prati, Joaquín Torres-García, Vasili Kandinsky y Piet Mondrian, entre otros.

LeWitt vieron agotada la idea del cuadro como objeto y comenzaron a volver a la realización de objetos con presencia espacial, pues el discurso sobre el objeto se había vuelto insuficiente para algunos artistas que comenzaron a verlo como otro discurso más que hacía parte del *establishment.* Es entonces como nacen movimientos como el *process art,* el *land art, el performance* y por supuesto el arte conceptual.



Portada de la revista Arturo, 1944.

Los trabajos de artistas como Carl Andre, Donal Judd o Robert Morris mostraban cierto rechazo con la escultura moderna y no pretendían ser referenciadas con ninguna otra imagen plástica. Así lo dejó claro Donal Judd en una entrevista realizada por Bruce Glaser y publicada en Art News en 1966:

> […] se libra del problema del ilusionismo y del espacio literal, el espacio que hay alrededor de las marcas y de los colores – lo que es una liberación de las más destacadas

> y molestas reliquias del arte europeo-. Los distintos límites de la pintura ya no están presentes. Una obra puede ser tan poderosa como pueda pensarse que lo sea. El espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura sobre una superficie plana.

En ese sentido, el arte minimalista abogó por la percepción concreta de cada obra en un espacio o contexto específico; por lo cual, rechazó cualquier clase de metafísica y en definitiva, cambió el papel de la mirada del espectador sobre la obra, algo que ya el arte abstracto había iniciado, solo que, esta vez, ya no debía interpretar ninguna clase de significado sobre la obra que estaba observando y menos sobre el estado de ánimo del artista que la creó, sino que debía tener conciencia de que aquella obra ocupaba el mismo espacio vital que él como espectador estaba ocupando. Algunos de sus artistas representantes más destacados: Carl Andre, Donal Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt y Robert Morris, tomaron caminos formales diferentes, unos desde la composición de esculturas como el artista Carl Andre quien jamás abandonó el término, algo que sí hicieron sus compañeros quienes estaban convencidos de que el arte debía alejarse por completo de cualquier representación e iconografía banal, para volverse tan auténtica que su sola presencia en el espacio fuera razón suficiente de su categoría como arte. Una de las obras más polémicas del minimalismo, quizás sea *Equivalent VIII* (1966) de Carl Andre. Cuando la obra fue adquirida por la Tate en la década de 1970, el público explotó de cólera y la prensa no podía creer que un conjunto de 120 ladrillos apilados dispuestos en dos capas, le habían costado a la Tate dos mil libras aproximadamente.

Escribe Will Gompertz:

> El minimalismo amalgama diversas influencias, desde el ferrocarril de Pensilvania hasta el surrealismo de André Breton. El coctel se completa con una buena dosis de frialdad estética del modernismo de la Bauhaus y un generoso chorro de constructivismo ruso. Aunque se mantienen en una aparente quietud, estas esculturas forman parte de una *performance*, y es usted, el espectador el que actúa de *performer*. Para los artistas que las crearon estas obras sin artificios estaban únicamente "activas" o vivas cuando había público entre ellas. Solo así podían cumplir la misión para la que habían venido al mundo:

influir sobre el espacio en el que se encuentran y, cuestión decisiva, sobre quienes están en él. (2014, p.370).

Las obras minimalistas han mostrado en su forma exterior un silencio que quizás distaba bastante de la urgencia con la cual sus artistas intentaban de manera casi obsesiva ordenar y controlar la forma en que vemos el mundo. Ésta marcada obsesión, no se llevaría a cabo por las siguientes generaciones de artistas, en tanto que aquellas brotaron del "*flower power*"[40] de los 60´s, y fueron alimentadas por el cambio cultural de la década siguiente. El arte minimalista tuvo defensores, pero también fuertes críticas, como en los casos de Clement Greenberg, para quien el minimalismo no tenía nada que ver con el arte y podía ser catalogado dentro del "*Novelty Art*" (Arte novedoso)[41]; mientras que para el crítico Michel Fried, el arte minimalista fue una amenaza sobre el formalismo modernista. Así, en su ensayo "*Art and Objecthood*" (*Arte y objetividad*), de 1967, vio en el minimalismo dos fundamentos de esa misma modernidad a saber: "la clara diferenciación entre lo que era y lo que no era arte, y la superación definitiva de una inequívoca separación de géneros. Para el crítico era el retorno, si bien bajo otra forma, del desafío de los *ready-made*." (Cita en: Marzona, 2004, p. 26). Sin embargo, esta relación con el dadaísmo y el culto con el "objeto encontrado" puede ser ambigua o, incluso equívoca, en tanto que, si bien, "el dadaísmo provocaba en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, el minimalismo, como lo ha señalado H. Rosenberg, "lo convierte en un esteta."(Cita en: Battcock, p.155).

Por supuesto que la historia del arte, especialmente a partir de las vanguardias no tiene un orden sucesivo, por lo que aquí respecta, es el trazo de una de las vías posibles para entender por qué ya no hacen falta las obras tangibles ni visibles en el arte

[40] "*Flower power*" es el término que se refiere al movimiento *hippie* y se deriva del nombre con el cual fue bautizada en 1967 una multitudinaria marcha organizada por el activista y vocero de este movimiento, Abbie Hoffmann. El "*Flower powe day*" se organizó en el mes de mayo cuando la ciudad de San Francisco era la ciudad de las flores, y gracias a temas como *San Francisco*, con la frase: "Si vas a San Francisco asegúrate de llevar flores en tu pelo".

[41] Sobre esto, Greenberg señalaba que la vanguardia había sido corrompida por el arte novedoso, es decir, "engañoso", diferente al "arte original y vigoroso"; un arte que era propio de la alta cultura y no de la clase media que no se interesaba siquiera en conocer la diferencia. En: Donald Kuspit, Arms *Against a Sea of Kitsch*. Recuperado de: https://www.nytimes.com/1993/05/16/books/arms-against-a-sea-of-kitsch.html

contemporáneo, pero sí necesitan del lenguaje, de la palabra. Así, por ejemplo, dentro de las corrientes que marcaron los caminos entre la abstracción y el arte minimalista hasta llegar al conceptualismo, la "nueva abstracción" aludía a las tendencias no representativas posteriores al informalismo que tiene como fundamento la primacía del color y la forma. El término "nueva abstracción" se divulgó a partir de 1963; en 1965 se introduce el término "*Cool art*" (arte frío), y por último en 1966 el crítico Lawrence Alloway emplea el término "pintura sistemática". Así mismo, la producción de pinturas en serie también fue propia de los artistas abstractos, por lo que podemos decir, la pintura en serie es otro sistema de producción que trajo consigo la vanguardia. Michael Fried en su ensayo *Three American Painters* de 1965, señala que los pintores modernistas trabajaron en serie y que aquello se convirtió en una forma atractiva de hacer arte. Según Fried, esto producía un "contexto de elucidación mutua" para las pinturas individuales que constituyen una serie. Si un espectador ve una serie de obras "que representan esencialmente el mismo enfoque del mismo tema formal", entonces el tema es mucho más fácil de entender. Pero también te permite registrar las diferencias, resaltando "la entonación expresiva particular de cada una".

Cuando Frank Stella afirmaba: *"Mi pintura se basa en el hecho de que solo lo que se puede ver allí está allí… lo que ves es lo que ves",* estaba sintetizando en una frase todo el "espíritu" paradójicamente, de lo que significaron los movimientos abstractos concretos que desembocaron en el arte minimalista, inaugurando alteraciones entre la obra en el espacio y el espectador que le daría paso a un arte que abogaba por la idea como su materia principal: El arte conceptual.

Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966. © Carl Andre
/ VAGA, Nueva York y DACS, Londres 2020

Tercer vértice: Arte conceptual. El arte como idea… Y no como materia.

Escribíamos sobre René Magritte que, para el artista, pensar una imagen significaba ver la imagen; pues bien, esta es una de las premisas del movimiento más controvertido del arte en la actualidad: el arte conceptual. Con el minimalismo advertimos cómo los artistas invitaban al espectador a circundar y, a presenciar las formas o estructuras en repetición dispuestas en el espacio porque, precisamente, la obra no es un sistema cerrado, sino que es parte de una totalidad. El minimalismo fue perdiendo su interés por el aspecto físico de la obra al punto en que se produce una "desmaterialización del objeto" a favor de las fases que constituyen su construcción, algo que fue evidenciado en el *process art* (arte procesual). El proceso en la obra comenzó a tomar mucha más relevancia que el resultado final, y así lo dejó claro el artista Sol LeWitt (1928-2007), uno de los artistas más relevantes del arte conceptual en sus *Sentencias sobre el arte conceptual* de 1968: "La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación. Su voluntad puede ser solo vanidad". (Cita en: Marchan Fiz, 1994, p. 414).

En el arte conceptual la idea es más importante que la misma realización de la obra, incluso llegando al punto de no necesitar un proceso que haya sido mediador. Así, para Sol LeWitt el concepto y la idea eran cosas diferentes, donde lo primero indica una "dirección general" de la obra, mientras que lo segundo consiste en el componente específico que implica tomar las decisiones de materializar aquella idea o no materializarla en tanto que: "Solo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo pueden encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen porqué materializarse", continúa LeWitt.

Si para el minimalismo el espectador era fundamental en tanto que la obra es concebida como una totalidad que incluye al espectador y al espacio; en el arte conceptual comenzó a tomar mucha más relevancia el papel del espectador cuando éste se convirtió en un cómplice directo participando de los *happenings* que surgieron como eventos colaborativos y multidisciplinares a comienzos de la década de 1950 mientras los artistas expresionistas estaban en pleno apogeo.

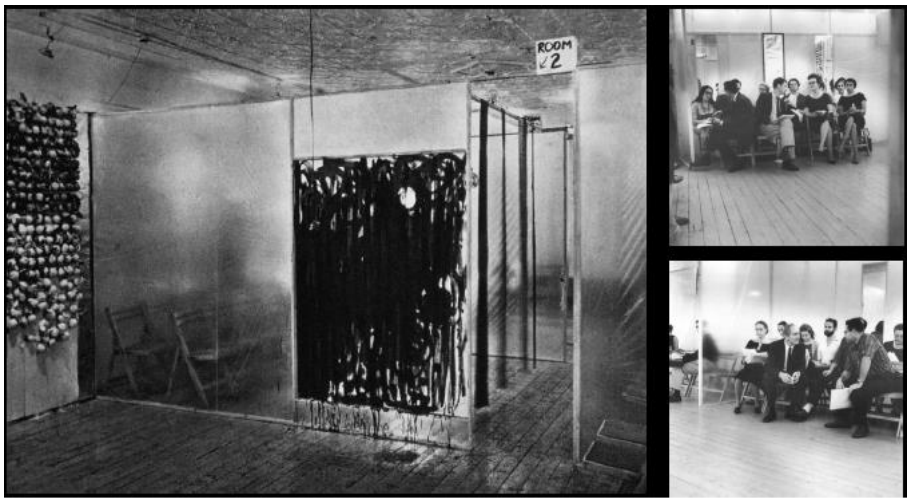
Robert Rauschenberg, junto con el músico y compositor John Cage y su pareja el coreógrafo Merce Cunningham en 1952, realizaron un evento sin precedentes donde el público hizo parte de una conferencia que fue dictada por John Cage desde una escalera, es decir que el artista realizaba una *performace*, donde, además, Rauschenberg enseñaba sus obras, tocaban música y bailaban. Ese mismo año, tras aquel evento y su considerable éxito, John Cage daría uno de los conciertos más conocidos y polémicos en la historia de la música.

> La legendaria actuación tuvo lugar en 1952 en el Maverick Hall de Woodstock (Nueva York). Comenzó cuando un pianista llamado David Tudor subió al escenario y se sentó ante el piano. En el teatro imperaba un ambiente de expectación y emoción: el público esperaba escuchar la última obra de Cage, un compositor inconformista que comenzaba a labrarse una reputación. Sin embargo, incluso los *hípsters* de Nueva York, tan abiertos de mente, quedaron atónitos y montaron en cólera a raíz de la última composición de Cage, 4´33 en la que… no pasaba absolutamente nada. Tudor se sentó al piano como un zombi venido del espacio exterior. (Gompertz, op, cit., p. 352).

La historia de la pieza de John Cage probablemente haya sacado de sus cabales a más de uno, pero aún no podríamos asegurar de que se trata de una ocurrencia como la obra inexistente de Salvatore Garau o la banana con cinta del artista Maurizio Cattelan.[42] Al muy estilo de Yves Klein, Cage aseguró que aquello no era silencio ya que el silencio no existía y afirmó que en el primer "movimiento" había escuchado el viento que soplaba afuera, al que siguió el sonido de la lluvia en el tejado; entonces, la obra no trataba sobre el silencio sino sobre la escucha. La voz se corrió rápidamente y Cage empezó a tener algunos seguidores gracias a su hazaña, entre ellos el artista Allan Kaprow (1927-2006).

Kaprow, quien era un admirador consagrado de Jackson Pollock lo consideró como el único pintor del expresionismo abstracto que tenía verdaderamente el don de la genialidad y lo dejó manifestado en su escrito de 1958 "*El legado de Jackson Pollock*". Así, cuando en Pollock se hablaba de *action painting*, para Kaprow se trataba de un *performer* que estaba utilizando pintura. En 1959 en la Reuben Gallery de Nueva York, el artista presentó un evento que nuevamente daría un giro de tuerca sobre nuestra concepción actual de lo que entendemos como una obra de arte. En la galería, construyó tres espacios interconectados divididos por paneles translúcidos y quienes participaban de la obra, es decir, del *happening*, recibieron instrucciones escritas en una tarjeta que llamaba "el guion". Así, la obra titulada *"18 happenings en seis partes"* se dividió en media docena de actividades cada una integrada por tres *happenings*, donde los participantes se movían por el espacio siguiendo sus instrucciones.

[42] La polémica obra hizo parte de la feria Art Basel Miami del año 2019 y se trataba de un simple plátano pegado a la pared con una cinta adhesiva en el estand de la galería Perrotin, cuyo precio fue de 120.000 dólares.



Allan Kaprow. *18 happenings en seis partes*, 1959.

Allan Kaprow compartía la idea de que el arte es como la vida misma, por lo que sus acciones estaban alejadas de la rigidez del teatro y se basaron en realizar gestos de la vida cotidiana. Esta idea del arte como la vida comenzó a ser bastante compartida por muchos artistas, entre ellos el activista alemán Joseph Beuys (1921-1986) quien sería un sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial, por lo que su obra estuvo marcada por el uso de materiales y gestos, incluyendo conferencias y acciones políticas que se relacionaban con aquella guerra. "Su obra era la antítesis de la uniformidad estéril y de la monumentalidad promovida por el nazismo. Beuys construía su obra a partir de animales muertos, harapos, e ideas enigmáticas". (Op. cit., p. 361).

John Cage sería para Beuys una inspiración, al igual que lo fue Marcel Duchamp, los happenings de Kaprow y los dadaístas de Zúrich, algo que lo condujo a desarrollar su propio concepto del neo-Dadá; otro movimiento que ahora conocemos como *Fluxus (Flujo).* En 1963 se escribió el Manifiesto *Fluxus,* donde se pretendía liberar al mundo de la "enferma cultura burguesa, intelectual, profesional, y comercial" y pretendía proporcionar un arte vivo donde se fusionarían los debates culturales, sociales y políticos; es decir, un dadaísmo, pero políticamente más comprometido y mucho más revolucionario en términos sociales.

Ahora bien, hasta este punto hemos indicado una ruta que pudo conducir a esta "desaparición" de las obras a partir de sus cualidades formales; no obstante, sobre sus

títulos es necesario prestar atención. El título en el arte ha sido un tema donde se le reconoce como un mecanismo de comunicación que afecta directamente a la obra, sea pictórica o se haya realizado en otro medio pues circula vinculado a ella, fuera del marco e incluso, adentro de este[43]; así, por ejemplo, los títulos de las obras de René Magritte configuraban funciones específicas que respondían a la formulación de un pensamiento intelectual complejo. Un pensamiento que empezó a desarrollarse a partir del siglo XX cuando el título de las obras promovía tener una función más estratégica a la de ser un accesorio descriptivo de lo que el público debía identificar: "Perro", "Vaca" "Carrosa elegante."[44]

Escribe René Magritte sobre los nombres:

> *Una palabra puede reemplazar a una imagen .*
> *Una imagen puede reemplazar a una palabra.*
> *Un objeto no está tan unido a su nombre que no se pueda encontrar otro que le convenga mejor.*
> *Hay objetos que no necesitan nombre.*
> *Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra su nombre. Puede ocurrir que la imagen y el nombre de este objeto se encuentren.*
> *A veces, el nombre de un objeto reemplaza a una imagen.*[45]

Podemos decir que desde el momento en que se hace efectiva la emancipación del arte de la norma de la referencialidad, el título deja de perseguir la "semejanza" o proximidad con aquello que nombra; evidentemente, la variación que afecta a los temas

---

[43] Es importante tener presente la tesis doctoral *Un nombre para la imagen: el título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados* presentada por Ángeles Parejo Sánchez (Geles Mit) en la Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

[44] Recordemos el fragmento de *La obra maestra desconocida* de Honore de Balzac: *"Solo porque han hecho algo que se parece más a una mujer que a una casa, creen haber alcanzado la meta y, orgullosos de no estar ya obligados a escribir junto a sus figuras, currus venustus o pulcher hommo, como los primeros pintores, ¡se creen artistas maravillosos! ¡Ja, ja! aún están lejos mis esforzados compañeros, necesitan utilizar muchos lápices, cubrir muchas telas antes de llegar".*

[45] Camille Goemans, *Magritte un ser vivo*, p. 13. En: *Magritte*. Fundación Juan March, 1988.

y a los nombres, forma parte de una transformación significativa que afecta al arte a comienzos del siglo XX. "Desde las antiguas disputas entre la pintura y la poesía se asistirá a nuevas confrontaciones, pero en ellas las palabras volverán a aproximarse al cuadro y a la pintura de forma tan peligrosa que llegarán a confundirse". (Geles Mit, 2000, p. 204).

No cabe duda de que las palabras han estado tan inmersas en las obras de arte como lo están en las obras literarias. Nos sintamos cómodos con esto o no, el lenguaje de los signos parece que sigue siendo más poderoso que el de las imágenes. En ese sentido, incluso los artistas en la actualidad no tienen ningún reparo en señalarlo: "En el siglo XX hubo muchos "ismos": cubismo, futurismo, constructivismo... Ahora predomina el "*onelinerism*" (que podríamos traducir como arte de una sola línea), en el que el título o la explicación de la obra parece más importante que la obra en sí." [46]

Sobre las reacciones que pueden generar los títulos, recordemos cómo para Charles Baudelaire en el Salón de 1859, los títulos en las obras de arte no eran más que una pura estrategia retórica de los artistas más mediocres en sus creaciones, para llamar la atención del público de manera inmediata:

> Mi querido M…, si tuviera tiempo para entenderlo, lo conseguiría fácilmente hojeando el catálogo y haciendo un extracto de todos los títulos ridículos y de todos los temas chuscos que tienen la ambición de llamar la atención. […] Tratar de sorprender con medios de asombro ajenos al arte en cuestión es el gran recurso de las gentes que no son *naturalmente* pintores. […] Podría hacer desfilar ante sus ojos el título cómico a la manera de los vaudevilistas, el título sentimental al que solo le falta el punto de exclamación, el título retruécano, el título profundo y filosófico, el título engañoso o el título con trampa, del tipo de ¡Bruto, suelta al César! […] Esta raza, en efecto, artistas y público, tienen tan poca fe en la pintura, que buscan innecesariamente disfrazarla y envolverla como una medicina desagradable en cápsulas de azúcar" [47]

[46] Brian Eno para *El Cultural*, 17 de diciembre del 2013. Recuperado de: https://elcultural.com/Brian-Eno-Hoy-parece-mas-importante-el-titulo-de-una-obra-de-arte-que-su-contenido

[47] Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor, p. 229.

Los intereses transgresores de las vanguardias hallaron en las palabras a su mejor aliado para sacar de su zona de confort a un público acostumbrado a la contemplación de la obra excesivamente narrativa y, al mismo tiempo, a unos títulos igualmente connotativos porque el absurdo de este fenómeno aparecía cuando las formas de nombrar las obras de arte eran tan específicas como sus mismos cuadros; así, por ejemplo, cuando en la edad media una pintura se titulaba "La Crucifixión", era justo esto lo que el espectador podía ver en el cuadro. Otros artistas como Goya por ejemplo en *Caníbales preparando a sus víctimas* (1808 - 1814), empezaban a hacer de esa especificidad una forma de crítica que también connotaba la narrativa de la obra.

No obstante, el título alcanza su importancia intelectual dentro del arte, cuando funcionaba como un mecanismo evocador de una idea, o de unas ideologías específicas en ciertas vanguardias. Por ejemplo, los futuristas utilizaban títulos propios de un *statement* que declaraban su interés por el movimiento, el dinamismo y la velocidad, manifiesto de esto encontramos títulos como *Dinamismo de un perro con correa* (1912), *Velocidad abstracta + sonido* (1913 - 1914), *Velocidad abstracta: El coche ha pasado* (1913), todas conforman una interesante serie del artista italiano Giacomo Balla. Los títulos de las obras que preceden a la abstracción, parecen hacer énfasis ya sea en el asunto, historia o puesta en escena como en la referencialidad al signo plástico.

"La frontera entre el lenguaje y una obra de arte siempre se está negociando […] las palabras y las imágenes se transportan, importan y exportan constantemente".[48] Esta frase hace parte del texto que acompaña al debate que hace en el 2020 el Museo Jumex en México y que, revisa de manera pertinente el acto creativo configurado a partir de la relación entre el arte y el lenguaje, especificando en el título.

"El título de una pintura es un color más en la paleta del artista", afirmaba Marcel Duchamp en una entrevista pocos meses antes de morir en 1968. Así mismo, para los artistas minimalistas el uso del "*Sin título"*, revelaba justo la intención de que el

[48] Boris Groys, Cita en: María Emilia Fernández, *Un título es un color invisible. Entrecruzamientos de la colección Jumex* 2020. Recuperado de: https://www.fundacionjumex.org/es/coleccion/entrecruzamientos-de-la-coleccion/4-un-titulo-es-un-color-invisible.

espectador no desviara su atención de la propia obra y solo se concentrara en el objeto o la pieza en el espacio. “De ahí que nos encontremos con una gran cantidad de obras que se titulan igual, *Sin título*, con el año de creación como único dato de apoyo a la investigación.” (Gompertz, op. cit., p. 372).

El artista Joseph Kosuth (1945-), uno de los más importantes artistas del arte conceptual en la actualidad para quien el arte vive en el terreno filosófico y lingüístico y quien profesa que “*el arte es, de hecho, la definición del arte”,* ya no utiliza la estrategia del “Sin título” sino que, utiliza la descripción propia de lo que formalmente el espectador está observando, casi como si volviéramos a las formas descriptivas tradicionales. Su obra *Una y tres sillas* de 1965 como su título describe, es una obra que se conforma por tres elementos distintos que indican tres sillas a saber: en el centro, una silla de madera, en la izquierda una imagen de esa silla, y en la derecha, la definición de lo que es una silla sacada de un diccionario. Con ello, el artista pretende mostrarnos la variedad de formas que hay para expresar un concepto y, que el elemento físico no es fundamental para entenderlo.

Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1956

Muchas obras del arte conceptual que están enfocadas en las estrategias semánticas, logran de manera precisa articular lo artístico con lo lingüístico, los objetos con las palabras y la imagen con el discurso. Al igual que pasó con el urinario de Marcel Duchamp, Kosuth descontextualiza el objeto y se convierte en algo artístico que anula su función común y, en ese sentido, aquella ya no es una silla para sentarse sino para contemplarla desde su estatuto de arte. Sin embargo, Kosuth le da un giro de tuerca a los *ready made* duchampianos en tanto que les adiciona otros elementos como su copia fotográfica y lo más importante en esta tesis, le incluye el lenguaje lexicográfico, la palabra se encuentra inserta en la obra de arte de forma directa, tal y como ocurrió con las obras de Rene Magritte; no obstante, aquí no hay una negación del objeto presentado, sino que hay una afirmación triple de su existencia. Más que ser un asunto filosófico nos encontramos frente a todo un planteamiento lingüístico que podría relacionarse con los postulados de Ferdinand de Saussure recogidos en su *Curso de lingüística general*, publicado en 1916. Sin duda, *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth revelan el signo, el significado, el significante y el referente de manera cíclica en tanto que su museografía también contribuye a tal intención.

En su texto *El arte después de la filosofía* publicado en la revista *Studio International*, en octubre de 1969, Kosuth deja ver su rechazo a toda relación entre la estética y el arte, sosteniendo que la estética tiene que ver con las opiniones sobre nuestra percepción del mundo, el arte debe mantenerse en una proposición analítica como una tautología que le permita estar por fuera de las consideraciones del gusto, algo que para Kosuth, no tiene ninguna relación con el arte. Esta separación fundamental, es el punto clave para entender por qué el arte conceptual y en general el arte contemporáneo se revela como una forma de redefinir el arte y, en ese mismo sentido, pueda ser tan desconcertante para los espectadores. Así mismo es la razón por la cual la obra de arte

a partir de este manifiesto ya no tiene porqué cumplir ninguna clase de función sobre la sensibilidad[49].

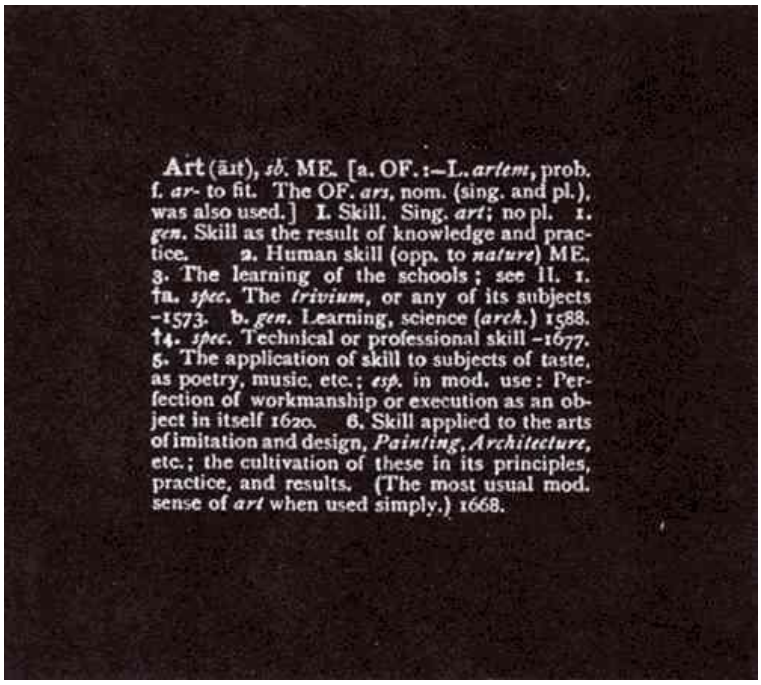
Por otra parte, entre las obras realizadas por Joseph Kosuth planteadas a partir del lenguaje, encontramos la serie *The First investigations* (Las primeras investigaciones), iniciada en 1966, la cual consiste en una serie de reproducciones de definiciones de diccionario de palabras tales como arte, idea, significado, realidad, cosa, nada, color, entre otros, que cuestionaba la naturaleza de estas nociones enfatizando en la cualidad autorreferente de las mismas. En ese sentido, cuando tales definiciones se vuelven piezas de exposición, pretendía demostrarnos que "lo artístico" de la obra no radica en el objeto en sí sino en el concepto de esta y el título de la serie: "Arte como idea como idea". Como bien lo ha señalado en su ensayo en este periodo de la humanidad, después de la filosofía y la religión, el arte muy posiblemente puede ser la única actividad que llene lo que en otra era pudieron haber llamado "las necesidades espirituales del hombre". […] Y la fortaleza del arte es que, incluso el enunciado anterior es una afirmación, y que no puede verificarse por medio del arte. La única afirmación del arte es en torno al arte. "El arte es la definición del arte".

Para cerrar, el arte conceptual podemos identificarlo como la transición rotunda entre lo que fue la modernidad y un arte como bien diría Danto, posthistórico. Es la reducción última de los objetos que cuestionó el minimalismo y dio el paso al centro lingüístico del arte; así, como ejemplo de lo anterior, finalizo esta parte presentando el libro llamado *Obras* del pintor, fotógrafo y escritor Édouard Levé (1965-2007) que se trata de quinientas treinta y tres descripciones de obras o proyectos de diferentes disciplinas como la fotografía, la pintura, el performance, etc., pero que el artista jamás realizó.

"1. Un libro describe obras que su autor imaginó, pero que no ha realizado.
2. Se dibuja el mundo de memoria, faltan países, las fronteras cambian.

[49] Estas declaraciones de Kosuth bien pueden ser acompañadas con las reflexiones realizadas por Giulio Carlo Ardan en su conferencia *Lo artístico y lo estético*, pronunciada en 1972.

3. Se dibuja la cabeza de Proust en una página de en busca del tiempo perdido. Las palabras que atraviesan el contorno de su cara forman una frase gramaticalmente correcta". (2002, p. 7).



Joseph Kosuth. *The First Investigation: (Art as Idea as Idea),* 1969.

SEGUNDAS CONFIGURACIONES

2. El carácter pretérito del arte en Hegel y otras perspectivas

PROFESSOR ARTHUR DANTO SHOWING THE PEAK OF LATE 20TH CENTURY PHILOSOPHY TO HIS COLLEAGUE, DR. HEGEL,
BY ANTHONY HADEN-GUEST. REPRODUCED BY PERMISSION FROM *ART & AUCTION*, JUNE 1992.

Ilustración de Antony Haden-Guest.

Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.

Theodor Adorno.

"Demasiadas palabras". El diagnóstico se repite en todos los lugares en donde se denuncia la crisis del arte, o bien su sometimiento al discurso estético: demasiadas palabras sobre la pintura, demasiadas palabras que comentan y devoran su práctica, visten y transfiguran el "lo que sea" en lo que se ha convertido o que la substituyen en los libros, catálogos y relaciones oficiales, hasta alcanzar incluso las superficies en donde se exponía, o en su lugar, se escribe la pura afirmación de su concepto, la autodenuncia de su impostura o la prueba de su fin.

Jacques Rancière.

Hegel… Y un cambio de perspectiva

George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), en la introducción de sus *Lecciones sobre la Estética,* (1820-1829)[50], expuso una de las declaraciones más controversiales y debatidas del arte desde su pronunciamiento:

> Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros,[…] algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación*. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos respectos. (1989, p. 14).

Ahora bien, sobre esta afirmación recordemos que el filósofo fue uno de los más destacados representantes del idealismo alemán y que su pensamiento estaba trazado sobre la creencia de que todo acontece bajo una "voluntad divina", bajo la "voluntad de Dios", por lo cual ubicaba el arte dentro de lo que llamaba el "Espíritu absoluto"; que para el filósofo era aquello que por "sí mismo determina que es verdaderamente verdadero" y que se ubicaba dentro del mismo ámbito que la religión y la filosofía. Así, el arte sería una práctica mediante la cual, las sociedades mostraban sus intereses sustanciales o, en palabras más próximas, el arte como el espejo de las sociedades; en este sentido, lo que Hegel pretendía decir no era que ya no se produciría más arte, dada la interpretación metafísica de su sistema filosófico, siendo un pensador que postulaba una entidad suprasensible como fundamento último; para Hegel, el arte estaba siendo

[50] Las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, se han considerado como uno de los primeros estudios modernos del arte y de su historia, de ahí el interés de filósofos como Danto, Benjamín o historiadores como Ernst Gombrich quien recibió el premio Hegel de la ciudad de Stuttgart en 1977, y quien paradójicamente, se llamó una "especie de hegeliano desertor" (Gombrich, 1991,p. 53-67). Esto se debe, por una parte, a que Gombrich rechazó la preeminencia que Hegel le dio al espíritu de una determinada época, como si esta pudiera ser el artífice intelectual de la obra de arte; no obstante, también reconoció la relación innegable que establece el artista con su época y la historia.

reemplazada por el pensamiento puro, dejando de ser "la más elevada forma de expresión del espíritu".

Así, el arte se manifestaba para el filósofo como una cosa del pasado, es decir que, jamás se habló propiamente de una "muerte del arte" o de un cese en su manifestación como leemos generalizadamente en incontables textos e interpretaciones sobre la tesis del filósofo. Hegel habla, por lo tanto, del "carácter pretérito del arte" en tanto que el arte en su tiempo adquirió una "reflexividad" más propia del ámbito filosófico que de la sensibilidad, pues también es justo recordar que aquellas lecciones están basadas en ocuparse del "vasto reino de lo bello" o más explícitamente en la "filosofía del arte bello". Esta sentencia de Hegel, por una parte, es el indicio de que se estaba dando el paso de lo que fue un tipo de arte determinado por los conceptos de belleza de los cuales el mismo filósofo hace sus respectivas distinciones y, por otra parte, un arte que se despojó de esta cualidad como bien sucedió a partir de las vanguardias. A esto, si queremos, podemos llamarlo como una visión hacia las estéticas expandidas en el arte; un cambio de perspectiva; un giro en tanto que nueva forma de asumir el arte, ya no entendiendo su carácter estético solamente relativo a la expresión de las bellas artes que exaltaban una estética restringida desde categorías como lo bello o lo sublime, sino desde fenómenos de la vida cotidiana y el ingreso del pensamiento analítico en el arte.

Así, cuando el arte comenzó a cuestionar su condición objetual al diluirse en la reflexión, dada la formación racional de nuestra cultura, fue cada vez más determinada por el pensamiento puro y dice Hegel, el arte no constituye ya la forma suprema de adquirir conciencia de lo absoluto; las condiciones generales de la formación se han modificado decisivamente para el arte:

> La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad . Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos produce es algo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello. (1989, op, cit., p.16).

El arte, pensaba Hegel, es la manifestación sensible de la idea absoluta a través de un medio material (un arte autónomo) y la tarea del artista era la de expresar dicha idea que se identificaba con la verdad de la época dada su determinación por el espíritu (arte como espejo de las sociedades). En este sentido, es preciso mencionar la observación de Theodor Adorno (1903-1969) para referirse al proceso por el cual el arte ya no es asumido a partir de cualidades y rasgos tradicionales para convertirse en algo nuevo y complejo**.** Theodor Adorno refería un carácter dual del arte en tanto que, autónomo, por una parte, y como hecho social, donde las obras "auténticas" serían la historiografía inconsciente de su época. De la misma manera, consideraba que las obras debían desarrollar sus propias reglas en cuanto a sus modos de producción y formalización, estableciendo sus propios modelos de acuerdo con sus cualidades particulares.

No obstante, Adorno también se mostraba particularmente escéptico frente al principio de autonomía del arte porque, según el filósofo, tal autonomía se ha enfocado en reforzar los clichés de reconciliación con el mundo parodiando a modo burgués su vínculo con la realidad, que para Hegel debía ser el resultado de la voluntad del espíritu. Escribe Adorno en su *Teoría Estética* de 1970:

> […] su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera. Este momento, que está presente desde siempre en el arte, en la época de su emancipación ensombrece a todos los demás, a pesar de que, si no a causa de, su ausencia de ingenuidad ya no puede revocarse desde la sentencia de Hegel. Aquella ingenuidad se une con una ingenuidad al cuadrado, la incertidumbre sobre el para qué de lo estético. Incertidumbre sobre si el arte es aún posible; si tras su plena emancipación ha perdido y enterrado sus propios presupuestos. (2004, p. 19).

Por su parte Arthur Danto, luego de realizar un extenso estudio sobre las interpretaciones que se han realizado de la proposición hegeliana, estima tres perspectivas complementarias a lo que ha implicado dicha tesis a saber: en primer lugar, nos habla de lo que considera el fin del arte en sentido hegeliano, en segundo lugar, propone el fin de la historia del arte y finalmente esto desembocaría en el comienzo del arte posthistórico; es decir, del arte contemporáneo. No obstante, el arte

contemporáneo se diferencia del arte moderno en tanto que ya no busca rupturas ni liberarse del pasado como lo haría el arte moderno en sus principios. En este sentido, para Danto ésta es una de las principales características del arte contemporáneo, por ello Danto prefiere llamarlo arte posthistórico. Escribe Danto en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia:*

> Podríamos capitalizar la palabra "contemporáneo" para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intenta cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso *es* loque caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que pueda ser elevado al criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente arte posthistórico. (2014, op, cit., p. 34).

Así pues, Danto desarrolla el concepto de "fin del arte" siguiendo una línea tradicional explícitamente hegeliana donde se plantea cómo la filosofía ha sometido al arte al darle una definición clara de lo que tenía que ser, llegando incluso a decir que la misión histórica del arte era hacer posible la filosofía**.** El fin del arte o aquella mal llamada "muerte del arte", ha significado en clave de Danto, la conciencia que ha permitido al arte revisar su propia naturaleza a través de la filosofía. Hegel, por su parte vio en el pensamiento una necesidad de exigir al espectador algo más que su satisfacción inmediata, en tanto que nos invita a una contemplación, pero reflexiva:

> La *ciencia* del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte, ya para si como arte, procuraba satisfacción plena. El arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente que es el arte. (Hegel,1989, op, cit., p. 14).

Sobre lo anterior escribe Danto: "¿parece entonces que la estructura del mundo del arte consistiera precisamente, no en "crear arte" otra vez, sino en crear arte explícitamente para el propósito de saber filosóficamente qué es el arte? (Op. cit., p. 55). Posteriormente el mismo Danto responde que, dados todos los imperativos artísticos

de "la era de los manifiestos" es posible ver cómo la historia posthegeliana, es una confirmación de su tesis más que una refutación donde los manifiestos que surgieron en la modernidad aparecían, cada uno, como un intento por redefinir filosóficamente al arte. Por un lado, esto no quiere decir como bien hemos visto en la actualidad, que todo el arte surgido después de Hegel sea filosófico o esté interesado en cuestionar los estatutos propios de las definiciones hechas sobre lo que es o no el arte porque mucho del arte después de Hegel también produce eso que este llamó "goce inmediato".[51]

Aquí, podemos destacar las importantes aclaraciones sobre la tesis del carácter pretérito del arte de Hegel que señala el profesor Javier Domínguez en su texto *Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el "fin del arte"*:

> La tesis del carácter pretérito del arte de Hegel no señala en realidad, la irrelevancia del arte en la cultura moderna, sino la ponderación justa de su significado permanente; es una tesis filosófica, no un diagnóstico coyuntural, aunque hubo acontecimientos concretos que posiblemente contribuyeron a que Hegel afilara aún más su formulación. Su énfasis en que ante el arte ya no doblamos las rodillas, y de que en vano esperamos o exigimos del arte una remitologización del mundo, obedece a su polémica reacción contra teóricos del arte de la poética del Romanticismo, como su contemporáneo Friedrich Schfegel en su propuesta de la poesía universal progresiva, y a su reacción contra el anacronismo de movimientos artísticos romántico-retardatarios como los Nazarenos en el ámbito alemán y los Prerrafaelitas en Inglaterra. (1996, p. 76).

Así, Danto toma el fin del arte, no en el sentido de que no se produzca más arte, pero sí en el sentido de que "el arte llega a su fin en cuanto momento histórico", es decir, que ya no tiene significado histórico alguno porque que plantea el fin de los grandes relatos.

[51] Muchos movimientos artísticos del siglo XIX como el impresionismo, cuestionaba los modos de hacer de la pintura, en tanto su reflexión estaba enfocada desde una crítica al régimen escópico sobre el modelo de producción tradicional, es decir, que se cuestionaba el cómo de la representación pictórica más no cuestionaba en sí la a representación, lo mismo pasó con el fauvismo o el futurismo que se sustentó desde una medida ideológica más que formal; sin embargo la gran mayoría de estas obras, "nos recuerdan que escandalizaron a los críticos" y son al mismo tiempo estéticamente placenteras "al punto de que dan a aquellos que las coleccionan un terrible sentido de superioridad intelectual y crítica". (Danto, op. cit., p. 55).

Danto dice que el arte ha llegado a su fin como un relato, pero la creación artística no ha llegado a su fin, se ha hecho mucho arte desde el fin de este.

¿Ha muerto entonces el arte, como muchas voces después de Hegel lo han proclamado? ¿Es este el fin del arte? ¡No! Lo que realmente ha sucedido es que ha finalizado una era en la cual los elementos externos, es decir, las cualidades formales de las obras le decían al arte lo que el arte debía ser, tanto desde un punto de vista formal, como desde sus definiciones a partir de los grandes relatos en la historia. Sucede en cambio que hoy día podemos hablar de un arte posthistórico en términos de Danto, aunque sería mejor pensarlo como un arte transhistórico. Es un arte que consigue en el siglo XX emanciparse completamente de las teorías de los siglos anteriores porque dentro de sí mismo lleva a cabo todo un proceso de reflexividad. Así, el arte en la actualidad se ha alejado de los objetos sensibles para entregarnos objetos "intelectualizados"; por lo tanto, gran parte del arte contemporáneo está hecho de ideas, y, por consiguiente, de conceptos que devienen discursos y no cosas.

Desnuda, ostensiva, metamórfica… El destino de las imágenes en clave de Rancière.

Quiero tomarme ahora este segmento para exponer cierta clase de imágenes que el filósofo Jacques Rancière (1940-) ha descrito en su libro *El destino de las imágenes* y cuya clasificación puede servirnos para determinar hasta qué punto las obras de arte ya no están determinadas como obras a partir de sus cualidades externas, sino a partir de las retóricas, es decir, de los discursos. Ya vimos cómo Hegel auguró el arte como cosa del pasado en tanto su función había dejado de ser la de exaltar "la más elevada forma de expresión del espíritu", para volverse sobre sí misma, como una forma de reflexividad sobre su condición, es decir, desde la autoconciencia del arte. Esto, por una parte, acontece sin duda desde aquello que Rancière señala la pérdida de la medida común entre las artes, en donde ahora la "medida común" es una parataxis, una producción singular que debe afrontar su propia radicalidad "la sin-medida de la

mezcla". Escribe pues un tanto displicente Rancière sobre aquella declaración hegeliana:

> Desde los años 1820, un filósofo, Hegel, se había ganado por adelantado la execración motivada de todos los modernismos por venir a mostrar que la separación de las esferas de racionalidad comportaba no la autonomía gloriosa del arte y de las artes sino la pérdida de su potencia de pensamiento común, de pensamiento que produce o expresa lo común, y que la distancia sublime reivindicada tal vez solo resultaba el discurso sin sentido del "fantasista", apto para unir todo a lo que sea. Que los artistas de la generación siguiente lo hayan leído, no lo hayan leído o lo hayan leído mal es de poca importancia. Es a esta demostración a lo que respondieron buscando el principio de su arte no en una medida que fuese propia de cada uno sino, por el contrario, en una en donde todo lo "propio" se desmorona, en donde todas las medidas comunes de las que se nutren las opiniones y las historias fueran abolidas en favor de una gran yuxtaposición caótica, de una gran mezcla indiferente de las significaciones y las materialidades. (2011, p. 60).

Ahora bien, para el filósofo, las imágenes[52] que vemos en los diferentes centros culturales e institucionales del arte, llámese museo o galería, están clasificadas en tres grandes categorías a saber: la imagen desnuda, la imagen ostensiva y la imagen metamórfica. En primer lugar, la imagen desnuda para Rancière es una imagen que "no hace arte, porque lo que nos muestra excluye los prestigios de la diferencia y la retórica de las exégesis." (Op. cit., p. 42). Para ilustrarnos sobre a qué se refiere con ello, nos propone una exposición titulada *Memoria de los campos*, donde una de sus secciones estaba destinada a presentar fotografías realizadas cuando se descubrieron los campos nazis y nos alerta de que aquellas imágenes estaban reunidas allí por razones históricas, el motivo no es, en ningún momento "artístico"; aquellas imágenes están enfocadas a ser testimonio de una realidad que, de otro modo no habría sido posible mostrar. Es decir, la imagen desnuda es la imagen como testimonio.

[52] Entendemos aquí como imágenes a las configuraciones visuales que pueden ser determinadas por múltiples características formales abarcando desde la pintura, el arte de la performance, hasta la creación cinematográfica.

Aquí es importante destacar que la imagen como testimonio "desnudo" ha sido parte del historial expositivo de la mayoría de los museos y las galerías del mundo y son presentadas como arte en tanto que se encuentran bajo el discurso de la institución, pero, Rancière nos abre a la pregunta: ¿Son estas imágenes arte? Como un ejemplo bastante próximo recordaremos el trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado que ha sido exhibido en diferentes museos a nivel nacional e internacional, incluso llegando a ser parte de espacios comerciales como las galerías. En ese sentido, quienes definen las fotografías de Jesús Abad como arte, podrían indicar que son técnicamente correctas cuando vemos en ellas un impecable manejo de la luz, el contraste, el encuadre, el formato, etc. Así, quienes trabajan con esta clase de imágenes, buscan presentarnos en ellas cierta artisticidad a través de su posproducción y sus acabados formales; aún con ello, ¿funcionan las imágenes de Jesús Abad como imágenes del arte cuando se encuentran en las portadas de los medios impresos de comunicación cumpliendo la función de acompañar el trágico relato? Esta pregunta se ha extendido como un debate que en la actualidad cuestiona el carácter artístico de las imágenes específicamente producidas por fotógrafos enfocados en registrar las trágicas realidades del mundo desde una perspectiva fotoperiodística. En este sentido, también podemos mencionar el trabajo del fotógrafo Federico Ríos Escobar quien tuvo la iniciativa en el año 2019 junto con el Museo de Antioquia en presentar un panel de debate respecto al tema titulado "Entre el fotoperiodismo y el arte".[53]

[53] Este panel de debate hizo parte del programa de conferencias *Sobreexpuestos*: conversaciones entre fotógrafos que se realizó el 13 y 14 de agosto del 2019 dentro del marco del World Press Photo exhibido en el Museo de Antioquia.

Vista de la exposición *"Geografías de dolor y resistencia: soy testigo"* 2018, en la Sala de Arte Suramericana, Medellín. Foto: Pablo Monsalve para Revista Semana.

Continuando con la clasificación que propone Rancière, en segundo lugar, nos presenta lo que llama "la imagen ostensiva", un tipo de imagen que al igual que la imagen desnuda:

> [...] afirma su potencia como la de la presencia bruta, sin significación. Sin embargo, se encomienda en nombre del arte. Plantea esta presencia como lo propio del arte, frente a la circulación mediática de la imaginería, pero también de las potencias del sentido que alteran esta presencia: los discursos que la presentan y la comentan , las instituciones que la ponen en escena, los saberes que la historizan."(Op. cit., p. 43).

Como ejemplo Rancière nos indica nuevamente una exposición, esta vez titulada *Voici, 100 ans d'art contemporain (Aquí estoy. 100 años de arte contemporáneo).* La muestra, curada por Thierry de Duve [54] funciona como un dispositivo donde se pretende mostrar

[54] Thierry de Duve es un historiados y filósofo del arte que se ha interesado durante muchos años en investigar cómo la institución del "arte" se transformó más allá del reconocimiento en el siglo que vio el nacimiento, el crecimiento y la desaparición del modernismo. Se ha enfocado por varios años en investigar a fonde la obra de Marcel Duchamp y de otros artistas que contribuyeron a esa ruptura que marcó lo que el mismo ha llamado como "sistema del arte en general". Un sistema que, en palabras del filósofo, "se puede hacer arte a partir de cualquier cosa".

la esencia misma de la "contemporaneidad" en el arte, a través de tres ejes *Me voici (Aquí estoy), Vous voici (Aquí tienes), Nous voici (Aquí estamos),* donde las obras se "presentan" ante los espectadores en una especie de cara a cara en el que ambos reconocen la presencia del otro[55]. En otras palabras, es una exposición de arte contemporáneo que se afirma como arte contemporáneo a través de los discursos que la comentan en la sala[56] y, al mismo tiempo, involucra al espectador en aquella contemporaneidad para que esta acogida le permita sentirse menos ajeno de eso que observan sus ojos (*nous voici*, "aquí estamos"). La imagen ostensiva, por lo tanto, hace parte del mundo de imágenes derivadas de los *ready made* de Marcel Duchamp.

---

[55] Aquí podemos recordar la simpática viñeta dibujada por Ad Reinhard que se presenta en el capítulo anterior.

[56] *Me voici (aquí estoy)*
Pase lo que pase, una obra de arte se presenta primero como un objeto. Sin embargo, el objeto "habla". "Aquí estoy", parece decir. "Al presentarme ante ustedes, soy una cosa que representa otra cosa, algo humano o inhumano, divino o diabólico, animal o angelical. Ya sea que represente o no esa cosa, soy su encarnación ". Pero las obras de arte nunca logran emanciparse totalmente de su naturaleza de cosas. Se les puede negar el habla, tal es su riesgo.
Vous voici (aquí tienes)
Tan pronto como una obra de arte comienza a "hablar", se dirige a Otro. "Aquí tienes", dice, "aquí me estás mirando". Frente a la obra hay alguien humano: un ser encarnado, mortal, de género y hablante. Sin embargo, las obras de arte pueden encontrarse ante un vacío y presentarse ante la ausencia del destinatario. Tal es su riesgo: que el público esté desaparecido, o sea ciego o mudo. Entonces volverían a ser cosas y dejarían de ser arte. Algunas obras permanecen en ese limbo durante mucho tiempo.
Nous voici (aquí estamos)
Una vez que una obra de arte se dirige a los hombres y mujeres que la enfrentan, surge la cuestión de su vínculo. "Aquí estamos", dice decir. "Nosotros" es el pronombre colectivo: va de "nosotros dos" a "todos nosotros" e incluye o excluye a su destinatario. Tal es el riesgo que corren las obras de arte: nunca se sabe a ciencia cierta si el "nosotros" que forman con su propia tradición se aísla en el arte por el arte y mantiene a raya al público, o si incluye a sus destinatarios y da testimonio de la comunidad. (Texto de la exposición *Voici.* Recuperado de: www.thierrydeduve.com/voici).

Un espectador viendo la exposición *Voici*. Fotografía: Philippe De Gobert.
Fuente: https://www.thierrydeduve.com/voici

A la imagen ostensiva se le contrapone la imagen metamórfica, una imagen que implica la idea de encontrar las relaciones entre arte e imagen. Esta clase de imagen se interroga sobre el poder de las imágenes, intentando jugar con las formas de circulación, recepción, mercantilización de los productos de la imaginería más que realizar su desmitificación. La imagen metamórfica es una imagen ambivalente que se muestra "autocrítica", por un lado, pero no logra dejar de operar desde aquello que cuestiona porque es su medio de salida. Como bien señala el filósofo:

> No hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas. La tarea del arte consiste entonces en jugar con la ambigüedad de las semejanzas y la inestabilidad de las diferencias, operar una redisposición local, un reordenamiento singular de las imágenes en circulación. En un sentido, la construcción de estos dispositivos pone al arte a cargo de las tareas que anteriormente le correspondían a la "crítica de las imágenes". Sólo esta crítica, dejada a los propios artistas, ya no está encuadrada ni por una historia

autónoma de las formas ni tampoco por una historia de los gestos transformadores del mundo. (Op. cit., p. 44).

Aquí podemos pensar en la obra del artista Andy Warhol de quien trataremos más adelante, o bien en los disparates cómico-cínicos de Maurizio Cattelan parodiándose en muñecos que salen como traviesos fisgones en la sala de exhibición. La imagen metamórfica, escribe Rancière, circula entre el mundo del arte y el de la imaginería. "Son interrumpidas, fragmentadas, recompuesta por una poética de la ocurrencia que busca establecer entre estos elementos inestables nuevas diferencias de potencialidad. (Op. cit., p. 45).

Maurizio Cattelan, '*Sin título*' (2001)

Ahora bien, estas tres clasificaciones de imágenes cada una de manera individual, no parecen funcionar dentro del marco de su propia lógica en tanto que, cada una presenta puntos de "indecibilidad" (Rancière), que la obligan a "tomar prestado algo de las demás". Esto significa, por un lado, que las imágenes están sujetas a los enunciados discursivos, a los dispositivos de enunciabilidad por los cuales son sustentadas y que nos inducen a mirarlas de otra manera. Sobre esto, se abre otra pregunta que cuestiona, ¿cuáles serían entonces esas diferencias que presentan en las imágenes el trabajo específico del arte sobre la imaginería social? Es decir, ¿qué es lo que hace que aquellas

imágenes que, como bien se ha señalado no funcionan por si solas propiamente desde arte, se configuren como imágenes del arte a pesar de lo expuesto? Por un lado, estas formas de crítica o autorreflexión de las imágenes a partir del juego irónico que pretende debatir las formas de circulación o recepción como en los casos de la imagen ostensiva o la imagen metamórfica, son incorporadas al arte por estos mismos sistemas de circulación, por lo cual también son manipuladas.

El montaje museográfico en el caso de las exposiciones, no logra suscitar ninguna libertad en la mirada con la cual el espectador pueda encontrar por libre juicio aquellas diferencias que hacen de dichas imágenes ser propias del arte. Esta lógica del cara a cara que infunde la imagen ostensiva, por ejemplo, donde se encuentra en el espacio del museo a través de urnas de vidrio o cortinas oscuras que les dan ese "aura" de arte mediante esa aparente resistencia a los flujos de comunicación, es un resultado que no se obtiene a cabalidad. Esto se debe en efecto, a que, escribe Rancière, "a menudo hay que colocar un pequeño cartel en la puerta de la cabina que comunica al espectador que, en el espacio en donde va a penetrar, reaparecerá a percibir y a distanciarse de los mensajes de los medios que lo suelen subyugar". (Op. cit., p. 48).

Esto nos indica, por una parte, que siempre será necesario el dispositivo retórico, el verbo, la palabra, para cualquier clase de resultado (crítico, pedagógico o experiencial) en los modos de presentación de las imágenes que se inscriben dentro del arte en la actualidad y, por otra parte, que aquellos medios retóricos condicionan la mirada del espectador a que determinen que eso que le presentan hace parte de los productos del arte.

> El suplemento del discurso exegético resulta necesario para transformar un *ready made* duchampiano en un expositor místico o un paralelepípedo bien liso de Donald Judd en un espejo de referencias cruzadas. Imágenes pop, collages neorrealistas, pinturas monocromáticas o esculturas minimalistas deben ubicarse bajo la autoridad común de una escena primitiva, ocupada por el padre putativo de la modernidad pictórica, Manet. Pero este padre de la pintura moderna debe ubicarse bajo la autoridad del Verbo hecho carne. […] Pero la demostración es, evidentemente, un arma de doble filo. El Verbo solo se hace carne a través de un relato. (Op. cit., p. 48-49).

Como vemos, siempre hará falta algo más cuando se trata de los métodos que transforman los productos del arte y su sentido frente al otro, el espectador. La mirada es subyugada a través del poder del discurso. La necesidad siempre de aquella exégesis de la cual nos habla Rancière es la "relocación" de las imágenes del arte contemporáneo.

Repetición y superficialidad: el efecto Warhol

"Soy una persona profundamente superficial".

Andy Warhol

Hablábamos entonces de tres clasificaciones sobre las imágenes propuestas por Rancière que acontecen en el arte, donde la imagen metamórfica aparece como aquella que busca encontrar las relaciones entre la imagen y el arte, jugando con las formas de circulación, recepción y mercantilización de los productos de la imaginería y de sus formas de interpretación, pues recordemos a Rancière "No hay naturaleza propia de las imágenes del arte que las separe de una manera estable de la negociación de las semejanzas y de la discursividad de los síntomas" (2011, op, cit., p. 44). Sobre esta lógica de imágenes aparece sin duda la obra del artista pop Andy Warhol. Ahora bien, hay razones metodológicas por las cuales no incluí el arte pop y a su figura estrella Andy Warhol en el capítulo anterior, enfocado en trazar unas vías desde los rasgos formales de las obras que influyeron en la aparición de los discursos y la "desaparición" de las obras de arte, porque cuando hablamos del arte pop, no estamos hablando de un arte cuya razón se fundamenta en un cuestionamiento formal, sino en la fundamentación de una ideología que celebraba todo aquello por lo que las vanguardias habían protestado.

La modernidad de artistas como Cézanne, Magritte o incluso de Willen de Kooning de los cuales hablamos en las *Primeras configuraciones* (Cap. 1), no es la misma modernidad que surgió a partir de los años 60. Esto se dio, en gran medida como

consecuencia de cierta corrección estética surgida a partir del inmenso éxito que tuvo el expresionismo abstracto y un tipo de modernismo que fue definido, como bien señala Danto "en términos de abstracción". (Op. cit., p. 144).

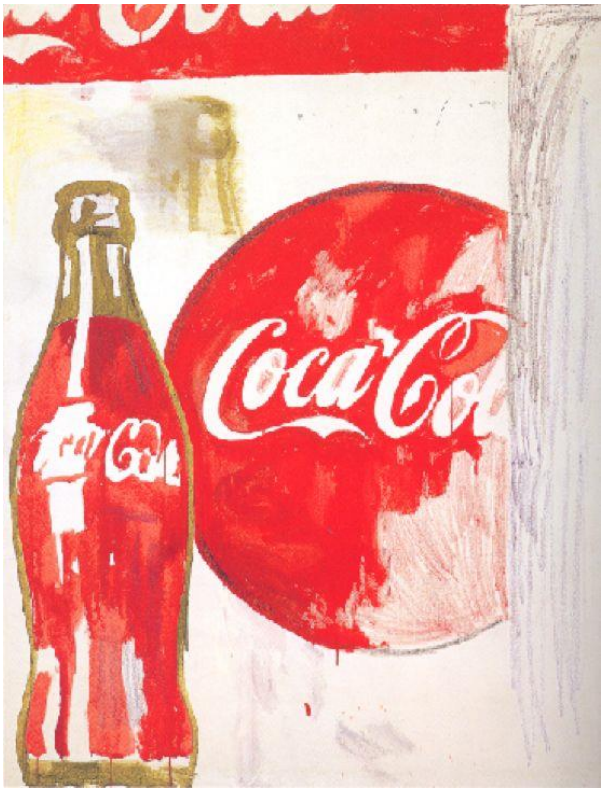
En aquella época, mientras Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, y otros artistas no vinculados con la abstracción, ya tenían la atención del mundo del arte, Andy Warhol (1928-1987), aún no había encontrado un estilo personal sobre el cual pudiera construir su fama. Se había hecho como dibujante de zapatos y era diseñador de escaparates, también realizó un dibujo de Truman Capote (1954), uno de James Dean (1955) y una obra sobre Marcel Duchamp quien era su inspiración, pero seguía contemplando el mundo del arte desde la otra orilla, en 1960, Warhol realizó una obra a partir de una botella de Coca-Cola como ya lo habían hecho Paolozzi,[57] Rauschenberg o Richard Hamilton, pero en lugar de ser parte de la obra, la mostró como el tema mismo.

En *Coca-Cola* de 1960, el artista convirtió la botella en un diseño de estilo gráfico y detrás de ella pintó un círculo con el famoso logo de la marca. A partir de ese momento estaba a punto de encontrar su sello distintivo y, en efecto, pudo lograrlo gracias a que una amiga suya, la diseñadora de interiores y galerista Muriel Latow le dio un concejo sobre su trabajo, sugiriéndole que se decidiera por pintar los objetos más reconocibles de la cultura. También se menciona que Latow fue quien le vendió la idea de pintar las sopas Campbell. El resto es historia, mientras los demás artistas pop trabajaban con objetos o imágenes que pasaban desapercibidos, Warhol comenzó a trabajar con imágenes tan populares que llamaban la atención por sí solas. El crítico australiano Robert Hughes, bastante conocido por sus ácidas y directas declaraciones, en su libro

[57] Se dice que el artista Eduardo Paolozzi fue el primero en realizar una obra que incluía la palabra POP, con su collage *"Yo era el juguete de un rico"* de 1947. Sobe el collage escribe Gompertz: "Era una de las primeras veces que la palabra se utilizaba en el contexto de las bellas artes, y dada la naturaleza de la cultura de consumo del tema de la obra, podemos considerarla el primer ejemplo de pop art propiamente dicho" (2014, p. 322).

derivado de una serie televisiva para la BBC en 1980, *El impacto de lo nuevo*, expresó sobre Warhol:

> La obra de Warhol a principios de los años sesenta era una imitación funesta de la publicidad, sin el brillo del papel satinado. Trataba del procedimiento que emplea la publicidad para prometernos que las mismas tonterías, con distintas etiquetas, nos proporcionarán unas irrepetibles gratificaciones especiales. La publicidad halaga a la gente diciéndole que tiene algo en común con los artistas; el consumidor es único, un entendido, un conocedor de sensaciones. Si alguna vez Warhol fue subversivo —y a principios de los sesenta lo fue— se debió a que invirtió el proceso del cual depende la publicidad exitosa, transformándose en un artista famoso a quien no le gustaba nada excepto la banalidad y la monotonía. (2000, p. 413).



Andy Warhol, *Coca-Cola*, 1960.

En 1962 realizó la obra *Sopas Campbell* que llamó verdaderamente la atención del mundo del arte y que fue exhibida en la galería Ferus de Los Ángeles la cual se

encontraba bajo la dirección de Irving Blum[58], uno de los marchantes más reconocidos por ser de los primeros en coleccionar arte contemporáneo quien le recomendó a Warhol que la obra, correspondiente a treinta y dos lienzos de 50,8 cm de alto por 40,6 cm, identificados por ser los diferentes sabores de sopa del muestrario, no debían venderse de manera individual porque la obra debía ser pensada como una totalidad. Otro valioso concejo para Warhol que lo acabaría de posicionar en la cúspide de las nuevas estéticas del arte pop por aquella época. Cuenta la historia que parte de los lienzos de Campbell ya se habían vendido a una serie de compradores, entre ellos el actor Dennis Hopper, pero Blum hizo todo lo posible para devolverles el dinero y quedarse de nuevo con la totalidad de las obras y volverlas una obra única; así las *Sopas Campbell,* "no solo definen a Warhol como artista, sino que definen al pop art y la obsesión del movimiento por la producción en masa y la cultura consumista". (Gompertz, op, cit., p, 336).

La obra de Andy Warhol comenzó a ser atrayente porque logró desaparecer todo rasgo de "manualidad", enfocándose en la frialdad que transmitía esa aparente ausencia del artista, esto ya no era un arte que parecía hecho por un hombre, simulaba una producción masiva salida de una máquina "Quiero ser una máquina", expresó: "Intenté hacerlo a mano, pero me resulta más fácil usar una pantalla. De esta manera, no tengo que trabajar en mis objetos en absoluto . Uno de mis asistentes o cualquier otra persona, para el caso, puede reproducir el diseño tan bien como yo".[59]

Las treinta y dos piezas de *Sopas Campbell* no eran iguales, pero sí idénticas, una estrategia que se ha sido imitada hoy en día por artistas como On Kawara, Allan McCollum, o el artista activista Ai Wei Wei cuando llenó la sala de Turbinas de la TATE con cien millones de semillas de girasol hechas en cerámica con la mano de obra barata

[58] Irving Blum fue el primer marchante en creer en el trabajo de Andy Warhol, por lo que se le atribuye el resplandor de su carrera. Esto, en cierta medida, podría ser comparable con el poder actual del que gozan los curadores de arte, pues en ese momento Blum fue quien, además, tomó las decisiones museográficas sobre la obra de Warhol, ubicándolas en línea horizontal sobre un estante blanco como si se tratara de una tienda de víveres real.

[59] Cita tomada del proyecto waaarhol.com; un proyecto de la artista Solomia Kravest.

de China. Aquí tenemos definido parte del efecto Warhol en las obras de arte de la actualidad: la repetición. Con ello y esta aparente muerte del autor con la borradura del rastro manual en la producción de la obra de arte, podemos entender en buena medida aquella sentencia hegeliana cuando alertaba el arte como "una cosa del pasado". Sobre aquellas repeticiones escribió Robert Hughes:

> Sus "repeticiones" estaban concebidas para glorificar el ojo, para mostrar cómo la retina podía establecer distinciones entre diferencias minúsculas, y cómo esas diferencias equivalían a una alteración continua de la realidad. El discernimiento dentro de la abundancia era la esencia de aquella estética.
>
> Hoy tenemos la uniformidad dentro de la superabundancia, y eso es lo que Warhol pintó. La diferencia entre ambos enfoques es como la diferencia entre la alta cocina francesa burguesa de finales del siglo XIX, con sus estrictos formatos que contenían una variación y una continua metamorfosis de ingredientes, y lo que podemos ver en un supermercado moderno norteamericano. (2000, op, cit., p. 413).

Ahora bien, recordemos a propósito de la repetición warholiana, el texto de Walter Benjamin publicado en 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* donde el filósofo concebía la imagen mecánica como el principio del fin del paradigma mismo del arte, pues la imagen reproducida mecánicamente rompió con el culto, religioso y artístico de lo único; algo que él llamaba "pérdida del aura", el aura era para Benjamin lo que identificaba a las obras como algo singular, con la experiencia de lo irrepetible. [60]

> Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su

[60] Sobre este punto también me parece justo mencionar que algunos teóricos han cuestionado el texto de Walter Benjamin, entre ellos Jean Luc-Nancy quien escribe en *El Arte Hoy*: "El aura, palabra del texto de Walter Benjamin nos dio como una clave ambivalente , es aquello cuya "percepción (si está permitido emplear este término) se desvanece desde el momento en que se la designa. Es una palabra auto destructiva. (Razón por la cual, por lo demás, su lugar de providencia, la aureola baudeleriana, era un término irónico totalmente…). (2014, p. 63).

> perduración. […] El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora. (2003, p. 42).

El arte pop ya no se trataba de una redefinición sobre la pintura y sus modos de representación figurativo o abstracto, no se trataba sobre la desmaterialización del objeto desde una perspectiva formal, se trataba, en el trabajo de Andy Warhol, de una apología a la publicidad y a la producción en masa que convirtió su decisión de no formular un estilo propio (que al final terminó siendo una marca), en imitar los objetos con los que trabajaba; un asunto bastante práctico, aunque algunos críticos como Thomas Crow, lo consideraron como un gesto político.

No obstante, señala el investigador Carlos Granés en *El puño invisible: arte, revolución y cambios culturales*, que, "más que defender la individualidad duchampiana, Warhol defendió el culto a la personalidad" (2011, p. 340); y su trabajo era toda una oda a la egolatría donde solo le interesaba convertirse en una marca. ¿Qué acaso no es esto lo que sucede hoy en día con el arte más repetitivo, banal y frívolo? Las pequeñas florecillas de Takashi Murakami el "Andy Warhol de Japón" que también dicen revolucionó el mundo de la moda y es "uno de los referentes más importantes del siglo XX y XXI", ahora aparecen en los videos musicales de artistas de la calidad de J. Balvin, el artista procedente de Medellín consolidado como una "máquina de hits". Casi cumpliendo los mandatos del artista Richard Hamilton estos artistas siguen al pie de la letra su lista de características que debería tener el pop art y que escribió en 1957. El pop, declaró Hamilton, debería ser:

Popular (diseñado para un público masivo)
Transitorio (solución a corto plazo)
Prescindible (fácilmente olvidable)
De bajo coste
Fabricado en serie
Juvenil (dirigido a la juventud)
Ingenioso
Sexy
Truquero

Atractivo

Un negocio a gran escala…

En *El pop, ¿un arte de consumo?* de 1970, Jean Baudrillard está de acuerdo con que en el pop el objeto pierde su significado simbólico, su antiquísimo *status* antropomórfico. Así mismo, Baudrillard ve un fin de la subversión, "una integración total de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía".[61] "Una vez pedí a un grupo de amigos que me dieran ideas para mis cuadros, y una de ellas me hizo la pregunta correcta: '¿Qué es lo que más amas en este mundo?'. Así es como empecé a pintar dinero", declaró Warhol en su última entrevista antes de fallecer[62].

The Factory (La Factoría) que en principio estuvo situada en la quinta planta del número 231 de la calle 47 Este, en Midtown Manhattan, Nueva York, fue el recinto de los años 60 donde cualquier personaje carente de talento podía salir en una de las películas de Warhol y regodearse con estrellas de cine, de la moda, magnates y todos aquellos que conforman la "alta cultura", también rodeados de actrices porno, drogadictos y todos aquellos que eran aceptados por el artista. Así mismo, muchas de sus pinturas, películas, y serigrafías no fueron hechas por él, pero lo fundamental era que estuvieran cobijados bajo la marca Warhol. Escribe Robert Hughes en *El ascenso de Andy Warhol*: "Ya no era necesario para un artista actuar alienadamente, como Salvador Dalí. Otra gente podía actuar como un loco para ti: en eso consistía la factoría de Warhol". (Cita en: Brian Wallis, 2001, p. 47).

Andy Warhol y el arte pop mostraron a las personas no pertenecientes a la "alta cultura" que todo aquello que hacía parte de su imaginario podía ser visto desde una perspectiva donde lo común podía volverse grandioso y brillante casi en el sentido literal de los términos. La obra de Warhol no pretendía ser reflexiva y mucho menos autorreflexiva;

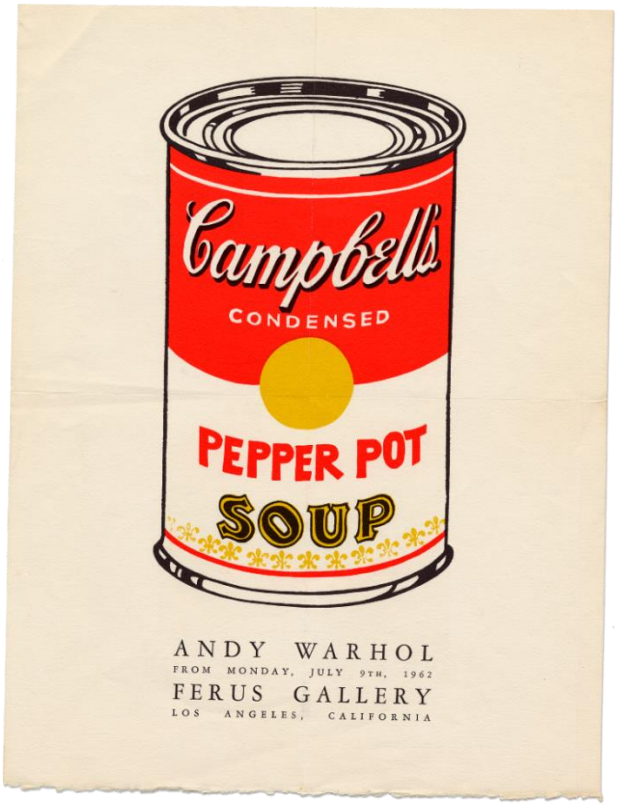
[61] Cita en: *Post Pop*, p. 33-35. Ver, Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, 1974.

[62] Se dice que esta pregunta fue hecha por Warhol a su amiga Muriel Latow cuando se vio en una crisis creativa al ver que el artista pop Roy Liechtenstein estaba realizando pinturas basadas en ilustraciones de cómics a gran escala y Warhol por aquel entonces había comenzado a pintar sobre aquellas ilustraciones. "Tengo que hacer algo que tenga mucho impacto, que sea diferente a Liechtenstein. ¡No sé qué hacer!"

plagada de cinismo, era toda una exaltación, una apología a la banalidad y a la superficialidad del mundo capitalista. No era en ningún caso una "crítica" al consumo, era la exaltación al consumo mismo.

> Con sus cuadros Warhol le decía al espectador que debía amar al mundo tal como era, pero no se refería como Cage al mundo tecnológico y urbano que surgía de las revoluciones industriales, sino al mundo del consumo, la publicidad, y los medios masivos de comunicación que florecían en los sesenta. Paradójicamente, era contra todo este armazón inauténtico de neón y plástico que se revelaban la Nueva Izquierda y los artistas de vanguardia. (Granés, op. cit., p. 338).

Como sucede con la mayoría de los productos que son objetos de deseo en nuestra sociedad de consumo, no importa su calidad, su sentido o su mensaje, importa la marca; "apenas importa lo que Warhol pinte" Escribió Robert Hughes […] La factoría funciona, el flujo de productos no se interrumpe, el mercado dicta su lógica". (Cita en: Wallis, 200, p. 54). La frivolidad del mercado, tanto como el carácter superficial de la obra del artista pop hablando en términos formales, han determinado sin duda un camino cómodo y fácilmente llevadero para muchos artistas contemporáneos.



Invitación a la primera muestra individual de Andy Warhol en la galería Ferus.

Para muchos seguidores de Andy Warhol, la mejor obra de arte es hacer dinero, y muchas veces, el dinero y el buen arte no están muy bien sincronizados; los artistas más cotizados actualmente hacen parte de los hijos de la corriente pop "warholiana": Damien Hirst, quien al muy estilo Warhol tiene su propia factoría es considerado el artista vivo más rico del Reino Unido; ganó el récord europeo de la obra de arte más cara de un artista en vida, y en el año 2005 fue galardonado con nada menos que el prestigioso premio Turner. De la misma forma, el artista Jeff Koons quien, como todo buen publicista, hecha mano del escándalo para promocionarse, realizó la serie *Made in Heaven* en 1989, compuesta de fotografías, pinturas y esculturas creadas en diferentes materiales, de Koons y la actriz porno quien fue su esposa, Ilona Staller más conocida como Cicciolina en posiciones y escenas explícitamente sexuales. Por su parte, el comediante artista Maurizio Cattelan quien, probablemente recordando la banana de Andy Warhol para la portada del álbum *The Velvet Underground and Nico, 1967* , pegó

con cinta adhesiva una banana en una pared en la feria Art Basel Miami la cual fue vendida en dos versiones por $ 120,000 USD, dejando desconcertados tanto a la crítica como a los espectadores, mientras la galería y Cattelan disfrutaban su hazaña. "Para los artistas más jóvenes, Warhol se transformó en un modelo de conducta popular precisamente porque escogió el camino del mínimo esfuerzo". (Hughes, 2000, op, cit., p. 416).

El artista se mostraba especialmente complacido conque ricos, pobres o famosos disfrutaran igualmente de una Coca-Cola o de una hamburguesa con papas, para éste, aquello era algo que podía considerarse como la parte "democrática" del arte y este mismo sentido de democracia lo manifiesta Jeff Koons cuando se enorgullece de que todo el mundo encuentre encantadoras sus esculturas. Sin embargo, son obras que apelan al populismo y al escándalo como bien lo señala Carlos Granés:

> "[…] pero luego encumbra sus precios a las alturas a las que solo una mínima élite puede subir. Todo el mundo podía ser retratado en el estandarizado estilo pop de Andy Warhol y ver su rostro al lado del de Marilyn, Elvis, Mao, Lennon o Jackie Kennedy. Todo el mundo, desde luego que tuviera los 25,000 mil dólares que cobraba Warhol por delegar a sus ayudantes la tarea. ¿Todo el mundo tendría derecho a 15 minutos de fama? No, solo los que pudieran pagar por ellos. (Op. cit., p. 352).

Warhol fue superficial y vacío, no solo por la forma en que tomaba las cosas, sino que el mismo llegó a reconocerlo "Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol, no tienes más que mirar la superficie de mis cuadros, mis películas y mi mismo, ahí estoy. No hay nada detrás". (Cita en: Brian Wallis, 2001, p. 49). En otra ocasión confiesa "Estoy tan vacío que no se me ocurre nada que decir"[63] En ese sentido, copiar a los otros desde que hacía dibujos sobre los famosos, parecía ser una forma de contrarrestar su poca creatividad y su falta de ideas y estos, siguiendo a Granés "se convirtieron en tic estereotipados de los artistas que siguieron la estela de Warhol". (Op. cit,p.342).

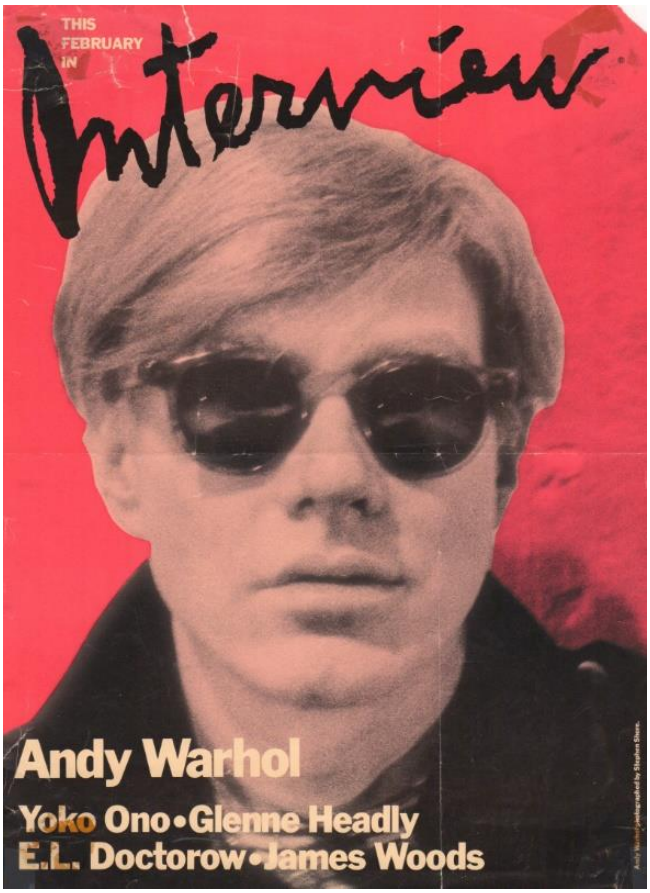
[63] Cita en: Carlos Granes*, El puño invisible*, p. 342.

Andy Warhol tuvo su propia productora de películas, era manager y productor de músicos, era impulsor de artistas (Recordemos a Basquiat), y cualquier personaje que él quisiera promover bajo su marca, tuvo su propio show de televisión y así mismo produjo una publicación, una revista que cubría temas de moda, cine y música (de chismes señaló el crítico Robert Hughes), sobre personajes de la élite holliwoodense titulada *Interview* fundada en 1969 y conocida como "la bola de cristal del pop". Así, el arte pop al igual que muchas de las vanguardias más radicales como el futurismo, el constructivismo o el Dadá, tendría también su propia revista, solo que, en este caso, no se trataba de un dispositivo de debate o protesta sino toda una apología a la vanidad, la banalidad y el elitismo. Por supuesto, la forma en que se publicaban las entrevistas eran al muy estilo de Warhol, es decir, con la ley del mínimo esfuerzo, pues las conversaciones eran transcripciones bastante superficiales. A continuación, un fragmento de la entrevista realizada a la socialité Kim Kardashian en el 2017, pues la revista aún continúa vigente en su formato online.

> JANET MOCK: Iba a empezar preguntándote qué estás haciendo, pero vi en tu Snapchat que solo estabas con North, y ella básicamente le cambió el nombre al perro. Ella estaba como, "No, su nombre es Diamond".
>
> KIM KARDASHIAN WEST: Ella cambia el nombre de ese pobre perro todo el tiempo. Tuvimos que elegir uno y seguir con él, así que dije: "Su nombre es Sushi. Vamos con eso ".[64]

La exaltación y la glorificación a la superficialidad y la banalidad en el arte, tiene su camino trazado a partir de Andy Warhol, un artista que logró que todo aquello que despreciaba el tipo de vida burgués y elitista, las prácticas de consumo y los vicios en una sociedad capitalista, así como la exposición de la vida se convirtiera en un producto, en un espectáculo.

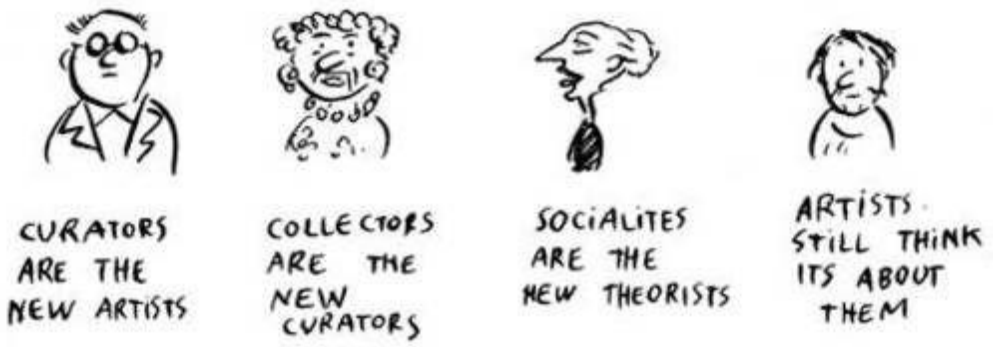
[64] Revista INTERVIEW, 27 de agosto de 2017. Recuperado de: https://www.interviewmagazine.com/culture/kim-kardashian-west



Andy Warhol en la portada de Interview magazine.

TERCERAS CONFIGURACIONES

3. El mundo del arte y la era de las curadurías



Artoons, Pablo Helguera.

Llevo años intentando salir del mundo del arte; he llegado a la convicción de que el peor enemigo del arte es el mundo del arte.

Ya casi nadie hace casi nada en el mundo del arte que no corresponda a una estrategia.

Gustavo Buntinx

Una vez más "El mundo del arte"

El profesor y crítico Mario Perniola comienza su conocido libro *El arte expandido* señalando que el "mundo del arte" que surgió a finales de los años cincuenta del siglo XX ha estallado finalmente. La burbuja que intentó renovarse cada cierto tiempo a través de modas efímeras que se preocupaban por mantener bajo el control de unos pocos agentes de ese mundo (galeristas, coleccionistas e intermediarios codiciosos), el derecho a la legitimación y a la consagración de productos que solo nominalmente podrían ser definidos como "obras de arte." (2016, p. 7). Para James Gardner hablar negativamente del "mundo del arte" se ha hecho tan fácil, que parece un verdadero desafío encontrar algo agradable que decir.

Numerosos artículos, notas de prensa, textos en revistas impresas y publicaciones online guardan un lugar especial para las reflexiones y las quejas que centran la atención en sus desmanes. Debates y disputas en plataformas de crítica cultural como *Esfera pública* [65] en el contexto nacional se han convertido en algo tan usual, que leerlos nos alienta a reafirmar un sentimiento de sospecha. Por una parte, la sospecha como fundamento compone en gran medida las relaciones entre los agentes que lo conforman porque tales críticas estimulan a desmantelar o liberar lo "oculto" que, paradójicamente, a gritos se escucha y a luces se ve. Sobre esto, es probable que en ocasiones la sospecha de que en el mundo del arte algo no está del todo bien, sea una valoración subjetiva; no obstante, una particular confluencia de opiniones la convierten en un signo manifiesto de que la crítica, sin promover falsas expectativas, debe proporcionar ejercicios reflexivos para favorecer el conocimiento de las condiciones sobre las cuales estamos actuando en la actualidad.

[65] *Esfera pública* es una plataforma de crítica cultural creada por el artistas y crítico de arte Jaime Iregui. En esta plataforma se generan reflexiones en torno a los problemas que más se debaten el mundo del arte tales como la pertinencia de las curadurías, las relaciones entre el arte y el mercado la responsabilidad de los museos y la calidad de las obras de arte en relación con su intención y su contexto. *Esfera pública* ha sido un espacio de discusión sobre prácticas artísticas e instituciones culturales.

James Gardner en su libro *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos*, enuncia una de las tantas razones por las cuales nos vemos atrapados entre la desilusión "estética" (Baudrillard) y la sospecha mediática (Groys) en un sistema tan complejo como lo es el mundo del arte:

> De hecho, lo único malo del mundo del arte consiste en todas las expectativas extravagantes y completamente injustificadas que parecemos haberle conferido. [...] Sólo cuando trabajamos con la ilusión de que una red tan vasta de seres humanos se reunirá para otra finalidad distinta a su propio provecho y ascenso, es que nos encontramos con dificultades. [...] Pues en los esfuerzos humanos raramente hay tanto capricho y moda, sueños, encubrimientos e hipocresías destilados en un brebaje muy caro como en el mundo del arte. (1996, p. 28).

Por otra parte, el historiador Ernest H. J. Gombrich señaló una perspectiva del mundo del arte que puso en tela de juicio el carácter ontológico del arte mismo para manifestar que los artistas son aquellos sobre los cuales había que dedicar una particular atención. Por lo mismo, en la introducción de su conocido libro *La Historia del Arte* de 1950, escribió uno de los apartados más interesantes acerca del arte y los artistas,[66] ubicó a

[71] No existe, realmente, el Arte. Tan solo 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. Podéis abrumar a un artista diciéndole que lo que acaba de realizar acaso sea muy bueno a su manera, solo que no es Arte. Y podéis llenar de confusión a alguien que atesore cuadros, asegurándole que lo que le gusto en ellos no fue precisamente Arte, sino algo distinto.
En verdad, no creo que haya ningún motivo ilícito entre los que puedan hacer que guste una escultura o un cuadro. A alguien le puede complacer un paisaje porque lo asocia a la imagen de su casa, o un retrato porque le recuerda a un amigo. No hay perjuicio en ello, todos nosotros, cuando vemos un cuadro, nos ponemos a recordar mil cosas que influyen sobre nuestros gustos y aversiones. En tanto que esos recuerdos nos ayuden a gozar de lo que vemos, no tenemos por qué preocuparnos.
Únicamente cuando un molesto recuerdo nos obsesiona, cuando instintivamente nos apartamos de una espléndida representación de un paisaje alpino porque aborrecemos el deporte de escalar, es cuando debemos sondearnos para hallar el motivo de nuestra repugnancia, que nos priva de un placer que, de otro modo, habríamos experimentado. Hay causas equivocadas de que no nos guste una obra de arte.
A mucha gente le gusta ver en los cuadros lo que también le gustaría ver en la realidad. Se trata de una preferencia perfectamente comprensible. A todos nos atrae lo bello en la naturaleza y agradecemos a los artistas que lo recojan en sus obras. Esos mismos artistas no nos censurarían por nuestros gustos. Ernest Gombrich, *La historia del arte,* p. 15.

través de estas palabras la naturaleza inevitable que condiciona cualquier modo de creación y advirtió que el ejercicio creativo parece ser el antagonista en este campo. Por un lado, la declaración de Gombrich que sugiere una jerarquía importante para los artistas parecía contradecir algunos enfoques teóricos que han intentado separar la producción y la creación artística del sujeto que crea la obra.[67] Tanto Gombrich como Arthur Danto coinciden en que este predominio del artista sobre su creación está subordinado a la *identificación artística*; es decir, que es el artista a través de esta creación el que nos está confirmando que aquello que vemos es arte, y aquello hace parte del devenir de lo que se conoce como "el mundo del arte". [68]

¿Qué queremos decir entonces con "mundo del arte"? Esta respuesta deberá depender de lo que queremos significar y desde el contexto que se sugiera. En primer lugar, la noción de *mundo del arte* ha sido revisada a través de la tradición filosófico-estética desde diferentes puntos de vista y con distintos grados de profundidad teórica. Para empezar, uno de los enfoques más relevantes desde la estética analítica acerca del mundo del arte viene de la mano de Arthur Danto con dos textos claves, un artículo escrito en 1964 *"The Art World"* (El mundo del arte) y su libro *The Transfiguration of the Commonplace (La transfiguración del lugar común)* de 1981. En ellos, Danto propone esta noción como una categoría de análisis filosófico que, según su hipótesis, ha de ser revisada no solo desde la estética, sino también desde la epistemología, la ontología o la semiótica, y donde la pertenencia a un determinado "mundo del arte" determinaba el estatus ontológico de un determinado objeto a través de una concepción teórica concreta. "Para ver algo como arte se requiere algo que el ojo no puede menospreciar,

[67] Nos referimos aquí a las consideraciones teóricas que propuso la Nueva crítica (*New criticism)* del siglo XX acerca de la vida personal de los artistas. La nueva crítica consideraba que era necesario omitir los detalles biográficos y la vida de los creadores para analizar sus obras de una forma más objetiva. Si bien, sabemos que esta corriente crítica tuvo su correlato en las manifestaciones literarias, en el mundo del arte también se han adoptado debates que toman como punto de inflexión este tema.

[68] Las comillas son propias.

una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un *mundo del arte."* [69]

Así, cuando Danto reflexionó sobre las cajas de Brillo de Andy Warhol, determinó que aquellas habían sido identificadas como arte porque suscitaban una serie de preguntas y análisis filosóficos sobre el arte;[70] de esta manera, aquellas piezas estarían entrando al mundo del arte justo a través de la teoría, como en el ya conocido caso de *La fuente* de Marcel Duchamp. En ese sentido, es la teoría y en consecuencia, el discurso, aquello que da el estatus de arte, en tanto que, la relevancia de la obra de Warhol no radica en si está elaborada en madera o cartón imitando las cajas reales, (porque esto sería un mero recurso del que dispuso el artista así como la pintura al óleo o el collage); lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de Brillo es, entonces, una "cierta teoría del arte", y con ello, Danto elaboró aparentemente una respuesta ante el problema de los indiscernibles a saber: [71]

> Es la teoría que la hace entrar, (a la caja de Brillo) en el mundo del arte, y le impide reducirse a no ser más que lo que el objeto real, es (en otro sentido del *es* que el de la identificación artística). Seguramente, sin la teoría, no la veríamos probablemente como arte, y para poder verla como formando parte del mundo del arte, debemos dominar una

[69] Danto, "The Art World" *The Journal of Philosophy* n. 61 (1964), p. 571-584p. Cita en: George Dickie (2005) *El circulo del arte*. Una teoría del arte, p. 29.

[70] Teniendo en cuenta esta tesis de Danto sobre las cajas de Brillo de Andy Warhol que fueron identificadas como arte porque suscitaron una serie de preguntas y un análisis filosófico sobre el arte, se podría decir entonces que una de las condiciones fundamentales para que una cosa sea considerada obra de arte en la actualidad, es que produzca el interés por el debate sobre el arte mismo. En ese sentido, ¿todos los objetos que han generado críticas y rechazo sobre su condición de obra de arte, se convierten gracias a ello, en obras de arte?

[71] *El problema de los indiscernibles* consiste en la dificultad que se experimenta al intentar diferenciar entre dos objetos que percibimos iguales y que, sin embargo, son juzgados de diferente manera; es decir, de uno decimos que es una obra de arte y del otro decimos que no lo es. Sobre ello, Danto habla de un abrelatas que es una obra de arte y que, no obstante, es indiscernible de cualquier abrelatas que tenemos en nuestro hogar para uso doméstico. Lo siguiente sería cambiar nuestro abrelatas por su idéntico expuesto en el museo, y muy posiblemente nadie notará la diferencia. Como ejemplo de ello podemos recordar la polémica obra de Wilfredo Prieto en la Feria ARCO 2015: un vaso de agua "medio lleno" (no medio vacío), que tenía un costo de 20.000 euros. Frente a ejemplos como este, vemos cómo el problema de los indiscernibles vincula temas fundamentales como el valor y la interpretación de la obra de arte.

buena parte de la teoría artística tanto como una parte considerable de la historia de la pintura reciente de Nueva York. (*El mundo del arte*, 1964).

Como vemos, en las reflexiones de Danto, algo es denominado arte cuando está amparado bajo "cierta teoría" que es dada por el mundo del arte. Por otra parte, el filósofo y profesor Nelson Goodman planteó un interesante análisis sobre esa dificultad al enfrentarnos a dos objetos similares al momento de interpretar cuál es considerado como una obra del arte y por qué su semejante no lo es. El problema de "los indiscernibles" que ha sido estimado por Danto, Nelson Goodman lo consideró como "La identidad de la obra artística" y ha formulado la pregunta de la siguiente manera: ¿Cuándo algo es arte? (Goodman, 1976), es decir, "dada una obra de arte X y un objeto Y, ¿cuándo Y es la misma obra X?". Frente a ello se debe señalar que el enfoque planteado por el filósofo se basa en la identificación de las obras de arte mediante un análisis de los sistemas simbólicos usados en las diferentes disciplinas.[72]

En la introducción de este trabajo enfaticé en la importancia del pensamiento filosófico en el arte, o más justamente la "entronización" radical de la palabra hablada y escrita en el arte contemporáneo; no en vano, Danto en el prefacio de su libro *Después del fin del arte* de 1996, confirma que el mundo del arte contemporáneo es el precio que tenemos que pagar como consecuencia de la "iluminación filosófica". Por supuesto, Danto plantea el tema de la teoría del arte y la identificación de las obras de arte a través de los discursos con un aire bastante optimista, contrario a lo que otros teóricos han podido considerar.

El mundo del arte identifica como arte *La Fuente* de Marcel Duchamp porque podemos relacionarla con una determinada atmósfera teórica que hizo posible que los *ready mades* fueran considerados obras de arte. Además, este mismo mundo del arte estima que solo teniendo en cuenta esa atmósfera teórica podemos interpretar "correctamente" la obra; así, la noción de "mundo del arte" cumpliría dos funciones simultáneamente, a saber: por un lado, sería un requisito ontológico para la existencia

[72] Ver, Nelson Goodman (1976) *Los lenguajes del arte.* Madrid: Paidós.

del arte, y, del otro, tendría un papel epistemológico en la identificación e interpretación de las obras de arte. Es así como podemos manifestar que "el arte necesita al mundo del arte."[73]

Ahora bien, de acuerdo con Danto una obra de arte no es tal porque alguien diga que algo es una obra de arte, sino porque tal es nombrada por un artista dado que sus afirmaciones son hechas desde un determinado discurso de razones (artísticas); y, por ello, he otorgado anteriormente una considerable relevancia al apartado escrito por Gombrich: "No existe, realmente, El Arte. Tan solo hay artistas."

Escribe Danto en *La transfiguración del lugar común*:

> Una distinción debe ser trazada entre tener razones para creer que algo es una obra de arte y que algo sea una obra de arte dependiendo de las razones para que sea así [...] Que algo sea una obra de arte depende de un conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le confieren ese estatus: las obras de arte no son tales por naturaleza. Una rosa es una rosa cualquiera que sea su nombre, pero una obra de arte no lo es. Esto es parte de lo que hace que el concepto de arte sea ontológicamente interesante. (1992, p. 39)

En el capítulo I de la *Teoría del Arte*, José Jiménez propone no sin ironía que "arte es todo lo que los hombres llaman arte", luego, casi como una consideración tautológica esto deriva en que: "arte es todo aquello que el mundo del arte llama arte". George Dickie en su texto *El círculo del arte. Una teoría del arte* (2005), propone una teoría institucional del arte, donde el mundo del arte al cual alude, es justamente ese mundo del arte teórico de Danto en el cual las obras de arte son aquellas cosas que tienen un conjunto de propiedades que han adquirido un "marco institucional", y ese marco

[73] Las comillas son propias.

institucional llamado "mundo del arte", es el responsable de que las cosas del mundo se conviertan en arte a través de una dimensión semántica.[74]

Las reflexiones sobre la definición y la identificación de la obra de arte ha tomado diferentes tintes en el camino de las interpretaciones teóricas; por lo mismo, si en Danto observábamos una identificación basada en "el mundo del arte" donde la condición ontológica de la obra es determinada por una concepción teórica concreta; en Nelson Goodman la identidad de la obra de arte está determinada por la interpretación de los sistemas simbólicos que la configuran, señalando varias funciones referenciales que deberían tener: representación, descripción, ejemplificación o expresión,[75] y donde el mundo del arte posee un papel absolutamente secundario.

No obstante, Morris Weitz en su texto *The Role of Theory in Aesthetics* (1956), cuestionaba todas las teorías que hasta entonces habían intentado definir la naturaleza y la esencia del arte, afirmando que es necesario preguntarse qué tipo de concepto representa el arte y qué función particular tiene (recordemos las funciones de Goodman). Por el contrario, para George Dickie, es posible identificar las obras de arte basados en un "marco institucional"; por lo tanto, podemos precisar que una obra de arte no se define, pero sí se identifica, es decir que la pregunta por la definición del arte siempre ha sido una pregunta errada; una obra de arte se identifica y su identificación se retribuye con diferentes dimensiones de interpretaciones teóricas a saber:

Identificación en la dimensión semántica (Danto).
Identificación en la dimensión simbólica (Goodman).
Identificación en la dimensión contextual (Dickie).
Imposibilidad de identificación (Wietz).

[74] Señala George Dickie que, en *El mundo del arte* y *La transfiguración del lugar común*, Danto mantiene que el *ser acerca de algo* ("aboutness") es una condición necesaria para las obras de arte; es decir, que para que algo sea una obra de arte se requiere de una dimensión semántica, aquella que responde a nociones o unidades portadoras de significado y sus relaciones contextuales.

[75] Nelson Goodman (2010), p. 231.

El "otro" mundo del arte.

Existe otra perspectiva al concebir el mundo del arte de una forma menos filosófica y desde un enfoque mucho más sociológico. El mundo del arte del que nos hablan James Gardner, Pablo Helguera, Angela Vettese, o Sarah Thornton es un mundo que acontece vinculado casi exclusivamente a las relaciones entre los individuos que conforman ese sistema y no justamente a un marco de teorías institucionales o dimensiones de identificación.

¿Cómo es ese mundo del arte? Es todo lo que tiene que ver con el arte, exceptuando el arte mismo. Señala James Gardner:

> Es la empresa que patrocina la muestra que causa sensación; el crítico que echa incienso a una obra; el experto que la autentifica; los ricos que la compran; la empresa que la asegura; el hombre que a enmarca y la cuelga. También hay sitio para los *groupies* y los colados, para los esnobs y filisteos, para auténticos intelectuales y sus imitaciones, (1996, op. cit., p, 24).

Sin embargo, hay dentro de este orden situaciones de dudosa valía que determinan los protocolos de éxito o fracaso que cada artista debe sortear para lograr determinados resultados, como, por ejemplo, procurar agradar al crítico, invitar a cenar al curador, y siempre tener las palabras convenientes para no chocar con una cabeza importante. Participar activamente de invitaciones a cenas y fiestas privadas, (y procurar ser invitado), no debatir sobre los museos y las galerías de arte, reprimir toda clase de criterio propio que vaya contra la corriente principal, y demostrar a toda costa a través de ostentaciones de comidas, viajes, prendas y objetos de lujo que no es un fracasado y que tiene ganado por mérito hacer parte de esa burbuja como si se tratara de una *Feria de vanidades*[76]. En definitiva, este "otro" mundo del arte son los demás.

El mundo del arte es lo que los demás no pueden contemplar sobre el éxito de una venta o la invitación a participar en una bienal. Sobre esto, el artista Pablo Helguera se ha

[76] *La feria de las vanidades* es una novela del del autor inglés William_Makepeace Thackeray, publicada por vez primera en 1847-48, donde satirizaba la sociedad de principios del siglo XIX.

interesado en realizar una interesante clasificación acerca de los roles que cumplen cada uno de los integrantes del mundo del arte comparándolo sarcásticamente con las posiciones que tienen las fichas en un tablero de ajedrez. Helguera asume el arte contemporáneo como un juego de roles y estrategias, en el cual, se debe tener claro qué paso debemos dar para llegar con éxito al final de la partida. En su libro *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo,* el artista advierte de entrada que se debe dejar de lado toda preconcepción idealista sobre el mundo del arte si queremos entrar como una de las piezas del juego; así, su tesis se basa en que el mundo del arte, (MA en el texto) es considerado por algunos como un juego personal más que intelectual o teórico, haciendo un equivalente con las piezas del ajedrez de la siguiente manera:

El rey: director de museo
La dama: los coleccionistas o *trustees*
Las torres: los curadores
Los caballos: los galeristas
Los alfiles: los críticos
Los peones: los artistas

Como las fichas de ajedrez, cada uno de los personajes se desplaza por el tablero de acuerdo a movimientos preestablecidos; sin embargo, los desplazamientos que realizan los jugadores del mundo del arte sí pueden ser de distintos tipos como el desplazamiento social, que consiste básicamente en relacionarse con las demás piezas de tablero, el desplazamiento económico que consiste en controlar a una o más piezas a través del dinero, o el desplazamiento político que está enfocado en adquirir un puesto de significativo poder e influencia como el que posee el director de un museo o el curador de una bienal.

"El arte se ha convertido en caviar; todo el mundo lo quiere tener, tanto si le gusta como si no […] Se ha convertido en el emblema feudal de la burguesía con aspiraciones, […] en un tráfico frenético, absurdo, y por desgracia absolutamente deshonesto." (Op. cit., p. 25). La frase anterior parecen las palabras de un irritado crítico de arte en la

actualidad, pero son los señalamientos del crítico Julius Meier-Graefe (1867-1935), quien en el siglo pasado denunciaba los mismos problemas que tenemos ahora.

Toda esa frenética ansia por el estatus y el poder en el mundo del arte ha tenido sus antecedentes en el nacimiento de las primeras instituciones del arte desde la fundación del Salón de París en 1737 o la inauguración del Louvre en 1793, donde los artistas comenzaban a ser presentados al público; todo mediado al mayor o menor grado de publicidad que se hiciera sobre estos. Menciona James Gardner que, por una parte, aquello se hizo posible gracias a la aparición simultánea de una clase de prensa que empezaba a contener cierta "critica cultural" como *Le mercure de France* (1672), *Le Figaro* (1826), junto con la *Correspondance Littéraire* (1748) de Friedrich Grimm, en la cual escribió por varios años Denis Diderot considerado ahora como el padre de la crítica moderna. En este sentido, el mundo del arte ha experimentado un cambio significativo, pero no desde su estructura, sino en su tamaño. "Por cada artista que consigue entrar en una galería [...] doscientos más parecen estar dando puñetazos a la puerta, y por cada uno de estos que prometen, docenas de otros salen anualmente de bellas artes en Occidente, esperando su oportunidad en el tarro de miel." (Op. cit. p. 27).

En la modernidad, el ritual de acoplamiento artístico que debía realizarse para llegar a ser un artista exitoso constaba de dos pasos que Tom Wolfe llamó "La danza de los bohemios", en la cual, el artista exhibía su potencial social para sobresalir por su capacidad de encajar y agradar a los poderosos como si en realidad no le importara; y por otro lado, "La consumación" en la cual los enterados de la ciudad debían seleccionar entre ese desfile de nuevos nombres, a los artistas que consideraban originales, "*cool*" o importantes. En la actualidad, este ritual parece variar de nombre, pero las estrategias de persuasión a los poderosos continúan iguales.

Sin duda, el arte siempre ha sido un buen trampolín de prestigio y nivel social, un "status symbol"[77]incluso para quienes nada tienen que ver con ella. Cuando la escritora y

[77] Ver: Ángela Vettese (2013) *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*, p. 12.

socióloga Sarah Thornton se aventuró a seguirles los pasos a un número importante de eventos e instancias del arte internacional, lo primero que salía a flote era el ansia de cada uno de sus entrevistados por mostrar su estatus. Era esto lo que Tom Wolfe llamó la "estatusfera", una condición, en palabras de Thornton, estructurada alrededor de nebulosas y contradictorias jerarquías de fama, credibilidad, imaginada importancia histórica, afiliación institucional, educación, inteligencia percibida, riqueza, o hasta condiciones tales como la procedencia de un estatus social.[78]

En definitiva, el arte, o las obras de arte, no aparecen solo de la mano de los artistas o sus asistentes; las obras de arte son creadas por los curadores, los galeristas, los críticos y los académicos que han prestado alguna atención a esa creación que será titulada como obra de arte. El mundo del arte de Danto o Dickie con teorías y discursos de artisticidad, así como el mundo del arte del estatus y el lobby de Tom Wolfe, Helguera o Thornton, son los productores directos de las obras. Escribe Angela Vettese en *Arte contemporáneo: entre el negocio y el lenguaje*:

> El primer reconocimiento de la obra de arte no está connotado solo por la sensibilidad cultural del público y del artista. El éxito inicial pasa a través de mallas que tienen que ver con la determinación del autor, su suerte en los encuentros, la oportunidad y un sistema de toscas reglas, pero tan delicadas que han de manejarse con cuidado. […] Estamos hablando del "sistema del arte". Fue el crítico Lawrence Alloway el primero en usar esta expresión, en un ensayo aparecido en la revista Artforum en 1972, en relación con los mecanismos por los cuales un artista es aceptado o rechazado por el conjunto de los aficionados. (2013, p. 101)

Por otra parte, una interesante teoría surge de las reflexiones de Howard Becker en *Los mundos del arte,* quien a través de un análisis sociológico mucho más profundo y con un pequeño tinte basado en las reflexiones de Tom Wolfe, examina y redefine el mundo del arte desde cierta rebeldía "anti elitista" que lo lleva a considerar a los artistas, a los artesanos, así como a la gente del común con el mismo nivel de importancia,

[78] Ver: Sarah Thornton (2010) *Siete días en el mundo del arte, p. 10.*

concentrando su tesis en las formas de organización social donde compara formas y obras de arte que tienen una reputación diferente, y nos recuerda que el principio de su análisis es social y organizacional más no estético.

> Los que escriben sobre arte suelen usar la expresión "mundo de arte" de forma laxa y metafórica para referirse a la gente que está más de moda entre aquellos a quienes se relaciona con esos objetos y acontecimientos publicitados que implican precios astronómicos. Use el termino de manera más técnica, para referirme a la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte. Esta definición n tautológica refleja el análisis, que no es tanto una teoría sociológica del arte organizada de manera lógica como una exploración de la posibilidad de la idea de un mundo de arte para aumentar nuestra comprensión de la forma en que la gente produce y consume obras de arte. (2008, p.10).

Así las cosas, este enfoque se nos presenta en aparente contradicción con los enfoques anteriormente revisados en tanto que nuestra tradición, ha identificado al artista y al arte como algo mucho más especial, "en el que emerge la creatividad y se expresa el carácter esencial de la sociedad, sobre todo en las grandes obras de los genios." (Op. cit., p. 11). Por lo mismo, afirma que esta tradición toma al artista y al arte como objetos esenciales de estudio más no a la red de cooperación como los puntos concéntricos para considerar el arte como un fenómeno social y cultural.

Un punto importante en el trabajo de Howard S. Becker es que todas y cada una de las personas que han contribuido en la realización de un objeto que posteriormente será considerado como "obra de arte", son iguales o más importantes que el artista. "Hay que pensar en todas las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que por fin es." (Op. Cit., p. 8). De esta manera, el autor pone en entredicho el estatus de los artistas, cuestionando hasta qué punto se revisan las condicionas bajo las cuales un personaje X puede ser considerado como tal teniendo en cuenta sus aportes a un trabajo que conlleve una actividad de "artisticidad", y como ejemplo de ello, recordamos que en la actualidad, los artistas ya no son los productores

de sus obras, o cómo las estrategias de apropiación y "resignificación"[79] contribuyen a que el artista eluda cualquier clase de trabajo significativo sobre la obra. De nuevo aquí nos enfrentamos al asunto de la intención del autor que deviene en el discurso del personaje.[80]

> Este problema reviste una forma especial en la pregunta que se plantea respecto de si, al reaccionar ante una obra de arte, debemos dar especial importancia a las intenciones del autor o si es posible hacer una serie de interpretaciones sin privilegiar la del autor (Hirsch, 1979). Podemos reformularlo: ¿Reconocemos que el autor aporta algo especial en la producción del trabajo, algo que nadie más puede aportar? Si el público cree que sí, naturalmente antepondrá las intenciones del autor en su respuesta. (Op. cit., p. 39).

Sobre la intención del artista y el acto creativo, Marcel Duchamp consideraba que, en la creación de algo, el artista iba de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. "Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, penurias, satisfacciones, renuncias, decisiones, que tampoco son, y no deben serlo, completamente autoconscientes, por lo menos, en el plano estético."[81] El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no se da cuenta.

Continuando con Becker, los otros mundos del arte están conformados por los "vínculos cooperativos", es decir, por todas las personas que hicieron posible la obra de arte, (desde los fabricantes de lienzos, hasta quien se encarga de transportar las telas hasta su lugar de exhibición). El artista, entonces, trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final. Dondequiera que el

---

[79] Las comillas son propias.

[80] Cuando el artista Marcel Duchamp realizó su polémica obra L.H.O.O.Q, en 1919, solo tuvo que añadir un pequeño bigote a la imagen de la Mona Lisa realizada por Leonardo Da Vinci en 1503. Según la teoría de Becker, si no hubiese existido la obra de Leonardo y todos aquellos otros agentes que la hicieron posibles, Duchamp no habría producido una polémica pieza como tal. Por lo tanto, el problema del mérito duchampiano es un mérito sobrevalorado, como muchos otros en el arte de la actualidad.

[81] Ver, *El acto creativo*. Marcel Duchamp. Publicado en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.

artista dependa de otros existen un vínculo cooperativo. La obra de arte por lo tanto no es el resultado, como la tradición artística lo ha definido, de un don único y especial; las obras de arte son productos colectivos donde los artistas, por lo tanto, son un subgrupo de participantes de uno de los mundos que aportan algo al trabajo, pero no necesariamente lo convierten en arte; dice George Dickie "No hay, por ejemplo, garantía de que todo lo que un artista dice que es una obra de arte, sea de hecho una obra de arte", (2005, op, cit., p. 25), y como llamar algo obra de arte es un título honorífico y poder proporcionar ese nombre a lo que se hace tiene sus ventajas, la gente suele querer que se llame así a lo que hace. Con la misma frecuencia, a la gente no le importa si lo que hace es o no arte dado que, para ello, tienen bajo la manga el haz de las curadurías, por lo que, dentro de este grupo de vínculos cooperativos, los curadores han de jugar un papel muy especial en la configuración de las cosas que son llamadas obras de arte.

La era de las curadurías.

Como bien hemos dicho, el mundo del arte tiene su raíz en la configuración de las exposiciones como eventos de encuentro entre el artista, sus colegas, el público y por supuesto, los otros agentes que determinan si éste será aceptado o no por ese sistema. Así mismo, las exposiciones pueden considerarse como actos creativos donde el organizador expresa sus ideas sobre un asunto determinado. En este sentido y durante los últimos años, la figura de este organizador de exposiciones ha tomado un carácter específico y se ha debatido sobre la necesidad de una escuela que especialice al organizador en esta actividad dado su notable protagonismo dentro de los eventos expositivos. La historia de los personajes que han tomado relevancia como selectores podemos encontrarla nuevamente en las vanguardias con figuras que nada tenían que ver con un museo pero que se ocupaban de visitar constantemente exposiciones, talleres de artistas y eventos, para luego volverlos visibles a través de sus escritos.

En principio, podemos determinar este ejercicio como una propuesta más cercana a la crítica de arte que propiamente a la curaduría, recordando figuras como Clement Greenberg, quien pudo crear una teoría propia para salvaguardar la creación de un número importante de artistas estadounidenses que no tenían en sus trabajos, influencias europeas; estamos hablando de los expresionistas abstractos. Así mismo, los roles híbridos dentro de las artes han sido también frecuentes, pues recordemos al artista, curador, editor independiente, galerista, profesor y autor de películas sobre artistas Willoughby Sharp (1936-2008) quien llevó una carrera especialmente prolífica y diversa, donde reconocía la importancia de otros artistas a los cuales les producía textos y filmes como los dedicados a Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, entre otros.

En la actualidad, ser curador, (comisario o *curator*), suele ser una de las denominaciones utilizadas (a veces con un tono de ironía), para nombrar a una persona responsable de un discurso teórico con el cual puede justificar una determinada selección de obras para un evento como una subasta o una exposición. En el año 2010 la carrera de curador parecía dispararse en los medios culturales de forma exagerada, pues en una publicación en US News, anunciaban la interesante noticia de que esta carrera sería una de las más prometedoras de la época: "*Curator*: una de las 50 mejores carreras del 2010 que tendrá un fuerte crecimiento durante la próxima década". En la actualidad, a falta de obtener un éxito temprano, muchos recién graduados de la academia de arte, incluso de cualquier otra disciplina (historiadores, antropólogos, psicólogos, filósofos) optan por la opción de convertirse en curadores; una etiqueta que da mucho más prestigio y autoridad que el de cualquier otro título en el mundo del arte.

Sobre la curaduría uno podría decir en principio, que es una disciplina relativamente nueva que ha alcanzado en pocos años un nivel de popularidad a veces alarmante. Otro aspecto a señalar es que está directamente ligado a otras profesiones relacionadas con el arte; así, pocas veces un curador, comisario o *curator* está académicamente formado en curaduría, pues a pesar de la proliferación de cursos sobre la organización de exposiciones, no existe una concepción propiamente clara que abarque las condiciones

intelectuales y profesionales que eviten que cualquiera de la noche a la mañana, haga un par de selecciones de amigos que hacen cosas a veces identificadas como arte y encuentre un lugar para exhibirlos, para autoproclamarse curador. Podrá ser incómodo decirlo, pero estamos saturados de curadores que, como en la identificación de las obras artísticas, su credibilidad podría perfectamente ponerse en tela de juicio, porque las fronteras sobre quién es un curador y quien no lo es, también son bastante laxas.

El papel del curador en el mundo del arte se hizo posible gracias a la efervescencia de las exposiciones desde finales del siglo XIX y XX como he mencionado al inicio de este texto. En aquellos momentos los artistas empezaban a ser sus propios curadores, (aunque el término no era utilizado en ese entonces), porque tenían la necesidad de presentar su trabajo ante el público; como ejemplo de ello, en 1855 Gustave Courbet organizó una exposición a la que tituló *Le réalisme,* que le dio otro giro de tuerca a la pintura, o recordemos el Salón de los Rechazados *(Salon des Refusés)* que en 1863 se realizó como protesta frente al Salón de París por haber rechazado más de 3.000 obras, una cifra desmedida que llevó a los artistas a realizar su propio Salón. [82] Así mismo, la primera Feria Internacional Dadá, que se inauguró en Berlín en 1920 fue organizada por George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield y otros miembros del grupo de dadaístas, como una especie de *Gesamtkunswerk* [83] (Obra de arte total) que consistió en una serie de collages, ensamblajes, manifiestos, copias de cuadros antiguos y muchas otras cosas más.

Por otra parte, fueron también los artistas quienes comenzaron a fundar colecciones y museos durante el ascenso de las vanguardias, dado que la historia de las exposiciones

[82] El Salón de los Rechazados que tuvo el apoyo de Napoleón III, contó con obras como *Desayuno sobre la hierba* (1863) de Édouard Manet y la obra de James McNeill Whistler *Chica de blanco* (1861-62). Vale destacar que el Salón de los rechazados empezó a cobrar popularidad realizándose en años posteriores y contando con obras de Monet, Renoir, Degas y otros impresionistas. El escritor y crítico Émile Zola incorporó un relato del escándalo de 1863 en su novela *La obra* de 1886.

[83] El término alemán *Gesamtkunstwerk* es un concepto atribuido al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba todas las artes posibles como la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura, de manera que dieran forma a una totalidad estética que fuera vista como una gran obra de arte.

resultó inseparable de las mayores colecciones de la modernidad. Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro y Henryk Srazewski pusieron en marcha el *Muzeum Sztuki* en Lodz, Polonia, con la presentación al público en 1931 de una de las primeras colecciones de arte de vanguardia.[84] Sin embargo, la figura del curador ya comenzaba a evidenciarse, pues de la mano de nombres como Alfred Baar, primer director del Museum of Modern Art de Nueva York en 1929, y varios años después con la aparición de personajes como Harald Szeemann o Lucy Lippard, a nadie le sorprendía que las exhibiciones más prestigiosas estuvieran organizadas por profesionales en otras disciplinas y no por artistas o profesionales del arte. Escribe Hans Ulrich Obrist en *Breve historia del comisariado*:

> Las exposiciones son el lugar fundamental de intercambio en la economía política del arte, el lugar donde el significado se construye, se mantiene y, en ocasiones, se deconstruye. En parte espectáculo, en parte acontecimiento sociohistórico y en parte mecanismo estructurante, las exposiciones -sobre todo las exposiciones de arte contemporáneo- establecen y administran los significados culturales del arte. (2010, p. 11).

Las exposiciones de arte comenzaron a dar rienda suelta a las propuestas imaginativas de quienes se encargaban de su organización, surgiendo a finales de los años sesenta la figura del "comisario como creador" modificando no solo nuestra percepción de las exposiciones, sino que además creó la necesidad de documentarlas más a fondo; por lo mismo, se comenzó a expandir un interés en las notas sobre exposiciones que no necesariamente salían de la mano de un experto o crítico de arte por lo que el llamado periodismo de cultura, también hizo parte de este entramado. En cuanto a las exposiciones, parafraseando a Klaus Frank, exhibir significa elegir, disponer, presentar una muestra o un ejemplo. Impartir información es el objetivo de cada exposición, y tal información podría ser didáctica, comercial o de naturaleza representacional; por lo

tanto, una exhibición está destinada a enseñar, a enunciar, y a representar para influir en una persona y en las sociedades.[85]

¿Quién es específicamente un curador? Si tenemos presente la definición que ofrece la Universidad de Navarra, un curador sería el responsable del concepto y desarrollo de las exposiciones. En el sistema actual del arte, su carácter mediador lo convierte en un profesional clave, de quien depende la visibilidad de los artistas en museos, ferias, y bienales.[86]

Escribe el investigador, crítico y también curador Leonel Estrada en su libro *Arte Actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias:*

> Un curador es una persona que tiene a su cuidado alguna obra, asunto o cosa del arte. Puede seleccionar un grupo de artistas que representen un estilo, un nuevo movimiento. Generalmente quien se encarga de disponer una exposición o un certamen cultural para que llegue mejor al público. [...] El curador se expresa, como el crítico de arte desentrañando la verdad de los propósitos de cada obra o de su conjunto. (2004, p. 114).

El criterio de un curador se imputa por encima de cualquier otro criterio, en tanto que ni el artista, ni el crítico se imponen hoy en día frente a la figura del curador; pero también sea justo recordar, que el mundo del arte tiende a sospechar fervientemente sobre la curaduría, porque en general todos observan horrorizados cómo el concepto se les está escapando de las manos.

El teórico y curador Gustavo Buntinx (Perú, 1957), quien se ha interesado por pensar de manera radicalmente distinta las dinámicas curatoriales y museísticas, asumiendo frente a ello una mirada crítica que apuesta por redefinir y discutir los límites del arte y su actual estado de crisis, cree que estamos viviendo un momento de decadencia cultural y de derrota humana donde el rol del arte, hasta el que se propone como el arte

---

[85] Klaus Frank, Exhibitions / Ausstellungen (New York: Praeger / Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1961. En: Peio Aguirre. *La actualidad del display*.
[86] *Curadores, el poder detrás de la obra*. En: ARTERIA Ed. 66. noviembre 2018 – enero 2019.

más radical, se ha vuelto una imagen complaciente y cómplice de la mediocridad y del exceso de ego.

En una entrevista con Mariagrazia Muscatello para la revista internacional de arte Artishock, Buntinx señala que es importante que los artistas y los agentes que se encuentran dentro del mundo del arte trabajen a partir de la autorreflexión y la conciencia, y no desde la búsqueda frívola del escándalo.

> Si el arte tiene una responsabilidad social es la de establecer un espacio de silencio, de recogimiento, de reflexión, de autorreflexión crítica, incluso irónica, que nos permita mantener al menos la fantasía y, ojalá, la posibilidad de un pensamiento crítico genuino. Entonces, eso empieza con enlentecer los procesos de la creación y densificarlos. […] Llevo años intentando salir del mundo del arte; he llegado a la convicción de que el peor enemigo del arte es el mundo del arte.[87]

Para Buntinx el peor enemigo del arte es justamente el mundo del arte porque se ha vuelto una maquinaria normalizadora de la subversión, hasta el punto de que ya nada en el arte resulta subversivo. El circuito del arte neutraliza todos los gestos que han intentado salirse de sus convenciones desde una posición crítica y los vuelve, para su beneficio, una convención. ¿Acaso los futuristas no deseaban quemar los museos? Y ahora, son los grandes museos del mundo los que exhiben retrospectivas sobre este movimiento culturalmente "contestatario". Así, hasta la obra más radical se vuelve una postura inofensiva sustentada por un discurso institucionalizado.

Angela Vettese, reflexiona sobre lo que debe tener un "buen curador" y nos ofrece una serie de etapas que este personaje ha de tener presente al momento de ejercer su actividad:

[87] Gustavo Buntinx. *El peor enemigo del arte es el mundo del arte.* En: Artishock revista. Dic 7, 2018. http://artishockrevista.com/2018/12/07/gustavo-buntinx-entrevista/

1. Individuar a un artista con talento, tenaz, motivado y autor de obras significativas, que proponga trabajos eficaces en el plano comunicativo y capaz de hablar al tiempo en el que vive.
2. Incluirlo en exposiciones colectivas.
3. Convencer a galerías de buen nivel a que exponga y venda sus obras, tanto en sus sedes como en las ferias; pero también de que paguen la producción de sus trabajos en otros lugares.
4. Persuadir a algunos directores de museos a hospedar exposiciones personales, en forma de muestras de iniciación en la *project-room*, de mitad de carrera y de muestras retrospectivas de final de carrera.
5. Escribir, o hacer que escriban, ensayos importantes en revistas del sector, así como monografías.
6. Evitar que se advierta una desagradable mezcolanza entre el lado crítico y el lado comercial de su trabajo.
7. Repetir todas las operaciones anteriores una segunda vez, protegiendo al artista del olvido que le espera incluso después del más clamoroso éxito. (2013, op, cit., p, 118-119).

Ser un curador es un cargo de gran responsabilidad y quienes lo ejercen, deben hacerlo con ética y sabiduría. Sobre la simpática lista de pautas, el curador entonces deberá balancear una agenda con recursos económicos suficientes para desarrollar actividades que le permitan llevar a cabo estrategias para impulsar a sus artistas escogidos. Sin embargo, para un curador de la talla de Hans Ulrich Obrits los curadores deberían tener presente que los más importante dentro de la disciplina de la organización de exposiciones es el arte mismo. "Hay que esforzarse para no subrayar la propia subjetividad y permitir que sea el propio arte el que ocupe el centro. El verdadero poder, el único por el que merece la pena luchar, es el poder del arte." (Op. cit., p. 257).

La fábrica de palabras

> "[...] ¿Se puede experimentar directamente el arte en una sociedad que tanto discurso ha generado y tantas estructuras para guiar al espectador ha construido?"
>
> Christopher Cherix

> "Esa utopía, que Susan Sontag (en *Contra la interpretación*) planteaba como la sustitución de una hermenéutica por una "erótica" del arte, no parece competir con la tendencia postutópica a la desmaterialización y la creación de relaciones comunitarias alternativas. Esta tendencia es el contexto en el que la función del curador se expande desde el tradicional cuidado de la obra de arte hacia la misión, mucho más "terapéutica" que consiste en simular la materialidad de la obra de arte mediante la inmaterialidad del discurso".
>
> Juan Antonio Molina.

Hasta este punto, un curador es quien contextualiza, es el que da sentido a las obras de arte en entornos y con fines determinados, es quien crea discursos, (a veces distintos a los que pueda producir la obra), e interpreta; pues para el público, la complejidad del arte contemporáneo requiere una interpretación. ¿Acaso no era ésta en un pasado no tan lejano, la tarea del crítico de arte? En la cuarta parde de esta tesis llamada CONFIGURACIONES LOCALES, revisaremos con la ayuda de varios agentes del medio artístico nacional, el papel que ocupa la curaduría en relación con la crítica de arte y si es real o no su mencionado destrono.

Ahora bien, uno de los puntos que más ha tomado relevancia dentro del campo curatorial es precisamente el ejercicio de la escritura. El uso de la palabra entonces es el punto clave de todo ejercicio curatorial. La curaduría por lo tanto es una fábrica de palabras. Si bien, nos debemos atener a que un curador sea una especie de mediador

entre las obras y el público, esto implica que una buena curaduría debería por lo menos desarrollarse a partir de un discurso coherente mediante argumentos inteligibles que no sobrepasen las posibilidades de las obras y menos aún que las revistan de facultades y cualidades que ellas no poseen; en ese sentido, sobre la capacidad de representación justa del lenguaje en la curaduría, el escritor Jorge Luis Borges en *El idioma analítico de John Wilkins,* escribe que la curaduría es una segunda lengua adquirida y en ese sentido, es una segunda lengua que viene a superponerse al objeto de arte; por lo tanto, oscurece al objeto al superponérsele, al pretender suplantar ese objeto para establecerse como *el objeto.*[88]

Como vemos, la anterior reflexión de Borges saca a la luz una realidad de la cual se intenta destacar en esta tesis y es que el discurso, se ha convertido en un suplantador del arte que exige estar en la cima de la pirámide de la creación artística en la actualidad. Continúa Borges:

> El objeto de arte que sería la primera lengua es borrado por ese proceso de reflexión que se opera con la curaduría como segunda lengua. En ese momento ese proceso en el que se le da otro léxico diferente a la obra, diferente a su lenguaje natural, la obra pasa a ser otra cosa, sucede la *curación* de la obra, y es entonces cuando la obra se oscurece y se rarifica, cuando se hace incomprensible cuando deja de ser arte y se transforma en discurso, en lenguaje. En la lengua del curador y de la curaduría como lengua del Arte Globalizado.[89]

Para Borges, si la curaduría es ilegítima, si nace a partir de una moda cultural, la superposición sobre el objeto de arte es todavía mayor, y se trataría de un caso aberrante donde ni siquiera se respeta la naturaleza del objeto al que se intenta superponer; como un ejemplo de esto valdría la pena mencionar el sonado caso del curador y crítico Ivo Mesquita (Río de Janeiro, 1947), en la 28ª edición de la Bienal de São Paulo en el año 2007 cuando dejó atónitos a todos gracias a su hazaña de realizar

---

[88] Este escrito de Borges hace parte del libro de ensayos *Otras Inquisiciones* publicado en 1952. (En: Borges, Jorge Luis. Obras completas. T.2. Barcelona: Emecé, 1989).

[89] Ídem.

una “bienal vacía” que costó más de seis millones de dólares.[90] Sin duda, aquí podemos recordar nuevamente al artista Yves Klein y su obra *"La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide"* ("La especialización de la sensibilidad en la materia en estado bruto hacia sensibilidad pictórica estabilizada, El Vacío"), de 1958, que consistió en realizar una exhibición en la galería de Iris Clert en París, cuyo único contenido era el espacio vacío; así, los visitantes de la muestra estaban invitados a ver, literalmente, nada. Para Mesquita, las obras en este caso carecían por completo de importancia, porque era una bienal que no estaba pensada para el público, sino para especialistas dado su profundo contenido crítico como su principal intención; por lo tanto, esta bienal no se dirigía a mostrar reflexiones sobre las producciones artísticas, sino que se trataba de cuestiones relativas a la circulación, y sobre todo, a los procesos de reconocimiento que les dan legitimidad a esas producciones.[91] Lo que no hubo por lo tanto en la bienal, fue una exposición tradicional con cuadros enmarcados en las paredes, esculturas en sus pedestales y salas oscuras para las proyecciones. “Será un espacio continuo de una sola instalación”, afirmó. [92]

El artista ocupa en la pirámide de las jerarquías del mundo del arte un nivel de importancia muy bajo (es el peón en la tesis de Pablo Helguera), puesto que, como vemos, las exposiciones ya no necesitan de la presencia de las obras en la actualidad. Curiosamente, las protestas que se manifestaron sobre la dinámica de Ivo Mesquita que estuvo principalmente soportada por discursos, archivos y revisiones críticas, implicó también el uso de la palabra misma, “Graffiteros atacan el vacío de la Bienal de São Paulo”, fueron los titulares de la prensa cuando un grupo de 40 grafiteros armados con

[90] Sobre este acontecimiento se debe recordar que en el año 2001 Ivo Mesquita había sido invitado a participar como director artístico de la Bienal que coincidía con su 50º aniversario, creada en 1951; no obstante, la descabellada propuesta de Mequita fue rechazada, con lo cual, anunció su partida acompañada de una efervescente polémica en el mundo del arte.

[91] Ivo Mesquita para *Clarín* 20 de marzo del 2008. https://www.clarin.com/sociedad/ivo-mesquita-haremos-bienal-vacia-costara-millones-dolares_0_S1zuhaR6Fx.html

[92] Ivo Mesquita para *El País*, 9 de febrero del 2008. https://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556_850215.html.

aerosoles lograron romper la seguridad de la Bienal y rociaron las paredes del espacio sin obra del "homenaje al vacío" de Ivo Mesquita.

Por otra parte, hay otros ejemplos que podríamos citar donde el componente semántico es el mismo sentido de la muestra. La artista cubana Tania Bruguera (1968-), presentó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México (MUAC) en el 2017 la exposición *Hablándole al poder*, centrada en proyectos de largo plazo desarrollados entre 1985 y el 2016. "El arte es un verbo" se leyó en una de las obras de Bruguera; paradójicamente ese mismo año el artista Vito Acconci (1940-), cuyo trabajo está situado dentro de la poesía experimental y el arte conceptual, en una exposición retrospectiva para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) explica el ensimismamiento del mundo del arte que considera un círculo cerrado y endogámico porque, como si le respondiera a la artista cubana, "el arte es un nombre, no un verbo", y, en consecuencia, no se puede conjugar fuera de su propia disciplina.[93]
Desde otra perspectiva, el artista Luis Camnitzer (1964-) presentó en el año 2018 la muestra *Falto de palabra* en la galería NC en Bogotá. En su proyecto, Camnitzer presentó una reflexión sobre la violencia del acto de nombrar, es decir, de cómo asumimos los nombres de las cosas, de cómo estamos sujetos a la identificación que dan las palabras a la mayoría de los objetos que nos rodean. Se trato por lo tanto de una crítica a las convenciones culturales que aceptamos sobre las palabras y a la manera en la que nos sometemos a ellas.

Continuando, el curador Cuauhtémoc Medina escribe que, en efecto, la noción de curador nos lanza de lleno en el *mélange* postmoderno de cierta confusión disciplinaria. Fenómeno que lejos de ser una aberración, es el acompañante lógico de un arte, que en sus mejores expresiones plantea un desacomodo, una crítica o una desobediencia de las vías instrumentales y las convenciones epistemológicas de la sociedad.[94] En este

[93] Vito Acconci para *El País*. Noviembre 7 del 2004. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/11/17/cultura/1100646011_850215.html.

[94] Cuauhtémoc Medina. *Sobre la curaduría en la periferia. 2008/09/24*
Recuperado de: *https://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-curaduria-en-la-periferia/*

sentido, la desobediencia de la que nos habla Cuauhtémoc Medina, puede entenderse como una posición combativa frente a la solemnidad del museo y ante la academia o la institución, especialmente en la medida en que se exhibe y se critica el establecimiento de un saber hegemónico; no obstante y aunque Medina no parezca aceptarlo, la actividad de la curaduría se torna aberrante y la figura del curador se vuelve grotesca cuando pretende intervenir en el acto de la actividad artística y en su autonomía formal sin el consentimiento de sus autores.

(In)disciplina y ensayos curatoriales.

> *La curaduría explícita camina sobre la cuerda floja entre la creación de nuevas formas de valor, y desciende hacia lo que bien podríamos llamar boberías*
>
> Michael Baskar

La "indisciplina curatorial"[95] es algo que podría distorsionar o también diversificar las tareas que asumen los curadores. El curador Paco Barragán en defensa de la curaduría la define como una metanarrativa donde:

> […] son precisamente las obras de los diferentes artistas, sus procesos y sus discursos los que revelan al curador ciertas especulaciones estéticas y/o teóricas que contienen la semilla de esa posible futura experiencia curatorial, siendo el artista el que prefigura y configura el concepto del curador; en otras palabras, es el *binomio artista-obra de arte* el que activa la producción social de significado. [96]

Con esto, se infiere en que son las obras, y no los curadores, las que trazan las vías discursivas de cada exposición. "Cada exposición constituye un 'texto' desde un punto

---

[95] Las comillas son propias

[96] Paco Barragán, *La curaduría como metanatrrativa. (Acerca del carácter metatextual de la curaduría).* En Revista Artishock, (25-08-2014) Recuperado de: https://artishockrevista.com/2014/08/25/la-curaduria-metanarrativa-acerca-del-caracter-metatextual-la-curaduria/

de vista semiótico, *id est*, un mensaje que ha sido construido a través de medios diferentes, pudiendo adoptar una naturaleza tipográfica, auditiva o visual."[97] Según Paco Barragán no habría ninguna diferencia entre escribir un ensayo recurriendo a citas teóricas y realizar una curaduría tomando las obras de los artistas, dado que, "Ambos ejercicios sencillamente recurren a ejemplos a fin de dejar constancia o clarificar un concepto que es narrativo por naturaleza." [98] Cuando un curador rompe las estructuras tradicionales sobre los métodos expositivos, está dando un mensaje sobre la curaduría misma, cuya intención pueda ser provocar y cuestionar. Escribe Juan Antonio Molina en *La curaduría como (in)disciplina*:

> La figura del curador, como alguien que produce y autoriza discursos sobre el arte, no parece desentonar en un medio donde los discursos sobre arte son parte de la producción artística. Esa "armonía" no borra la diferencia entre lo que hace un curador y lo que hace un artista, aunque sí abre la posibilidad de que el artista se asuma como curador (lo cual es mucho más factible que el que un curador se asuma como artista).[99]

A continuación, mencionaré tres ejemplos de exposiciones que gracias a esa "indisciplina curatorial" han sido entendidas como una disrupción a las funciones tradicionales sobre la figura del curador y sobre los procesos curatoriales:

1. *Una bienal de arte… Sin obras de arte*

"La estética se ha vuelto el discurso…" ha señalado Rancière en su libro *El malestar en la Estética* y parece que el curador Ivo Mesquita (Río de Janeiro, 1947), así lo quiso demostrar durante uno de los eventos más importantes del arte internacional. En el año 2008 el mundo del arte y el público en general quedaron atónitos al darse cuenta de

---

[97] Ídem.

[98] Ídem.

[99] Juan Antonio Molina. *La curaduría como (in)disciplina.* Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH, (89), 124–131.

que la 28ª Bienal de arte de São Paulo aparentemente sería una bienal de arte que no tendría obras de arte. Así, el inmenso pabellón donde estaría dispuesta la Bienal creado por el arquitecto Oscar Niemeyer no tendría ni obras ni exhibiciones, pero sí tuvo bastantes palabras. La Bienal, que ese año se llamó "En contacto directo", suscitó toda clase de polémicas, debates y comentarios, pues justamente uno de los propósitos sobre los que aparentemente apuntaba con esta propuesta su curador Ivo Mesquita era el de reflexionar sobre lo que han sido las bienales de arte y sobre el mismo estatuto de la obra de arte en la actualidad. En aquel momento, Ivo Mesquita quien ha sido ideólogo del concepto que gira alrededor del interrogante, "¿Cuál es la misión de una bienal en el siglo XXI?", defendió su guion curatorial y sostuvo que:

> La Bienal responde a un modelo de exposición del siglo XIX y estamos en el XXI. No creo que este modelo esté agotado, pero necesita una profunda revisión. En los años 50 y hasta los 70, la Bienal de San Pablo era la tercera del mundo y hoy son 300 las bienales que existen. Es necesario reconocer un agotamiento. Por esta razón planteo una crítica desde la propia Bienal y propongo un espacio vacío para los diálogos. Al enfrentar el vacío surgirán dudas en el espectador acostumbrado a paredes llenas. Creo que es un proyecto que provocará la discusión y en él hay puestas muchas expectativas [100]

Para Mesquita, se trataba entonces de mirar al vacío como una potencialidad más que como un problema, una Bienal del vacío, una Bienal vacía que la prensa internacional y la crítica debatió dejando de lado la discusión de las obras y los artistas seleccionados como había ocurrido en versiones anteriores.

Del mismo modo, la reflexión sobre el modelo decimonónico no solo sobre las bienales de arte sino sobre la configuración y los dispositivos que conforman una exposición en general, han sido revisados a través de curadurías experimentales o "indisciplinadas" como la que señalamos ahora. Voces como la curadora Catherine David, polémica

[100] Cita en: Ana Martínez Quijano. *Bienal sin obras de arte*. Recuperado de: http://www.ramona.org.ar/node/19620.

curadora de la Documenta X de Kassel, quien omitió por completo en aquella versión cualquier obra que fuera "figurativa", y se inclinó por mostrar todo un complejo grupo de obras de arte multimedia, aseguró que los modelos decimonónicos están en crisis, pero aclara que "esto no significa que forzosamente tengan que convertirse en un espacio de despilfarro, de idiotez, donde todos pueden y todo vale."[101]

La propuesta de Ivo Mesquita radicalizó la propuesta de Catherine David para la Documenta X, pero no solo lo hizo en términos estéticos, sino que propuso todo un debate que hizo parte del componente de la exposición. No obstante, muchos comentarios sobre la propuesta de Mesquita empezaron a entrar en el terreno de la sospecha, donde se preguntaban sobre la veracidad de su intención en revisar los estatutos del arte y el viejo modelo de la bienal, cuando salieron a la luz algunos problemas de producción del evento, como la reducción de más de un 40% del presupuesto casi 40 días antes de la inauguración de la bienal, o cuando se supo que detrás del proyecto había una deuda de 3 millones de reales y que la designación tardía de Ivo Mesquita como curador le dejó solo diez meses para preparar la Bienal.[102]

Nelson Aguilar, quien fuera el curador de la bienal en dos versiones anteriores (la 22 y 23), expresó su desacuerdo cuando habló de un "luto internacional", del final de una administración ausente y de Ivo haciendo el papel del difunto en un entierro.[103] Curiosamente, las palabras de Aguilar nos remiten al llamado "asesinato al arte", como lo ha señalado Claudia Sandoval, un asesinato realizado por la misma institución donde la paradoja se presenta con bastante cinismo al tratarse de una exposición que sacrifica el arte para hablar de la situación política de la misma institución que la produce.

---

[101] En: *Bienal sin obras de arte*. Recuperado de: http://www.ramona.org.ar/node/19620.

[102] Claudia Sandoval Romero. *Consideraciones finales sobre la 28 Bienal de São Paulo.* En: Revista Replicante 19, p. 52.

[103] En: *Bienal sin obras de arte*. Recuperado de: http://www.ramona.org.ar/node/19620

El vacío de la bienal pudo notarse no solo con la ausencia de obras, sino con la ausencia del gremio artístico que no acudió a los debates y al componente académico propuesto por la programación del evento; así mismo, la ausencia del público en general fue otro de los factores que dejaron ver que esta "indisciplina curatorial", no tuvo los resultados esperados, implicando ser la bienal menos visitada de la historia de las bienales, pero sí, la más comentada.

28ª Bienal de São Paulo. Vista de uno de los pabellones sin obras de arte.

En respuesta a la ausencia de obras, la palabra fue la protagonista; y esto no solo fue gracias al componente académico y de la enorme biblioteca que estuvo dispuesta en el evento con los archivos expuestos de todas las bienales anteriores, sino que, como lo relatábamos anteriormente, un grupo de 40 grafiteros irrumpieron el impoluto espacio de la bienal como protesta a la decisión de Mesquita de dejar el espacio vacío sin obras de arte. Así, haya sido una extravagancia curatorial como muchos osaron llamarla, haya sido una salida fácil y mediocre del curador al verse en graves problemas de tiempo y con alcances presupuestales, haya sido una forma más de demostrar que el discurso en el arte pesa por sobre las formas plásticas, o sea porque verdaderamente Mesquita

estuvo expresando un momento importante para la reflexión, esta bienal será recordada como una de las bienales más controversiales en nuestra reciente historia del arte.

Vista de las paredes de uno de los espacios de la bienal con inscripciones de grafiti.

2. *"EL"*

En el año 2014 la artista y médica cirujana Libia Posada presentó en el Museo de Arte Moderno de Medellín una de las cinco curadurías que estaban destinadas a reactivar las obras que se encontraban en la colección del museo. La propuesta de Libia Posada, siendo la cuarta curaduría de este experimento curatorial, consistió en exhibir de toda la colección, una sola pieza, la obra titulada "El" del artista Adolfo Bernal.

Cuando los espectadores entraban a las salas del museo, esperaban encontrar allí algo, una imagen o una serie de pinturas o piezas propias del acervo del museo; contrario a eso, se encontraban con las salas vacías y frías puesto que la temperatura había sido manipulada para la propuesta de Libia Posada, así como unas sutiles líneas azules y

rojas dibujadas sobre los muros. A medida que se entraba en la sala de exposición, podía escucharse un murmullo que repetía unas palabras: “cuerpo muerto”, “cuerpo vivo”, “cuerpo deforme”, “cuerpo mutilado” … “El cuerpo” es el nombre de esta curaduría en la cual, Libia Posada seleccionó solo una obra de la colección del museo para recrearla y señalar con un mensaje sutil hecho a lápiz “Este no es ´El´”. Es decir, que la curaduría no utilizó la obra real del artista Adolfo Bernal, sino que aquella pieza que veía el público era una recreación de esta, una simulación, y con ello, Libia Posada puso también en tela de juicio la importancia de una obra legítima para el desarrollo de una propuesta curatorial.

“El”. Impresión litográfica sobre papel. Adolfo Bernal – *Esto, no es “El”.* Libia Posada.

Como cirujana, la artista pudo reflexionar sobre las dimensiones de los cuerpos, no solo físicas sino también metafóricas, explorándolas a través de preguntas como: ¿Cuerpo es una noción exclusiva de lo humano?, ¿La colección del museo se podría definir como un cuerpo, compuesta de obras, cuerpos, a su vez?, ¿Es, entonces, una colección de cuerpos?; si la colección se toma como una sociedad, ¿tiene cuerpos en reserva o reservas frente a ciertos cuerpos que no están presentes en ella? Estas preguntas sobre las que giró la selección, proceden de que la palabra curaduría significa “*curar*”; recordando las palabras de Boris Groys cuando en su texto *Política de la instalación* afirmaba que:

> En su origen, parece que la obra de arte está enferma y desamparada; para verla, los espectadores deben ser guiados hasta ella como esos visitantes que son llevados por el personal del hospital a ver a un paciente que está postrado. No es casualidad que la palabra "curador" esté ligada etimológicamente a "cura": la curaduría es una cura. La curaduría cura la incapacidad de la imagen, su incapacidad para exhibirse a sí misma. Por lo tanto, la práctica de la exhibición es la cura que sana la imagen originalmente enferma, que le da presencia, visibilidad.[104]

"Hay cuatro líneas de pensamiento: la colección como un cuerpo, los cuerpos en las colecciones, el cuerpo como colección y la colección de cuerpos. Cada noción nos lleva a lugares distintos, a lugares posibles de existencia y lugares desde donde se dictan nociones y definiciones." [105] Explicó la artista acerca de la lista de cuerpos que dictaban los audios que hacían parte de la muestra. Así mismo, explicó la dimensión metafórica del cuerpo al tomar la decisión de elegir una sola obra entre las más de 2.800 piezas que poseía en ese momento la colección.

> Podríamos decir que no hay obras, pero sí hay. Están todas, pero no en su presencia más obvia, quería eliminar las definiciones preestablecidas y dejar abierta la posibilidad de que la gente las arme, de que quienes entren a las salas construyan las imágenes. […] ¿Si a ustedes no les dan imágenes se quedan vacíos de imágenes? ¿Si la sociedad no les da una imagen de cuerpo se quedan sin cuerpo? Mi pregunta principal era: ¿Cómo mostrar una colección sin mostrar obras? Y pensé, los médicos tienen que buscar por encima de esta piel, tienen que

---

[104] Boris Groys, *Política de la instalación. Un ensayo sobre las tensiones políticas que sugieren las instalaciones en el arte contemporáneo*. Recuperado de: https://privadotextos.wordpress.com/2011/07/11/politicas-de-la-instalacion/

[105] Entrevista para *El Mundo* (06 de junio, 2014). Recuperado de: https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=238057

> entrar, que percutir, que tocar, que encontrar el cuerpo ante ese cuerpo aparente que se le presenta. [106]

Curiosamente, el texto de sala que debía acompañar la muestra, en un gesto igualmente transgresor, se trató de un panel con capas de pintura negra, un plotter con el título de la curaduría "El cuerpo" y su firma. En este sentido Libia Posada reconocía que no le interesaba ir con otra explicación retórica sobre lo que había desarrollado en su enunciado como propuesta curatorial. Así, se afirma la tesis de Paco Barragán sobre la curaduría como metanarrativa. "Sería absurdo un texto largo que explique que no hay obras de arte", puntualizó. [107]

Vista del montaje en la explosión "El cuerpo" curada por Libia Posada en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

[106] Ídem.
[107] Ídem.

3. "Afinidades afectivas"

En el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), se llevó a cabo el martes 16 de octubre del 2018, una conferencia acerca de la 33 Bienal de São Paulo que abrió sus puertas el 7 de septiembre del 2018 en el Pabellón Ciccillo Matarazzo del Parque Ibirapuera. En esta ocasión y para sorpresa de muchos, el curador en jefe Gabriel Pérez-Barreiro (España, 1970), propuso una dinámica diferente para la concepción del componente expositivo de la bienal, dejando según sus intenciones manifestadas, que la pauta de lo que debería exponerse, fuera demandado por los artistas "como un ejercicio que apunta a desmontar el papel estrella que ha cobrado el curador en exposiciones mundiales de gran envergadura."[108] Para ello, invitó a siete artistas de generaciones y trayectorias diversas a ejercer el rol de "curadores", dejándoles total libertad de acción. En varias ocasiones el curador Pérez-Barreiro afirmó que esta provocación buscaba reflexionar sobre los desafíos y contribuciones de una bienal de arte hoy en día, algo que, a su juicio, implicaba eludir el tradicional eje temático y sustituir la jerarquía curador/artista por una polifonía de voces curatoriales orientada, en el caso de esta edición, por la carga sugestiva de su título, *Afinidades Afectivas* que Barreiro despliega en su texto curatorial.

Los artistas a los cuales se les hizo la invitación de ser partícipes de la bienal en el rol de curadores fueron: Antonio Ballester Moreno, Sofia Borges, Alejandro Cesarco, Claudia Fontes, Wura-Natasha Ogunji, Mamma Andersson y Waltercio Caldas. Cada uno de ellos debía tomar las riendas de sus curadurías, para las cuales no hubo ninguna clase de criterio previo, dándoles absoluta libertad de trabajo. Sobre lo anterior, es justo destacar, cómo las exhibiciones y los eventos del mundo del arte se mueven justamente por esas "afinidades afectivas" por lo cual, la gran mayoría de los trabajos seleccionados y los componentes de las exposiciones fueron desarrollados a partir de los trabajos de

[108] 33° BIENAL DE SÃO PAULO. ENSAYOS CURATORIALES PARA RESCATAR LA AFECTIVIDAD PERDIDA. En: Artishock Revista Internacional de Arte. Recuperado de: http://artishockrevista.com/2018/09/16/33-bienal-de-sao-paulo-2018/

amigos y artistas cercanos a cada uno de los invitados a ejercer su rol como curador, algo que ellos mismos enfatizaban de manera abierta frente a las preguntas del público. Vale destacar, que el único requisito propuesto por el curador jefe era incluir en sus propuestas curatoriales su propio trabajo, algo que, en los códigos que competen al mundo del arte, no es muy bien visto, y supone en muchos casos una postura endogámica del ejercicio curatorial. "El modelo es crear campos de posibilidad, campos de libertad. Para todos ellos la invitación y las condiciones fueron las mismas: te invito como artista y curador; tu obra tiene que estar presente; puedes hacer la museografía que quieras y vamos, en conjunto, a elegir un espacio físico que va a ser tu zona de exposición,"[109] respondía Barreiros en una entrevista para la revista *Artishock.* Así, el resultado terminó siendo una multiplicidad de "ensayos curatoriales"[110] definidos inicialmente por los intereses personales de cada uno de los invitados.

Por otro lado, la bienal contó con 12 proyectos de artistas que no habían tenido mucho reconocimiento en sus carreras profesionales, sumando entonces la intención de visibilizar a los menos reconocidos por el mundo del arte. "Podría traer a grandes estrellas del circuito internacional, pero hay que pensar qué aporta la bienal al mundo. No hago ningún favor a nadie si traigo a un americano famoso, por muy fan que sea de ellos" fueron las palabras de Barreiros para *El País*. [111] No obstante, parece que su fórmula no obtuvo muy buenos resultados si consideramos las múltiples críticas del público y de expertos a esta bienal. Durante la charla en el museo, su curador en jefe Emiliano Valdés fue enfático en manifestar que lamentablemente la bienal era un cúmulo de obras que, si bien podían en principio generar cierto interés en los espectadores, sobre todo por sus características formales, no había ninguna clase de coherencia ni hilo conductor que nos diera una pista de porqué cada uno de esos

[109] 33° BIENAL DE SÃO PAULO. ENSAYOS CURATORIALES PARA RESCATAR LA AFECTIVIDAD PERDIDA. En: Artishock Revista Internacional de Arte.http://artishockrevista.com/2018/09/16/33-bienal-de-sao-paulo-2018/

[110] Las comillas son propias.

[111] Ídem.

proyectos fueron desarrollados, más que por un asunto "aparentemente" de un capricho personal. "La bienal se sintió confusa y absolutamente fragmentada…fue una mala bienal compuesta paradójicamente por buenas obras" señaló Emiliano.[112]

En este sentido, se confirmó a través del ejercicio de Barreiros que los filtros de selección a través del capricho personal siempre traen resultados poco convincentes de una complejidad y una coherencia débil y que, en el mundo del arte, vale la pena seguir reflexionando sobre la figura del curador. "En la curaduría hay un autoritarismo implícito que me pone incómodo" respondía Barreiro en una entrevista para la revista internacional de arte Artishock.[113]

La fórmula de la Bienal en las últimas décadas había sido una gran exposición de obras reunidas por un comisario o curador que obedecía a una temática. En esta edición la temática fue que no hubo temática, coincidiendo con la dinámica de Ivo Mesquita en el 2007 y su "bienal sin obras de arte". Aquí confirmamos la tesis de Rancière cuando se refiere a lo que él llamó la "gran parataxis".[114] La curaduría al igual que la producción de obras de arte, es un ejercicio experimental. Aun así, el intento de proponer una bienal abierta a la interpretación interminable debido a sus posibles múltiples lecturas hace que todo parezca una posición perezosa más que de resistencia y experimentación curatorial. Por otro lado, también valdría la pena mirar la bienal con otro lente que nos haga reflexionar, justamente, acerca de la sobrevaloración del discurso del curador y de su posición jerárquica tal y como lo quiso proponer Barreiros:

> "En los últimos 20 años ha habido una fosilización en el mundo del arte en general. […] Todos los eventos debían tener un tema y los contenidos lo tenían que ilustrar. Era más importante el planteamiento que las obras. Me parece una experiencia agotadora, viendo

[112] Conferencia sobre la 33 Bienal de São Paulo, MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín) martes 16 de octubre del 2018.
[113] 33° BIENAL DE SÃO PAULO. ENSAYOS CURATORIALES PARA RESCATAR LA AFECTIVIDAD PERDIDA. En: http://artishockrevista.com/2018/09/16/33-bienal-de-sao-paulo-2018/
[114] Ver, *La palabra muda* de Rancière.

> lo mismo, escuchando lo mismo. Yo quería preguntarme si no habrá otra forma de organizar esto." [115]

Con estas declaraciones, el curador puso de manifiesto un interés particular en cuestionar el propio modelo de bienal, por un lado, y la relación de jerarquías y afectos entre los curadores y los artistas. Con ello, también puso en entredicho uno de los términos más ambivalentes y sonados en los últimos tiempos en el mundo del arte junto con c*urator* y *curating*, el de *curatorialism.* El *Curatorialism* propone en primera instancia, una jerarquía casi inamovible del modelo del sistema pero que, por lo mismo, resulta peligrosa a saber:

> El *curatorialism* tiene varias características: una es la supremacía del curador como figura, la meta-autoría en esa jerarquía; otra es la predominancia de lo temático como marco conceptual. Hay otra parte que tiene que ver con otro neologismo, que sería *About-ism* (sobre-ismo), que tiene que ver con lo temático. Muchos artistas, y muchos programas de formación de artistas, te enseñan a decir: "Mi trabajo es sobre x", y uno se pregunta, bien, pero ¿no es nada más que eso? Si la obra se limita a su tema, el riesgo es que está simplificando mucho la experiencia artística. […] si lo único que importa es el curador y su tema, entonces el arte se reduce a una ecuación y sólo entra en la medida en que se orienta con el tema propuesto.[116]

A esta forma de curaduría, explorada ya por otros curadores en el mundo, incluyendo al curador Emiliano Valdés, ha sido llamada tanto por Pablo Helguera como por Angela Vettese, el "curador director artístico" o el "curador director de orquesta", que es aquel que en su labor debe "armonizar" a sus elementos, sean estos artistas u otros curadores que le sirven de apoyo como lo hemos mencionado en el caso de Barreiro y la bienal.

---

[115] La Bienal del São Paulo busca compensar a los 'olvidados' del arte latino. 20 de marzo del 2018. En: https://elpais.com/cultura/2018/03/20/actualidad/1521563914_792468.html.

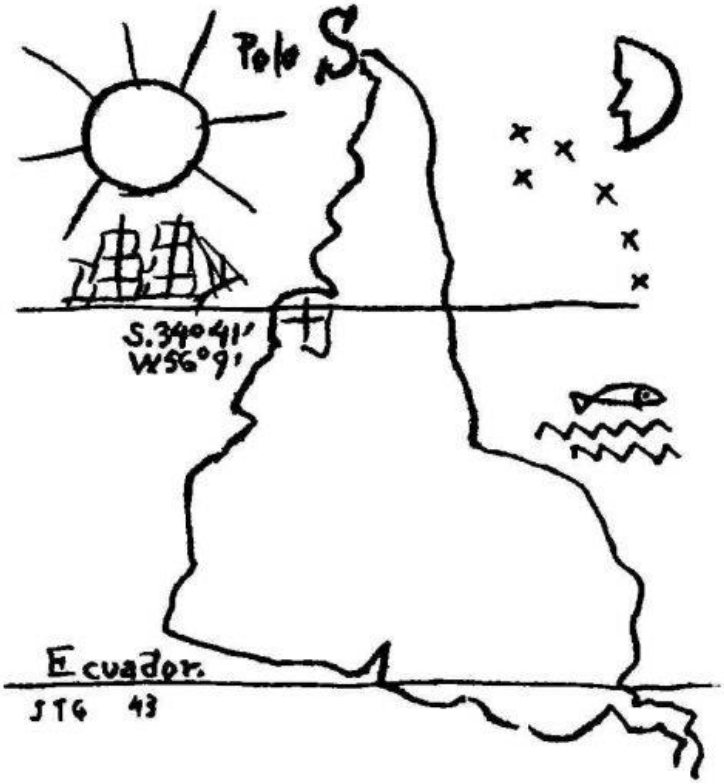
[116] GABRIEL PÉREZ-BARREIRO: "EN LA CURADURÍA HAY UN AUTORITARISMO IMPLÍCITO QUE ME PONE INCÓMODO" Julio 4 del 2018. En Revista Artishock. Recuperado de: http://artishockrevista.com/2018/07/04/gabriel-perez-barreiro-en-la-curaduria-hay-un-autoritarismo-implicito-que-me-pone-incomodo/

Vista general de una de las exposiciones dentro de la 33ª Bienal de São Paulo.

Estos tres ejemplos de ensayos curatoriales o "indisciplinas", tocan temas puntuales que deben permitirnos reflexionar sobre la complejidad del rol del curador cuando toma decisiones extremas, sobre las consecuencias que tiene en el campo artístico, las relaciones de la obra con el público y con otros actores que estén implicados en la actividad museográfica cuando éste se da el papel de creador y muchas veces interfiere estéticamente en la obra de arte a través de su museografía, así como en las múltiples destrezas que soporta su figura de poder.

CONFIGURACIONES LOCALES

4. Palabras y poderes: curaduría y crítica en América Latina y en Colombia



América invertida de Joaquín Torres García.

La palabra "curador" quedó inscrita, en América Latina, con la obsolescencia de las prácticas expresionistas, humanistas y líricas que habían sobrevivido en el continente ya por el tradicionalismo de los circuitos regionales o bajo el amparo de pensarse como una estética de resistencia frente al arte del imperialismo. A la vez, aparece con la formación de una variedad de modos de autorreflexión, que han hecho de la tarea curatorial un quehacer que expone públicamente sus contradicciones.

Cuauhtémoc Medina

¿Quién tiene las llaves de las puertas de la historia del arte?
¿Quién decide quién ingresa y quién se excluye?

Carolina Ponce de León

Curaduría en Latinoamérica: una cuestión de nombres y exposiciones

El oficio de la curaduría en general tiene su génesis a partir de los años 60´s, desde su reconocimiento en una figura de poder para el campo artístico, a partir de personajes extranjeros como Harald Szeeman (1933-2005), un artista, historiador y por supuesto curador suizo quien, tras curar más de 200 exposiciones, ayudó a consolidar el papel del curador de arte, ofreciendo a la curaduría la autonomía y el reconocimiento que necesitaba frente a otras formas de poder en el mundo del arte. El crítico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina considera la importancia de su figura en la escena latinoamericana en relación con el surgimiento de la práctica curatorial desde la periferia en el contexto de los años 90. En su artículo *"Sobre la curaduría en la periferia*" afirma que la emergencia, a la par del conceptualismo, de un nuevo tipo de agente cultural encarnado en el trabajo de gente como Seth Siglaud, Lucy Lippard y Harald Szeemann, extendió a la institución de la exhibición la inestabilidad y autorreflexión que los artistas post vanguardistas habían instaurado en relación con la noción de arte. Expone Cuauhtémoc en su texto:

> A lo largo de la década pasada hizo su entrada en la periferia un nuevo agente cultural, el curador de arte contemporáneo. El título de "curador" no surgió por la definición universitaria, sino por la emergencia de un cierto número de agentes que se apropiaron del modelo metropolitano del "curador independiente" para acompañar la ruta de los artistas locales hacia las prácticas post-conceptuales, transformar las estructuras de representación artística local, y negociar los términos de la inserción de obras e historias en el circuito global. Esa intervención estuvo definida por una alteración de la geopolítica cultural. El arte dejó de operar sobre la base del monólogo de los centros de "arte internacional" que, desde 1945, correspondieron a las capitales de la OTAN, y la marginalidad de las versiones más o menos desarrolladas de arte moderno del resto. [117]

[117] Cuauhtémoc Medina (2008). *Sobre la curaduría en la periferia.* Recuperado de: https://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-curaduria-en-la-periferia/

Así mismo, las transformaciones que se presentaban en las formas de producción de las obras de arte, tanto como sus medios de difusión, convirtieron a los espacios expositivos y centros artísticos en privilegiados dispositivos para la actividad curatorial, cuyos agentes encargados, en su mayoría jóvenes inexpertos provenientes de otras disciplinas debían romper las estructuras pasadas de la función y la organización de estos centros de arte incluyendo a los museos, para reformular sus modelos de exhibición, difusión y relación con los públicos, convirtiéndose en un modo activo de selección y de reconocimiento a través de la escritura. Continúa Cuauhtémoc: "Desde el punto de vista de una sociología de las profesiones, la implantación del curador plantea una perturbación de la división del trabajo y de la topografía de los saberes. El curador simboliza una cierta desprofesionalización, que corre en sentido contrario del sentido común que piensa que todo nuevo oficio implica el avance de una cada vez mayor especialización de los saberes científicos o técnicos". [118]

Es justo mencionar que la curaduría como una actividad que investiga, clasifica, establece categorías de contenidos, redacta guiones, documenta materiales culturales y difunde este conocimiento al público; también tiene sus distinciones cuando se habla del curador de institución y el curador independiente; así, en palabras de la artista y crítica de arte además de curadora independiente Virginia Pérez-Ratton:[119]

> […] a diferencia del conservador de museo o del curador institucional, el curador independiente está más ligado a los artistas y a sus obras, así como a sus procesos de producción, a las formas y maneras de exhibirlas, y a los discursos que acompañan y articulan una exposición. […] El modus operandi del curador independiente también se diferencia del conservador de museo, pues es a partir de sus propias

---

[118] Ídem.

[119] Virginia Pérez-Ratton (1950–2010) es una de las figuras clave para la reformulación de los discursos culturales a escala internacional a fines del siglo XX. Su labor como crítica, curadora y gestora introdujo exposiciones, argumentos, obras y experiencias sensibles construidas desde Centroamérica. Sus proyectos buscaban ir más allá de la antigua dicotomía centro-periferia y de los espejismos de igualdad asociados con los debates del llamado "arte global" en los años noventa.
En: VIRGINIA PÉREZ-RATTON. CENTROAMÉRICA: DESEO DE LUGAR. Revista Artishock. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2019/06/25/virginia-perez-ratton-centroamerica-deseo-de-lugar/

> investigaciones y experiencias que planea proyectos, ediciones, exposiciones, con todos sus detalles.[120]

Carolina Ponce de León, quien se ha destacado especialmente como curadora desde la década de 1980, responsable de la creación del programa *Nuevos Nombres* del Banco de la República, deja claro cuando escribe sobre su propio camino como curadora en *El efecto Mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1895-2000:*

> Técnicamente, el oficio de un curador consiste en "organizar" exposiciones. Para ello reúne una selección de obras de arte, documentos y conceptos con los cuales crea un espacio conceptual artificial determinado por el montaje físico de las obras y por ayudas editoriales. Tal como la producción artística misma, una exposición es una forma de comunicación paradójica. En el mejor de los casos, es un medio de intercambio mediante el cual el público experimenta a través del arte aspectos de su propia dinámica cultural. (2005, p. 30).

Las exposiciones de arte se establecieron como instrumentos de poder del que, en palabras de Anna María Guash, han sabido aprovecharse sagaces comisarios como Harald Szeemann, Jean Hoet, Achille Bonito Oliva o Dan Cameron, entre otros. Éstos se han convertido en los auténticos oráculos que han apadrinado artistas y han creado, a veces artificialmente, otras no, escuelas, tendencias y grupos. [121] El curador como una figura "ineludible", como bien ha señalado Bernhard Fibicher, "es como si se expusiera él mismo, ofreciendo un espectáculo de sus propias visiones y obsesiones, manipulara a los artistas y utilizara la exposición como un puro instrumento de poder." (Cita en: Guash, 1996, p.146-159). Así mismo, una exposición también es un poderoso instrumento que consigue cuestionar paradigmas culturales, proponiendo cambios en nuestra manera de producir y entender el arte.

---

[120] VIRGINIA PÉREZ-RATTON. CENTROAMÉRICA: DESEO DE LUGAR. Revista Artishock. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2019/06/25/virginia-perez-ratton-centroamerica-deseo-de-lugar/

[121] Anna María Guash. *El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte.* D´Art 22, 1996 (146-159).

A continuación, se nombrarán solo algunas exposiciones colectivas que mayor relevancia han tenido para el continente latinoamericano y sus respectivos curadores:[122]

1986: *II Bienal de la Habana*/ Liliana Llanes y Armando Hart, La Habana-Cuba.

1988: *Museo bailable/* Roberto Jacoboy, Buenos Aires-Argentina.

1992: *Ante América*/ Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, Bogotá-Colombia.

1993: *Cartografías.* Catorce artistas de Latinoamérica/ Ivo Mesquita, Winnipeg-Canadá.

1999: *Bienal de Sao Paulo*/ Paulo Herkenhoff, Sao Paulo-Brasil.

1999: *Points of Origin: Global Conceptualism 1950-1980*/Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weis, Nueva York-Estados Unidos.

2002: *Museo del Cerro. El artista como etnógrafo*/ Pablo León de la Barra, San Juan-Puesto Rico.

2004: *Inverted Utopias. Avant Garde in Latin America*/Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, Houston-Estados Unidos.

2007-2008: *La Era de la Discrepancia, Arte y cultura visual en México*/Cuauhtémoc Medina, Oliver Debroise, Pilar García y Álvaro Vásquez, México DF. México.

2011: *Crisis, Arte y Confrontación en América Latina*/ Gerardo Mosquera, México DF-México.

2012-2013: *Perder la Forma Humana*. Una imagen sistemática de los años ochenta en América Latina, Red Conceptualismos del Sur, Madrid- España.

Esta serie de exposiciones han visibilizado y marcado rutas tanto de producción como de preguntas por la naturaleza misma de la curaduría y las exposiciones. Carolina Ponce de León ha manifestado que las exposiciones tienen la responsabilidad de ser consientes desde el contexto y el lugar de poder desde donde se dirigen:

> Una exposición tiene lugar dentro de espacios físicos específicos - un museo, o una sala alternativa, oficial o independiente- que están, inevitablemente, cargados ideológicamente. Esto obliga a los curadores a estar atentos a la significación adicional

[122] Para tener un panorama extenso y mucho más preciso de las exposiciones más relevantes en América Latina, ver el recuento realizado por Juan José Santos en su libro *Curaduría en* Latinoamérica. Veinte entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo, 2018, desde la página 18 hasta la página 33.

que las mismas salas de exposición aportan al proyecto para evitar contradicciones. (Op. cit., p. 30).

Como bien señala el título de esta sección, la curaduría está trazada bajo una serie de nombres particulares y de exposiciones que han servido como directrices, pautas y metodologías sobre las formas de producción y difusión aceptadas por el *statu quo,* así como los mismos procesos curatoriales que desde los años 80 con el boom de la figura del curador, aceleraron también los procesos de producción y acentuaron ciertos discursos sobre los "otros" y sobre el canon, revisando las estructuras jerárquicas en clave global desde una necesidad por recuperar la memoria sobre nuestras relaciones geopolíticas.

Breve trazado sobre la curaduría en Colombia: Los cuatro "evangelistas".

Cuando se habla de la curaduría en Colombia, parece que no identificamos en principio, una vía clara que señale su génesis; sin embargo, la curadora e investigadora María Wills en su libro *Los cuatro evangelistas,* intenta responder a través de un recorrido por exposiciones y eventos, cuándo y cómo se estableció el término curaduría en Colombia. Según las investigaciones de la autora, la figura y el ejercicio de ser curador en Colombia es un ejercicio relativamente nuevo; no obstante, la curaduría ha sido un campo que no ha tenido un programa académico específico en ninguna de nuestras universidades y por lo tanto, los curadores que hoy en día realizan una carrera desde esta práctica, no han tenido una formación profesional específica salvo aquellos que realizaron estudios sobre curaduría por fuera del país, y en ese sentido, los curadores ejercen su trabajo a partir de una condición de autodidactas.

Cuatro figuras capitales se han destacado en el texto: Miguel González (1950-), Álvaro Barrios (1945-), Eduardo Serrano (1954-), y Alberto Sierra (1944-2017). Así, "El término curaduría empleado para nombrar una práctica en artes, empezó a utilizarse en el país a principios de la década del sesenta, cuando estos personajes realizaron exposiciones en espacios diversos, especialmente en los museos de arte moderno de Cali, Barranquilla, Bogotá y Medellín respectivamente, espacios que estos curadores

ayudaron a consolidar." (2018, p. 7). El arte en Colombia a partir de la segunda mitad del siglo XX está profundamente ligado a una serie de exposiciones, eventos y proyectos investigativos como las Bienales de Arte de Coltejer (68, 70, 72), muestras colectivas como *Once artistas antioqueños* (1975), *32 artistas colombianos hoy* (1975), *10 años de arte colombiano* (1971); y por supuesto el *Salón Atenas* (1975-1984), el *Primer Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano* (1981), entre otros.

Miguel Gonzáles en Cali, fue por casi treinta años el primer curador del Museo de Arte Moderno *La Tertulia*, quien también mantuvo una actividad como docente en Historia del Arte en el Instituto Departamental de Bellas Artes y se caracterizó por promover prácticas mucho más radicales a las técnicas y tendencias tradicionales que seguían imperando en ese momento. Eduardo Serrano en Bogotá, quien por invitación de Gloria Zea entró a colaborar en el equipo de trabajo del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), se convirtió en su primer curador prácticamente por designio propio, pues relata para el libro el mismo Eduardo Serrano que: "(…) en un evento ella me vio, me buscó y me dijo: 'Eduardo, yo estoy aquí para quedarme y usted también, en lugar de pelear venga a trabajar conmigo en el museo ¿Qué puesto quiere?' Y yo le dije que quería ser curador." (Op. cit., p. 11) [123]

Por su parte, Álvaro Barrios en Barranquilla, al ver la dificultad de los artistas más jóvenes para expresar sus ideas en un momento donde el arte nacional apenas comenzaba a entender manifestaciones y medios no convencionales, se interesó en impulsar artistas especialmente del Caribe, una práctica que siempre ha llevado de la mano de su trabajo artístico que se complementa con su interés en la teoría y la historia del arte. Finalmente Alberto Sierra en Medellín, no solo fue el galerista más importante de la ciudad al ser el director de la primera galería, La Oficina, y uno de los fundadores del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), sino que trabajó del mismo modo por alimentar el campo teórico y académico con el desarrollo de *Re-Vista* , una publicación periódica especializada en arte y arquitectura que contó con textos de

[123] Entrevista realizada por la autora en mayo de 2016.

críticos y especialistas como Marta Traba, Juan Acha, Eduardo Serrano, Beatriz Gonzáles, Luis Fernando Valencia, Álvaro Barrios, John Stringer, entre otros.

"Los cuatro evangelistas", como la autora ha nombrado a estos personajes, es un término que proviene del ámbito teológico, antecedido por el calificativo de "La Papisa" con el cual se nombró por muchos años a la crítica argentino-colombiana Marta Traba. La tesis de Wills indica que el acto curatorial en Colombia se constituyó principalmente como un acto creativo y espontáneo donde "[…] el concepto de lo curatorial se entiende no como un concepto cerrado y académico; por el contrario, es una práctica forjada a través de ideas que bien podrían ser obras de arte, en sus aproximaciones arriesgadas y experimentales." (Op. cit., p. 12). En este sentido, estos curadores se formaron decididamente a partir de un acto empírico donde la intuición, a veces el capricho personal y las ganas de imponer unos relatos específicos del arte, fueron los motores para transformar, junto con un grupo de nuevas prácticas, el arte del siglo XX en Colombia.

Por otra parte, el texto de Wills nos abre a la pregunta: ¿Hasta qué punto los términos "curador", "curaduría" o "curatorial" se están banalizando o se están trabajando con responsabilidad?, en tanto que, la curaduría se ha vuelto para muchos críticos, en palabras de Michael Bhaskar en *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*: "un desecho del interesado y autocomplaciente mundo del arte que agrega una falsa dignidad a una pléyade de prácticas comunes."(2017, p. 17). En este sentido, parafraseando a la autora, estos "primeros"[124] curadores en Colombia, les dieron un soporte teórico a planteamientos artísticos que tal vez sin su respaldo y sin sus textos, no habrían trascendido y no hubieran hecho parte del "mundo del arte" o más precisamente, de ese marco institucional de la cual nos habla la teoría institucional del arte.

[124] Las comillas son propias.

Frente a la pregunta sobre si el discurso curatorial podría considerarse igual o más importante que la misma obra de arte, María Wills responde lo siguiente:

> Creo que una buena curaduría puede hacer mucho por una obra de arte, es una plataforma que sin duda además ayuda a comunicar y permite lecturas que tal vez la obra sola no habrá podido generar en un determinado público; sin embargo, no creo que sea más importante. Nunca, la curaduría en todo depende de la obra, si los artistas no existieran, la curaduría no tendría sentido. Por encima de la obra y del artista no debería haber nada. Los curadores son mediadores, obviamente con un alto componente creativo y estético, por eso a veces una curaduría puede terminar pareciendo una obra." [125]

En este sentido, vemos cómo el ejercicio de selección y legitimación también comienza a desplazarse al campo creativo y esto ha desplegado una influencia significativa sobre las condiciones del ejercicio de la curaduría y sobre los cambios que han determinado los nuevos lenguajes del arte. La curaduría, siguiendo las nociones de varios nombres a nivel nacional, parece desplazarse a todas las formas del arte, incluso, como hemos mencionado, la del curador como autor y artista; en este sentido cuando Jaime Cerón habla de "curaduría local", la define como una actividad donde "se asumen casi todas las acciones menos la creación [...] La homogeneidad de los discursos y métodos parece ser ahora el principal obstáculo al que se enfrentan las prácticas curatoriales." [126]

No obstante, para el reconocido curador José Roca es justamente lo contrario, la dimensión creativa del curador es la que permite hablar de una "nueva curaduría", frente al rol convencional que estaba fundamentalmente relacionado con la museografía, aunque aclara que este ejercicio no implica querer suplantar el lugar del artista; "No he conocido aún un solo caso en que un curador se autoproclame artista. Lo primero que debe entender un curador es que su trabajo solo es posible gracias a los

[125] Entrevista a María Wills. 23/11/2018.

[126] Jaime Cerón (2005). *"Curaduría local"* En: Arteria No. 3 (septiembre-noviembre), p.6.

artistas, y no al contrario. Un artista puede existir sin curadores; lo contrario es imposible." [127]

Siguiendo las palabras de María Wills, la curaduría es una herramienta para "evaluar" el estado del arte y por lo mismo, es prioritario que no desencadene en modas efímeras sino en análisis reales respecto a los procesos artísticos. Si la función de la curaduría es seleccionar, crear conjuntos, legitimar y además de ello, "evaluar" el estado del arte y los procesos de producción en un contexto, ¿qué papel cumple entonces la crítica de arte?

Así, habiéndose convertido en una disciplina que mide y selecciona, agrupa, clasifica y propone un discurso, también se ha convertido en los últimos años aparentemente, en el sustituto de la crítica de arte. Algunas figuras que conforman el medio artístico nacional han reflexionado sobre esta hipótesis que puede ser aún algo extrema para la época; pues si bien, la curaduría tiene una función selectiva, la crítica tendrá aún una responsabilidad analítica y reflexiva, más que valorativa sobre las obras y las curadurías de arte.

¿Un cambio de roles? El poder de la curaduría y la extinción de la crítica de arte

> *El curador es un crítico, aunque no le guste admitirlo, aunque esté ligado a una institución, aunque prefiera esconder o disimular la esencia de su labor bajo una palabra-máscara, más neutral, menos agresiva.*
>
> *Gustavo Zalamea.*

Como se ha debatido durante los últimos años, han sido reiteradas las voces que se unen a declarar de manera lapidaria que la crítica de arte es un asunto del pasado. Para el historiador y crítico de arte Benjamin Buchloh:

[127] *Notas sobre curaduría autoral*. En: *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuale*s. Bogotá: Ministerio de Cultura, p. 30-36.

> La crítica ha perdido totalmente su función. El crítico ha sido desplazado a medida que la sociedad se ha hecho más letrada. En el siglo XIX, la gente necesitaba un especialista para juzgar qué hacía de un objeto algo valioso. La educación visual de la gente ha mejorado hasta unos niveles que ya no se necesitan expertos. Eso es positivo en cierto modo, lo que no es tan bueno es que la decisión sobre cuándo un objeto es importante haya acabado en las manos del mercado. Eso es peligroso.[128]

¿Para qué sirve la crítica de arte? Es la misma pregunta que hizo Charles Baudelaire en el Salón de 1846 y cuya respuesta parecía exaltar la existencia de una disciplina que ha combatido más batallas que cualquier otra en el mundo de la cultura. Ahora la pregunta podría ser la misma, incluso, con el agravante de que los focos de atención se desplazaron de la disciplina del ejercicio crítico a la importancia del autor ¿Quién hace crítica de arte? En ese sentido, se ha dicho que la crítica de arte ejercida desde una posición melancólica sobre el arte del pasado sigue siendo incapaz de recuperarse frente a los rápidos cambios en el mundo del arte. "La crítica que realmente critica al arte contemporáneo es una especie rara y en peligro de extinción."[129] El curador, el galerista y el coleccionista parecen haber sustituido al crítico como mediador entre el arte y el público y como analista de los fenómenos que marcan los cambios que dirigen en unas y otras direcciones al campo artístico. Se presenta entonces una paradoja; el arte en la actualidad ya no se trata precisamente sobre las obras de arte, sino sobre estos fenómenos y agentes externos (contexto, discursos, canon del mercado), que determinan o moldean las dinámicas de producción de los objetos o gestos artísticos. Así, este ejercicio parece ser otra de las funciones del proceso curatorial; por ejemplo, para Lucas Ospina, artista y crítico de arte:

---

[128] Entrevista para *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458314006_007665.html

[129] Laurie Rojas en el debate sobre crítica de la colección Patricia Phelps de Cisneros. *La crítica de Arte en américa Latina ¿Importa siquiera?* (octubre 9, 2014). Recuperado de: https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/la-cr%C3%ADtica-de-arte-en-am%C3%A9rica-latina-%C2%BFimporta-siquiera.

> La curaduría no es un acto neutro, ni una mirada sólo objetiva o subjetiva; la curaduría es a las exposiciones lo que el género del ensayo es a la escritura, y es bajo la figura irreductible e insaciable del lenguaje que la crítica juzga a su pariente menor; la crítica es vieja, locuaz, desfachatada, irrefrenable, lúcida por momentos y despelucada, la curaduría es una niña mayor que casi siempre ha sido muy correcta y está entrando apenas en la pubertad: ya veremos si para la historia, o ante la mayoría de edad, la curaduría madura biche y se convierte en elegante señora, ama de casa (o de museo, o de academia) o se atreve a pensar, se hace respetar y crece como la bella, inteligente y difícil mujer que puede ser.[130]

Como hemos visto en las SEGUNDAS CONFIGURACIONES, se nos ha dicho que estamos viviendo unos tiempos "posmodernos"[131], donde acontece un arte poshistórico[132] y con esto, también estaríamos presenciando unos tiempos de "poscritica". La llamada crisis de la crítica de arte tanto en Latinoamérica como en Colombia está trazada sobre un modelo de crítica que en algún momento fue un paradigma y que se habría desarrollado por la presencia de figuras como la que dejó Marta Traba. En un texto publicado por Jaime Iregui, fundador y director de la plataforma de crítica cultural Esfera Pública, Guillermo Vanegas escribía sobre esta supuesta crisis que:

> […] es posible pensar que el reclamo compulsivo por "la ausencia de una crítica seria" no es tan importante como el hecho mismo de su formulación. El problema al que apunta esta queja no es al de la falta de "verdaderos críticos" sino más bien la invocación del retorno de una figura que sea capaz de orientar el rumbo de la opinión sobre la actividad artística de nuestro país a semejanza de los críticos más reconocidos del siglo pasado.[133]

---

[130] Lucas Ospina. *La una más la otra: Curaduría y crítica*. Recuperado de: https://esferapublica.org/nfblog/la-una-mas-la-otra-curaduria-y-critica/

[131] Las comillas son propias

[132] Yo prefiero hablar de un arte transhistórico, quizás, en clave de Danto.

[133] Guillermo Vanegas. *Asuntos internos*. En: Pensar la escena. Debates del campo del arte contemporáneo en esfera pública, p. 49.

Guillermo Vanegas hace referencia a la importancia que tuvo Marta Traba no solo para Colombia sino para el arte latinoamericano.[134] Por otra parte, que la crítica de arte sea un asunto del pasado parece una presunción demasiado cómoda cuando es un secreto a voces, que quienes tienen ahora la potestad sobre lo que es o no una coherente obra de arte, son precisamente los curadores. Por lo mismo, esta insinuación es ventajosa para cualquiera que haga parte del mundo del arte y quiera hacerse a una carrera rápida, de prestigio y aparentemente sin mucho esfuerzo, pues en la actualidad, el título de "curador" parece ser el que mejor encaja en la pesquisa de poder y popularidad. Frente a la pregunta sobre si la figura del crítico de arte ha sido desplazada por la del curador, Guillermo Vanegas responde de forma afirmativa:

> El curador reemplazó al crítico y con la ventaja de nunca dar o dar la cara a medias cuando de reclamaciones se trata. Por lo mismo, es imprescindible la labor crítica –que se ejerce, pero más como chisme que como asunción de voz pública–, para medir los excesos-estupideces de los curadores, para examinar cada una de sus actuaciones, para detenerlos en sus ímpetus monopolizadores.
>
> Además de lo anterior, la función del crítico de arte es la misma que desde sus comienzos: dar cuenta casi en tiempo real del panorama de producción artística que le interese, sin atender al hecho de que eso le genere consecuencias sociales como el desprecio de sus iguales, el odio de sus referidos, la soledad por sus opiniones y la alegría de fastidiar a una amplia cantidad de personas.[135]

---

[134] La crítica de arte ejercida por Marta Traba fue representativa sobre los puntos de anclaje y las diferencias en el arte moderno latinoamericano del siglo XX. Entre 1945 y 1960 el pensamiento crítico de Marta Traba defendía un arte que siguiera las tendencias y los movimientos artísticos internacionales, sobre todo los europeos, en tanto que denunciaba un "retraso" en las artes latinoamericanas y especialmente en el arte colombiano. De ahí su reconocimiento a artistas como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Feliza Bursztyn, y muchos otros. Su segunda orientación se puede determinar entre 1960 y 1980 cuando comenzaba a tener la idea de que las grandes potencias europeas y americanas estaban amenazando la producción artística latinoamericana porque se quedaba en el subconsciente estético y perdía autonomía. En este sentido, Marta Traba empezó a descentralizar su discurso y esto quedó evidenciado en su texto *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), donde pensaba arte desde Latinoamérica y propuso una identidad cultural que al mismo tiempo pudiera dar soluciones a los problemas estéticos del momento. Ver, Elsa Crousier, *De Europa a América: la obra critica de Marta Traba y sus evoluciones* (2020), Recuperado de: http:// journals.openedition.org/artelogie/4962

[135] Entrevista a Guillermo Vanegas, septiembre del 2018.

Por el contrario, Elkin Rubiano quien hace unos años realiza un programa en la plataforma You Tube llamado "crítica sin cortes", ha visto en la crítica de arte cierta miopía respecto a la práctica artística, obviando aquello que sucede en las provincias, en los pueblos y en las casas de la cultura, donde no se ve la crítica institucional. "Lo que se hace allí son otros modos de ver, de sentir, de pensar y de hacer, muy vitales porque están unidos a las comunidades y por allí nunca asoma la crítica"[136]. Pero, por otra parte, tampoco asoma la curaduría, por lo cual, son prácticas que están concentradas en los espacios de poder, en tanto que, cuando hablamos del campo artístico estamos hablando de lo que es "visible" pero no de aquello que hay detrás de la escena.

> La crítica del arte como la curaduría le dan la espalda a aquello que está por fuera de la institucionalidad, y, así critiquen a la institución, no pueden ver más allá de la institución misma. En ese sentido es muy miope y pobre también de perspectiva [...] No creo que la curaduría haya desplazado a la crítica, sino que la misma crítica ha ido desapareciendo, perdiendo influencia y lo que hace el curador, no es crítica; porque la crítica ha sido valoración excluyente, pero hace visible lo que ha excluido, la curaduría excluye, pero no hace visible lo que ha excluido. [137]

Considerando las palabras de Elkin Rubiano, recordemos cómo José Jiménez en su *Teoría del arte* habla sobre el desarrollo de una *metacrítica* en la que la consideración histórica de las distintas corrientes y aportaciones de la crítica en todos sus ámbitos, presenta una actitud opuesta que incide en la superficialidad de la crítica y por ello se plantea la posibilidad de su disolución. "La disolución de la crítica podría entenderse como un efecto de la *aparente inmediatez*, de la ilusoria transparencia con la que nuestra cultura de masas envuelve toda propuesta artística y que en los últimos tiempos ha ocasionado una expansión inusitada del cínico ´todo vale´ tanto en los ambientes artísticos como en el público." (2002, op, cit., p. 137).

[136] Entrevista a Elkin Rubiano, junio del 2020.

[137] Ídem.

Para el crítico y curador Juan José Santos, autor de libros como "*Curaduría en Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo"* (2018) y "*Juicio al postjuicio ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?*" (2019), el fenómeno de la inusitada desaparición de la crítica y la sobrevaloración de la actividad curatorial se debe a que:

> *[…]* en muchas ocasiones se añade el nombre de curador a muestras que no son curadas por subirse al tren, lo cual evidencia lo apetitoso del oficio. Creo que una de las cosas que más seduce, desde fuera, es que no se sabe muy bien qué hace un curador, solo que está asociado al arte contemporáneo. Eso lo hace algo muy *cool.* Por otra parte, al ser una profesión relativamente nueva, aún no está reguladas ni estipuladas sus características. El que lo pueda ejercer "casi cualquiera" lo hace accesible. De todas maneras, es una figura que está cambiando y cambiará más aún: hasta que lo sustituya un oficio nuevo, como ¨facilitador de experiencias¨." [138]

Así mismo, cuando se le preguntó acerca de la importancia de la figura del crítico de arte, teniendo presente que él desde su oficio se ha interesado por ejercer esta disciplina y debatir sobre el estado de la crítica en el contexto, ha señalado que "la figura del crítico está obsoleta, aunque creo que es más necesaria que nunca: cada vez somos más tolerantes el engaño, y se hace necesario un *cribador*. Su función debería ser, entre otras, esa. Pero también: intérprete de obras, acusador del deshonesto, imparcial, acompañante de la obra de arte, estimular, sugerir, denunciar, independiente del mercado y de las modas.[139]

Félix Ángel, artista colombiano quien ha ejercido además una voz crítica en el país y ha organizado eventos desde el ejercicio de la curaduría, plantea que no hay incompatibilidad en el hecho de que un crítico opere como curador, pero señala que son dos cosas completamente diferentes:

---

[138] Entrevista realizada a Juan José Santos (22/09/2018).

[139] Ídem.

> El curador es, si se quiere, un implementador, mientras que el crítico -según Wilde- es otro creador que va más lejos de la creación artística imponiendo orden sobre caos, y en esa forma contribuye más que el artista (y el curador) a la definición del futuro. Mientras la labor del curador puede soslayar el rol de la crítica, si prefiere, especular resulta inapropiado, porque su función principal es explicar.
>
> La crítica requiere, como toda labor, la interacción con un público que en este caso es variado y agrupa la academia, el ámbito institucional, y el pensamiento independiente. Ello presupone competencia en la formación, educación, información, y capacidad dialéctica de quien la recibe, de otra forma el ejercicio mental que involucra no tiene eco. Sin una audiencia interesada, atenta, interactiva, o curiosa en el peor de los casos, la crítica no tiene oportunidad de cumplir su objetivo que es el de contribuir al desarrollo de las artes.[140]

Como vemos, el debate sobre la pertinencia del ejercicio crítico se ve permeado por la necesidad de un público que pueda responder a tal ejercicio. Por una parte, siempre se le ha pedido al crítico de arte un juicio de valor, pero para nadie es un secreto que a los artistas lo que menos les interesa es tener a un "toro furioso" detrás de su producción; por lo tanto, el cambio sobre el rol del crítico de arte se ha visto litigado en la actualidad cuando se menciona que los críticos de arte ya no critican, excepto en el sentido de que hablan bien de cualquier cosa. Roland Barthes en *Crítica y verdad* ha indicado que esta situación es caracterizada por una "crisis general del comentario." (1972, p. 50). Esta crisis es evidente desde la desconfianza que produce el ejercicio crítico, por una parte, debido al exceso de comentarios publicados en revistas especializadas hasta en perfiles de Facebook por parte de personajes que no tienen que ver precisamente con el arte, y a la pretensión de los críticos de proporcionar la "traducción" real de los contenidos de las obras. De ahí, por ejemplo, que esta desconfianza hacia tales demandas se haya asentado en el polémico libro de Susan Sontag *Contra la interpretación* en 1964, y así mismo Roland Barthes señalaría que es "[…] Imposible para la crítica el pretender "traducir" la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que

[140] Entrevista realizada a Félix Ángel (27/08/2018).

la obra. Lo que puede es "engendrar" cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra". (Op. cit., p. 66).

En un debate sobre la pertinencia de la crítica de arte en la actualidad organizado por la Colección Patricia Phelps de Cisneros, Gabriela Jauregui, investigadora y crítica, considera que el trato que ofrece el mundo del arte a unos y otros está en un claro desbalance, donde la figura del curador es exaltada y dotada de una importancia excesiva y la del crítico de arte sigue siendo vista con el mismo recelo que se la ha visto en el pasado.

> Poniendo todas las consideraciones lingüísticas y de traducción a un lado, creo que la crítica de arte y los críticos que se involucran, se han vuelto invisibles (¡pero no están muertos!) de manera directamente proporcional a la visibilidad y estrellato de los curadores. Los curadores han tomado el lugar de los críticos, o la gente erróneamente así lo espera. Los curadores han sido llevados, traídos y agasajados, mientras que un crítico hoy en día no gana más que unos cuantos dólares por columna. Los estudiantes no se quedan al margen y prefieren decir que son curadores para decir que son críticos. [141]

La urgencia de una crítica que pueda sobrepasar los cambios de focos en el arte, que ya no parecen estar interesados en los objetos o imágenes producidas por los artistas sino en fenómenos más globales como las relaciones entre el arte y la política, el rol del espectador o las especulaciones del mercado que ha llegado a sugerir en la actualidad un nuevo canon[142], parece estar instalada bajo un tinte pesimista incluso de parte de los mismos críticos de arte. En ese sentido, la crítica de arte española Rosa Olivares ha llegado a la conclusión de que la crítica no existe:

---

[141] Gabriela Jauregui. *La crisis alimenta a la crítica.* Recuperado de: https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/la-crisis-alimenta-la-cr%C3%ADtica

[142] El mercado como canon es una hipótesis que he estado desarrollando a la par con los planteamientos de María Virginia Jahua y la investigadora Julia Buenaventura, donde se propone que, en la actualidad, es el mercado con una serie de dinámicas especulativas, el que dirige la mirada del espectador conocedor o inexperto a considerar las obras de arte que más se venden o que más relevancia tienen en el mercado, como lo más significativo del arte.

> […]porque no le interesa al mercado, al sistema ni a la institución, porque hay muchos intereses económicos de por medio. Es así como se ha creado la imagen del curador, un mercenario, a fin de cuentas, que trabaja por el que mejor le pague, y evidentemente no va a ser muy crítico porque difícilmente le van a llamar de nuevo. Se le ha cortado al crítico toda posibilidad de supervivencia."[143]

Es importante destacar que muchos de los agentes del medio artístico colombiano, coinciden en que el arte en Colombia todavía está en procesos de cambios de roles y de estructuras, así como de los modelos de producción y visibilización de las llamadas "prácticas artísticas". En ese sentido, recordando el rol del artista como curador del que se habló anteriormente, algunos artistas colombianos han asumido este ejercicio desde diversas metodologías, respondiendo precisamente a la urgencia por resistir y replantear las formas establecidas de ejercer un rol de poder dentro del campo, así como para abrir nuevos escenarios de debate, reflexión y residencias. Por lo mismo, la artista María Isabel Rueda quien se ha desempeñado como curadora del espacio independiente *La Usurpadora*[144] junto con Mario Llanos, menciona que, ante la dificultad de los artistas en una época pasada para desarrollar sus trabajos, dado que la producción del arte no estaba tan absorbida por las dinámicas del mercado, se vio en la necesidad de hacer sus propias plataformas:

> Yo soy artista, pero empecé a hacer curadurías pues decidí abrir un espacio independiente en Puerto Colombia junto con Mario, pues en el pueblo en el que vivimos no ocurría nada y en Barranquilla muy poco (yo ya había hecho parte de un espacio independiente muy interesante en Bogotá que se llamaba *El Bodegón*, así que tenía cierta experiencia), y así empezamos con unas residencias en nuestra casa y exposiciones en espacios que nos conseguíamos prestados específicamente para los proyectos. Ahí fuimos aprendiendo… En la práctica, viendo, leyendo y sobre todo haciendo lo que a nosotros

[143] Entrevista de María Alejandra López a Rosa Olivares para UN Periódico Digital, diciembre 13 de 2018. Recuperado de: http://unperiodico.unal.edu.co/pages/detail/nuestra-sociedad-es-fea-el-arte-es-nuestro-espejo/?fbclid=IwAR313SBjL2xKmFlwowjCxqZzugRAH-4ZFXnK6nSN2UYxcnYb3ycSxBwS5TM.

[144] *La Usurpadora*, fue un espacio de arte independiente creado en la ciudad de Barranquilla con el fin de apoyar a los artistas emergentes.

> nos parecía que funcionaba. Ya llevamos casi siete años y ya se han abierto más de tres espacios independientes y residencias en Barranquilla después de ver lo que nosotros hacemos.[145]

Como vemos, el papel del curador que se ha acrecentado en los últimos años responde también al surgimiento de nuevos espacios independientes que se fueron configurando en este nuevo siglo después de unos momentos de quietud artística. El mundo del arte en Colombia ha cambiado considerablemente y así mismo, el rol de la crítica de arte también ha tenido que responder a esos cambios. La crítica de arte en la actualidad ha tomado escenarios mucho más gráficos y eficaces como, por ejemplo, las redes sociales.

> Las Historias del Instagram son un nuevo lenguaje que se va proponiendo y la gente lo va integrando. Cada día van saliendo nuevas formas de comunicarse y la gente las va incorporando con facilidad y va entendiendo su lenguaje. Me parece que ahora la crítica maneja más ese lenguaje audiovisual en tiempo real, está cambiando, es interesante, sin filtros, se va documentando y se va opinando encima.[146]

Alejandro Vásquez, artista multidisciplinar de la ciudad de Medellín, quien también se ha desempeñado como curador[147] considera que:

> La crítica hoy es más relevante que nunca. Se encarga de establecer conexiones con otras disciplinas del conocimiento para manifestar su visión de la evolución del arte y de su incidencia en la transformación social. Las exposiciones de hoy ya no están solo compuestas de objetos susceptibles de ser analizados en términos estéticos como forma, color, composición; estamos hablando de ideas que se comunican a través de gestos materiales o inmateriales, pero que pretenden "abrir los ojos" del espectador. El crítico de hoy es un conector de disciplinas, tiene la función de abrir el arte a otras áreas de

---

[145] Entrevista a María Isabel Rueda, (14/09/ 2019).

[146] Ídem.

[147] Actualmente es director de la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell del Centro Colombo Americano y está a cargo del programa Deseartepaz de la misma institución. Es fundador y miembro de la corporación cultural El puente Lab, laboratorio de activación cultural; a través del cual ha participado en diversos proyectos y talleres con artistas internacionales en la ciudad de Medellín; y varias exposiciones en Italia, Austria y Lituania.

> estudio, pues el arte actual ya no le corresponde solo al arte. Es, por el contrario, el lugar donde el conocimiento puede ser discutido de una manera holística.[148]

Quizás, no es que la crítica de arte sea obsoleta en la actualidad, sino que, a pesar de su invocada agonía, ésta ha cambiado de estrategias y de lugares, es decir que ha evolucionado sus modos de enunciabilidad gracias a los dispositivos actuales de mediación y comunicación con el público. Juan José Santos en su libro *Juicio al Postjuicio*, defiende la tesis de que la crítica de arte, en los tiempos del postcapitalismo, del posmodernismo, de la postfotografía, de la postverdad y del posteo en Facebook, sigue siendo válida.

> La erupción de la posmodernidad ha provocado lenguas de lava que han devorado con irritante lentitud los bosques de valores universales. Ya no existen. Ante la ausencia de valores… ¿qué hacemos con los juicios de valor? Si ya no hay verdades que escudriñar, ¿qué hacemos con los escudriñadores? O quizás, una vez la escoria se ha solidificado, han vuelto a florecer de entre las cenizas algunos valores universales. Aquellos a los que se aferran nuestras manos para no ser arrastrados por la masa ardiente. (2019, p. 12)

A pesar de algunas consideraciones donde la crítica de arte parece usurpada, obsoleta y teniendo presente el pesimismo que parece rodear el ejercicio crítico, para otros agentes del mundo del arte, sigue siendo necesaria una actividad de crítica consciente que hable desde la ética y desde el respeto por el quehacer artístico, que no esté contaminada por la corrupción y el engaño que se deriva de la búsqueda de beneficios personales y los egos caprichosos. Así lo ha dejado notar la investigadora y crítica de arte María Iovino en una conferencia ofrecida en el Museo de Arte Moderno de Medellín, *El lugar del arte: Todo por ver*, dentro del marco de la exposición *De lo espiritual en el arte*. *Obertura*, donde expresaba ideas que conjuraban una vuelta a los valores, no tanto desde los cánones tradicionales de las formas estéticas del arte, sino a los valores éticos, humanos, donde revisaba el papel de los intelectuales, de los artistas y de los centros culturales y grandes producciones reclamando una urgencia por agentes que destinen

[148] Entrevista con Alejandro Vásquez, (20/09/ 2019).

su actividad a trabajar en pro de un medio artístico mucho más coherente y equilibrado, pues, según sus reflexiones, no es finalidad del trabajo de un artista erigirse como líder en tanto que es la sociedad la que lo posiciona como tal, dándole visión y acogida a su obra.

El reto del artista es quebrar el círculo vicioso del mundo del arte que inicia con los mismos modelos de producción y visibilización para abrirle paso al cambio, desobedeciendo a los mecanismos de legitimidad y a lo que ella llama "escenarios de complacencia": (el mercado, la ignorancia de los medios de comunicación y las instituciones culturales mejor establecidas como los museos o las galerías de arte). Reflexiona María Iovino:

> Todos sabemos que los recursos con los que se puede generar distorsión, engaños y simulación se han multiplicado en forma acelerada y en posibilidades personalizadas, lo que ha dado lugar a interpretar el presente como un estado de posverdad. […] La única claridad reiterada entre el desconcierto que reina es que hay que ahondar en la comprensión y en la consciencia de los valores éticos en que se debe enraizar toda interpretación o representación que busque seguidores y algún posicionamiento. Pero de qué ética se puede hablar sin fortalecer el espíritu o sin revalorar la dimensión de la fuerza espiritual. Lo que ha dejado ver claramente la presencia desbordada de narrativas absurdas, mentirosas, indeseadas, dañinas, vacías, innecesarias, etc., es que la voluntad y la posibilidad de convivencia en equilibrio está agónica y que vivificarla implica proponer acciones urgentes, intensivas y provistas de conocimientos notables.[149]

Así mismo, sus apreciaciones sobre el arte y el mundo del arte aclaran que ambas son dos cosas diferentes e incluso, para la investigadora, pueden llegar a ser opuestos; en tanto que, el mundo del arte, tal y como ya lo hemos expresado, afecta directamente nuestra percepción y valoración sobre lo que es o no una obra de arte y más aún, sobre

[149] María Iovino. Conferencia *El lugar del arte: Todo por ver*, 20 de junio del 2018. Museo de Arte Moderno de Medellín. Texto cortesía de la investigadora.

su valor, tanto económico como simbólico. Para Iovino, el arte debería sobrepasar las mismas dinámicas que impone el mundo del arte para ser una "lengua común".

> La falta de sentido ocasionada por la desesperación por la consecución de riquezas y de prestigios sin merecimientos ciertos, así como por la carencia de metas enfocadas en la verdad, actuaron como la dinamita más eficaz para reventar las estructuras. El mismo explosivo averió severamente los basamentos del mundo del arte, por lo que es fundamental reflexionar antes de confiar en las misiones exitosas que podría cumplir en este momento la única lengua capaz de atravesar las diferencias.
>
> La impresionante sobrepoblación de eventos artísticos y de propuestas de mercado con las que contamos se ha cubierto durante un tiempo extenso con malas imitaciones de creación artística con ejercicios rápidos o con formulaciones inconclusas, promovidas indiscriminadamente al lado de obras que merecen respeto. El mercado logró convertir al arte y a lo que no lo es en un título valor incomparable. Con ningún otro producto se ha podido especular tan arbitraria, gratuita y exitosamente por un tiempo bastante extenso.

En concordancia, es también alentadora la posición de otros críticos de renombre, aunque no necesariamente colombianos, como las declaraciones de Fernando Castro Flórez cuando señala que:

> De forma general considero que el discurso funerario sobre la crítica está, desde que comenzó a pronunciarse, obsoleto. Si además sale de la pluma o la boca de un crítico es un signo delirante inequívoco. Hay que tomar una decisión clara a la manera wittgensteiniana: quien tenga que decir algo que dé un paso al frente. O recordar, por citar al santo patrón de la crítica moderna, a Baudelaire: la crítica es parcial, apasionada y política. En tiempos de incertidumbre y crisis adquiere también el carácter de algo decisivo y necesario.[150]

Sobre el acto del ejercicio crítico en relación con el auge de los procesos curatoriales, hay también una tesis que señala que este aparente cambio de roles se debe a que, si

[150] Cita en: Paloma Torres (2011) *La escritura inútil. El sentido de la crítica de arte*. recuperado de: https://www.fronterad.com/la-escritura-inutil-el-sentido-de-la-critica-de-arte/

bien, la crítica de arte está ligada a la emisión de juicios de valor a través del lenguaje verbal, la expresión de una opinión siendo un acto crítico, también puede ser ágrafo; es decir, que expresar una opinión no requiere necesariamente el uso de la palabra escrita. En este sentido, en la crítica de arte al igual que en la curaduría se presentan nuevas formas de selección y nuevos métodos para emitir juicios como, por ejemplo, el ejercicio de asesoría en la compra de obras de arte, la dirección y programación de ferias artísticas o, en última instancia, la realización de proyectos de exposiciones; es decir, el rol del crítico como curador. Como ha señalado la historiadora y crítica Pilar Parcerisas en *La máquina del arte*: "el comisario se ha convertido en el alter ego del crítico de arte, aquel que ha transformado la pasiva imagen del crítico de arte en un ser activo, protagonista del porvenir de las artes, al lado de los artistas". (2003, p. 132).

No obstante, así como las curadurías a través de sus discursos tienden a esconder los vacíos formales y conceptuales de las propuestas, la crítica de arte también ha tenido su responsabilidad sobre este asunto. James Elkinsk, profesor de arte, teoría y crítica del Instituto de Chicago, señala que sin principios aceptados que guíen las prácticas artísticas, los críticos a menudo caen en la mera retórica, como ejecutores de una profesión para la que no han estado teóricamente preparados pues por lo general, provienen de distintas disciplinas como la historiografía, la psicología, la antropología, y comparten la carencia crucial de no haberse formado como tales, dado que no existe un programa educativo que lo rija. "Con el uso de tópicos y palabras propias del lenguaje de la persuasión, las críticas pueden parecer más completas de lo que realmente son, camuflando el verdadero sentido de las obras de arte, vistiéndolas de conceptos más relacionadas con la publicidad o la literatura que con la producción artística propiamente dicha."[151]

Así mismo, Santos Zunzunegui al inicio del prólogo de *Retórica de la pintura* escribe que:

[151] James Elkinsk, *La crítica de arte.* Recuperado de: http://historiasdearte.blogspot.com/2009/08/james-elkins-critica-de-la-critica.html

> En los tiempos que corren, la crítica de arte parece moverse entre la proliferante palabrería destinada a sepultar las obras bajo un espeso magma narcisista que se ha construido una máscara impasible con los materiales de desecho de una serie de teorías que *se* desprecian tanto como se fingen conocer, de un lado, y la cháchara cansina de la alabanza o la denegación (tanto monta, monta tanto) que reedita, bajo la cobertura de la inefabilidad *de* la experiencia, los tristes tópicos del «*me* gusta/no me gusta», de otro. (Op. cit., p. 9).

Aun así, la crítica de arte debe seguir existiendo como dinamizador del pensamiento, productor de análisis que sean capaces de señalar problemáticas que no se limitan a las formas estéticas de la institución, sino que involucren estadios mucho más complejos en la producción de las obras como el contexto, su propósito dentro del arte, a qué público está enfocada aquella producción, con qué recursos está hecha, y un largo etc., que hace de la crítica de arte en la actualidad, una disciplina tan necesaria y vital como el mismo ejercicio de las curadurías.

¿RECONFIGURAR NUESTROS MODOS?

Del ver al leer, del leer al entender… Las obras de arte.

(Una conclusión abierta)

Durante el camino recorrido mientras realizaba este trabajo, comencé a entender por qué muchas de las imágenes y los objetos que había visto en exposiciones de arte presentadas en museos y galerías tanto en la ciudad como en otros lugares visitados, estaban allí, amparados bajo la legitimación que confiere un espacio institucional, y que para mis ojos y los ojos de otros espectadores, aquellos no tenían ninguna clase de cualidad más allá del discurso del curador y la ficha de sala, para haber sido mostrados como una obra de arte. Así, aunque las razones que las incluyen sean o no de nuestro agrado, habría que entender que el estatuto como arte de lo que vemos en estos espacios, ya no está determinado, en nuestros días, por el virtuosismo técnico que podía demostrar el artista con la realización de una pintura o una escultura, ni por las cualidades formales de las piezas como en algún momento pretendió la teoría de la pura visibilidad donde el arte se desarrollaba en el ámbito de la percepción objetiva; sino por una serie de configuraciones sociales, teóricas y filosóficas que surgen de los nuevos desplazamientos tanto estéticos como culturales que se dieron durante el siglo XX, entre ellos el papel del crítico del arte con el surgimiento de la figura del curador, como el personaje que dentro del juego del mundo del arte (recordemos el tablero de ajedrez de Pablo Helguera), es quien tiene hoy en día toda la potestad de elección y palabra sobre los artistas y las obras, pero se mueve por el tablero sin ninguna clase de regla.

Entendí, por lo tanto, que cuando hablamos de arte en la actualidad, ya no estamos infiriendo sobre nuestros modos de ver, el arte de nuestro tiempo ya no se trata sobre lo que vemos y lo que sentimos como bien así lo fue durante muchos siglos; se trata ahora de cómo entendemos aquello que vemos y cuáles son las herramientas que el mismo sistema del arte y sus "mundos del arte" nos ofrece para ello.

Como hemos visto, lo que ha cesado desde la sentencia hegeliana , no es propiamente el arte, sino ciertos modos de producción y de recepción sobre las obras que pretendían exaltar valores espirituales que hoy en día entran en completa contradicción con un sistema cultural determinado por otros valores que aplauden el espectáculo, la extravagancia y el vacío no solo formal, sino también existencial, como bien señalaba María Iovino.

Este cambio en relación ya no a nuestra forma de ver sino de entender las obras de arte, se debe a que el arte contemporáneo nació, como bien leímos en esta tesis, a partir de debates propiamente filosóficos sobre lo que es una representación y el estatuto ontológico de la obra de arte, no solo iniciado por filósofos sino efectivamente por artistas como René Magritte, Marcel Duchamp y muchos de los manifiestos de las vanguardias, desembocando en posturas radicales como las del artista Joseph Kosuth quien separa la estética del arte y quien ve la relación entre ambas como un error histórico debido a nuestra consideración desde tiempos pasados, del arte con relación a categorías como la belleza y cuya función se delegaba a otros aspectos que no tenían nada que ver propiamente con el arte mismo (decorativos, evocativos, etc.), pues el arte debe ser, para Kosuth, una investigación epistemológica sobre el arte.[152] De ahí que, en la actualidad, muchos artistas consideren su práctica a partir de preguntas como por ejemplo ¿Por qué una obra de arte es una obra de arte?, aun dejándonos con la duda de que lo sean cuando sus recursos para intentar responder a estas preguntas puedan parecernos contradictorios.

Como ejemplo, en un contexto local, el trabajo del artista César del Valle, bastante bien acogido por nuestro particular mundo del arte, utiliza lo que llama "gestos mínimos", (unas políticas estéticas desde la imagen ostensiva bien recordando a Rancière), donde

[152] "En el pasado, uno de los dos puntales de la función del arte era el de su valor decorativo. De modo que cualquier ramo de la filosofía que se refiriera a la "belleza" y, por lo tanto, al gusto, se hallaba inevitablemente obligado a hablar también sobre arte. De este "hábito" surgió la noción de que existía una conexión conceptual entre el arte y la estética, lo cual no es verdad. Esta idea nunca tuvo conflictos drásticos con las consideraciones artísticas antes de los tiempos recientes, no sólo porque las características morfológicas del arte perpetuaron la continuidad de este error, sino también porque las otras "funciones" aparentes del arte (representación de temas religiosos, retrato de aristócratas, el detallado arquitectónico, etc.), usaba al arte para encubrir al arte." Joseph Kosuth en *El arte después de la filosofía*.

su interés por el minimalismo y el arte conceptual lo llevaron a preguntarse por la economía del lenguaje visual, material, o sobre los procedimientos al momento de realizar una obra; y ha intentado responder sus inquietudes a través del uso de las palabras, es decir, del discurso. De esta manera, en la exposición *El camino más largo* realizada en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), su trabajo titulado *Diurno* (2019-2021), consistió en una serie de cintas de enmascarar de color azul dispuestas en el espacio de exposición como único elemento formal y, por otro lado, presentó la obra "*Sin título" (texto)*" 2021, con el recurso conceptual del "*Sin título*",[153] pero, este gesto conceptual es inmediatamente anulado cuando el artista ve la necesidad de explicar al público que la obra se trataba de un texto cuando incluye entre paréntesis dicha palabra. La propuesta consistía entonces en utilizar el plotter de corte que había quedado de la exposición anterior para extraer de allí un mensaje que se justificaría ("como obra"), enunciando, así mismo, por qué no hay justamente una obra como era de esperarse. El "texto-imagen-obra", es el siguiente: *"El gesto más depurado es no hacer nada, el de su público celebrar ese gesto".*

César del Valle, *Sin título (texto),* 2021. Plotter de corte reutilizado, lápiz
Medidas variables.

[153] Recordemos lo expuesto sobre los títulos en las primeras configuraciones de esta tesis.

Cuando estuve en el museo frente a estas palabras, (un texto como fundamento o justificación de una obra que, además, era la obra misma), pude reafirmar todo aquello sobre lo que había estado escribiendo durante estos años, buscando entre las teorías del mundo del arte o el marco institucional, y entre muchos otros teóricos incluyendo a los actores del mundo del arte más próximo, de que el arte no necesita de las obras de arte, pero sí necesita de las palabras.

Así mismo, reafirmé lo que ya sospechaba: el arte contemporáneo no es para ver, el arte contemporáneo, tenga como recurso formal un texto como en el caso de la obra de César del Valle, o no lo tenga, es para leer, porque se trata de un discurso; o más puntualmente, el arte contemporáneo es un discurso transtextual[154], es decir, un discurso sobre una serie de discursos particulares y acontecimientos (las vanguardias, los debates sobre la discrepancia entre figuración y mímesis, entre abstracción y figuración, etc.; así como sobre los sucesos sociales, políticos o culturales que devienen del capitalismo, el

[154] En este sentido, es importante señalar que cuando hablamos de *transtextualidad*, estamos evocando el concepto de transtextualidad de Gérard Genette quien propuso el término en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* en 1982, cuando toma el concepto que Julia Kristeva había acuñado en 1967 para reformularlo. Genette explica que la transtextualidad, es la "trascendencia textual del texto", es decir, estudia la interrelación de diversos textos y entonces, es todo aquello que relaciona directa o indirectamente, a un texto con otros. Para Genette hay cinco tipos de textos dentro de un texto a saber: En primer lugar, se menciona el ***intertexto*** es en realidad el paradigma etimológico de la transtextualidad; es decir, la correlación que puede haber entre dos o más textos. Por otro lado, el ***paratexto*** es el primer contacto que puede tener el lector/espectador con el texto y está constituido por el conjunto determinado por los títulos, subtítulos, prefacios, etc., y funciona como un instructivo o guía de lectura que le permite al lector determinar cuestiones como el carácter de la información y la modalidad que esta será asumida. Así el paratexto del a obra de César del valle sería su título "*Sin título (texto*). En segundo lugar, está el ***metatexto*****,** que es la relación de comentario que une un texto a otro del cual habla y al cual, incluso, puede llegar a no citar "La metatextualidad es por excelencia la relación crítica" (1989, p. 13). En tercer lugar, el intertexto es aquel que relaciona un texto con otros textos ya sean de su época o de épocas anteriores. La intertextualidad tiene sus fuentes iniciales en el trabajo de Mijail Bajtín (1895-1975), quien lo llamaba "polifonía textual" donde se establecían relaciones en todos los niveles entre ideas, clases sociales, cosmovisiones, personajes, etc. Tenemos en cuarto lugar el ***hipertexto***; y es aquel que surge de un hipotexto original; es decir que el hipertexto es el derivado de otro y este pude darse por varias vías a saber: por transformación cuando se inspira en otro texto (parodia, travestimiento, trasposición), o por imitación (pastiche, caricatura, continuación). Finalmente el ***architexto***, es aquel que relaciona el texto con un conjunto de categorías generales a las cuales pertenece como tipos de discurso, modos de enunciación y géneros; en el caso de las obras de arte, podemos pensar el architexto como los diferentes movimientos o estilos artísticos que se han definido en la historia; sin embargo, tal y como acontece con las obras de arte, el architexto está sujeto a discusiones dado que depende de las fluctuaciones históricas de la percepción sobre los géneros.

feminismo, la globalización y los debates poscoloniales, etc.), pero, siendo éste un discurso -en tanto dispositivo- también es una trampa.

Cuando el espectador se acercaba a la propuesta de César del Valle, al igual que observamos en la curaduría de Libia Posada y la pieza falsa de Adolfo Bernal "*El*", no solo observaba la obra, la estaba leyendo, así como leímos aquella lapidaria, pero verosímil frase en la pintura de René Magritte "*Esto no es una pipa"*, desde los fenómenos de la crisis de la representación.
Ahora el artista, no utilizando los medios clásicos del arte como bien si lo hizo Magritte con la pintura, sino usando los recursos propios del arte actual que actúan como medios legitimadores, como lo es el plotter de una exposición, pretendía obtener también de los espectadores su aprobación "[…] el de su público celebrar ese gesto", pues aquella sentencia como obra, ya estaba legitimada por la institución.

César del Valle, *Sin título (texto),* 2021. Plotter de corte reutilizado, lápiz
Medidas variables.

No obstante, algunas contradicciones en estas piezas de César del Valle salen a la vista al poner un poco de atención en su discurso que, dice el mismo (y no en un gesto Dadá), pretende anular al máximo; con lo cual, paradójicamente lo que hace el artista es

adherir a sus obras toda una serie de configuraciones discursivas desde escribir la palabra *texto* entre paréntesis dentro del título, hasta la justificación de dicha pieza a través de sus palabras cuando habla.[155]

> He pensado en una economía logística, o sea que yo tenga que hacer lo menos en términos de acción; una economía discursiva que me parecía ya como lo ideal, acercarme a la obra y que yo no tenga que explicar mucho de ella misma, ¿no? La solución entonces fue acudir al texto y de esa manera el mismo discurso es la obra. […] lo que yo hago es dibujar y al mismo tiempo cuando yo muestro algo cada vez hay menos dibujo; por un lado, porque si sigo decantando, y llegando a más economías, me voy a dar cuenta que lo mejor es no hacer nada.[156]

Así, lo que ocurre con la obra de César del Valle, es que el artista confunde lo que es un discurso con cierto régimen representativo del arte; es decir, el trabajo de César del Valle sí que está plagado por el discurso y necesita, de hecho, ser sustentado por uno (él en efecto lo hace), pero ya no trabaja desde el régimen poético del arte que es aquel régimen representativo que se identificaba bajo el binomio *poiesis-mimesis*. Ahora bien, si su intención es conceptual y el artista sabe las implicaciones de este tipo de arte, el arte conceptual devine preguntas filosóficas que, evidentemente, están desarrolladas por los discursos, por lo cual, no puede haber en su obra una "economía del discurso", pero quizás sí de la representación. ¡He aquí la paradoja!

Por otro lado, es probable que quien lea este trabajo, espere una definición del arte o por lo menos, necesite saber a qué conclusión se ha llegado sobre lo que podemos entender hoy en día como arte o como obra de arte. Así, debemos recordar que las definiciones sobre lo que es o no es el arte, son imprecisas en tanto que, en una parte

---

[155] Aquí es justo escuchar al artista cuando habla sobre las piezas en el video realizado para el museo dentro del marco de la exposición que se encuentra en el canal de You Tube del museo: https://www.youtube.com/watch?v=K8TUNgXNv-A&t=9s

[156] Ídem.

de esta tesis (pág. 110) escribí que la pregunta sobre la definición del arte es una pregunta errada porque demanda respuestas cerradas que hoy en día sería peligroso proponer y que, incluso los teóricos más sobresalientes en el tema, como pudimos leer en algunas de estas páginas, continúan batallando. Lo que sí puedo hacer es ofrecer una conclusión, por tanto, abierta, sobre lo que este trabajo me dejó aprendido acerca del arte y del carácter de las obras en la actualidad:

El arte contemporáneo es un discurso plegado a sus propias reglas particulares (y/o caprichosas), que deviene una transtextualidad desarrollada a partir de diversas técnicas, imágenes, objetos, gestos y textos (un pluralismo formal), que resulta de una pregunta sobre su carácter como obra de arte y lo hace desde su emancipación a las diferentes teorías artísticas de la historia (es un arte transhistórico), pero su intención no tiene que ser necesariamente la de responder a dicha cuestión, en tanto que puede desviarse hacia otros asuntos o contenidos que el artista necesite considerar; bien sean de carácter político, social, o incluso desde una perspectiva formalista donde los artistas siguen abogando por las cualidades estéticas de las obras.

Es por esta razón, por la cual, muchas veces no logramos identificarlas como arte, porque hace falta entender que son elementos (pinturas, objetos, gestos, etc.,) que no están allí para ser vistos ni para producirnos sensaciones placenteras o gozosas, sino para ser leídos porque hacen parte de una transtextualidad, donde no tenemos otro remedio que intentar adentrarnos en cada uno de ellos para comprender su naturaleza, sus formas de producción y sus modos de enunciabilidad desde esa transtextualidad desde la que nos hablan.

Ahora bien, que aquellos elementos que son objetos, imágenes, gestos etc., que llamamos obras de arte contemporáneo logren o no cabalmente cada uno de sus propósitos, es un asunto del que cada uno de los agentes legitimadores, incluyendo a sus artistas y a los curadores deberán hacerse responsables. Así, si el arte contemporáneo es un discurso transtextual que está indiscutiblemente ligado a la primacía de las palabras, en efecto al lenguaje; por lo mismo, tampoco deberíamos olvidar que el lenguaje como dispositivo ha manipulado y seguirá manipulando la

veracidad sobre aquello que al mundo del arte mejor le convenga mantener dentro de su "marco institucional" como obra de arte; es por esta razón por la cual, he declarado esta conclusión como una conclusión abierta, porque después de todo esto, solo nos queda intentar leer con cuidado aquellos elementos (llamados obras) para no ser atrapados por sus trampas; las trampas de las intenciones personales del curador, las trampas de las estrategias publicitarias del mercado, en suma, las trampas retóricas del lenguaje. Para explicar esta última declaración quiero volver a las piezas de César del Valle.

En un texto que el Museo de Arte Moderno dispuso en su página web podemos leer sobre las obras:

> El artista incorporó la cinta de enmascarar a su trabajo y con ella propuso una dimensión diferente a la trabajada con anterioridad, con la cual, a su vez, creó un monumento liviano y portátil con elementos y gestos mínimos. Del mismo modo, el artista actualizó y aterrizó temas del contexto antioqueño, del quehacer artístico y de la pandemia con esta política de economía de recursos.[157]

Leyendo lo anterior y teniendo en cuenta las cualidades formales de las piezas, ¿puede el espectador sin ser guiado por dicho texto o sin haber escuchado las palabras del artista, identificar aquello con asuntos que tengan que ver propiamente con el contexto antioqueño o con la pandemia? ¿Por qué el museo necesita inscribir estas intenciones dentro de su discurso si es algo que no aparece de forma explícita, pero, tampoco aparece allí implícitamente? ¿Acaso el texto del museo pretende que veamos en el trabajo de César del Valle, más sentido y más propósitos del que realmente los espectadores pudieron ver?

Esta disociación o incluso incoherencia sobre la relación del texto que legitima y aquello a lo que se refiere, que no es nada nuevo en el arte, me llevó a pensar que la reconfiguración sobre nuestros modos de ver el arte hacia el leer, para luego alcanzar

[157] Texto sobre la obra de César de Valle. Recuperado de: https://www.elmamm.org/El-camino-m%C3%A1s-largo/Id/1567

sobre ellas cierta comprensión o entendimiento, debe hacerse no obstante con cautela, dado que, “el lenguaje no es transparente” como bien nos alerta Mel Bochner en la obra que acompaña la portada de esta tesis; y por lo tanto, también es nuestra responsabilidad como espectadores, estar atentos hasta qué punto podemos caer en la emboscada o en el engaño sobre las intenciones y los sentidos de las obras en la actualidad que se hacen legítimas, como hemos visto a lo largo de este trabajo, gracias a estas configuraciones discursivas que fundamentan el arte contemporáneo.

REFERENCIAS Y FUENTES

Agamben, G. (2016) *Qué es un dispositivo*. Argentina: Adriana Hidalgo.

Arenal, M. A. (2013) *Magritte, el cazador de similitudes perdidas.* [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.

Argan, G.C. (2012) *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimiro.

Battcock, G. (1969) *Minimal Art: A Critical Anthology.* Düsseldorf: Studio Vista.

Baudelaire, C. (2005) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.

Baudrillard, J. (2006) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas.* Buenos Aires: Amorrortu.

----------(2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (1972) *Crítica y verdad.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Bauman, Z. (2015) *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.

Becker, S. H. (2008) *Los mundos del arte.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F: Ítaca.

Berger, J. (2005) *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Borges, J. L. (1989) *Otras Inquisiciones.* Barcelona: Emecé.

Bürger, P. (2000) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Bradley, F. (1999) *Surrealismo: movimientos en el Arte Moderno* (Serie Tate Gallery). Madrid: Encuentro.

Calabrese, O. (1987) *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paulos Ibérica.

Carrere, A. y Saborit, J. (2000) *Retorica de la pintura.* Madrid: Cátedra.

Castro Flórez, F. (2014) *Mierda y catástrofe*. Madrid: Fórcola.

Danto, A. C. (2014) *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

----------(2002) *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.

Dickie, G. (2005) *El circulo del arte.* Barcelona: Paidós.

Domínguez, J. (1996) *Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el "fin del arte".* En: Revista Estudios de Filosofía No. 13: Universidad de Antioquia.

Duchamp, M. (1957) *El acto creativo*. En: *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.

Elger, D. (2008) *Arte abstracto*. Madrid: Taschen.

Estrada, L. (2004) *Arte actual. Diccionario de términos, conceptos y tendencias*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana.

Fiedler, A. K. (1887) *Ensayo sobre el origen de la actividad artística.*

Focillon, H. (2010) *La vida de las formas.* Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.

Foucault, M. (1981) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Madrid: Anagrama.

----------(2005) *La pintura de Manet.* Barcelona: Alpha Decay.

Fried, M. (1995) M*anet's Modernism: Or the Face of Painting in the 1860's.* Universidad de Chicago.

----------(1998) *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas.* Madrid: Machado Libros.

Gadamer, H.G. (1998) *Arte y verdad de la palabra.* Barcelona: Paidós.

Gardner, J. (1996) *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura, y otros bienes de consumo contemporáneos*. Madrid: Acento.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Granés, C. (2011) *El puño invisible*. Barcelona: Taurus.

Greenberg, C. (2006) *La pintura moderna.* Madrid: Siruela.

---------- (2002) *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.

Goodman, N. (1976) *Los lenguajes del arte*. Aproximación a la teoría de los símbolos. Barcelona: Paidós.

Gombrich, E. H (1991) *Lectura de las Lecciones sobre Estética de G. W. F. Hegel (1770-1831).* En: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, 53- 67. México: Fondo de Cultura Económica.

----------(1999) Historia del Arte. México: Editorial Diana.

Gompertz, W. (2014) *¿Qué estás mirando? 150 años de Arte Moderno en un abrir y cerrar de ojos.* Barcelona: Taurus.

Goemans, C. (1988) *Magritte, un ser vivo*. En: *Magritte*. Madrid: Fundación Juan March.

Guash, A. M. (1996) *El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte.* D´Art 22, 1996 (146-159).

Hegel, W. F. (1989) *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal.

Helguera, P. (2005) *Manual de estilo del arte contemporáneo.* México, D.F: Tumbona.

Hernández-Navarro, M. A. (2008) *El cero de las formas, el Cuadrado negro y la reducción de lo visible.* En: IMAFRONTE No 19, (p. 119-140).

Hildebrand, A. (1989) *El problema de la forma en la obra de arte*.

Hughes, R. (2000) *El impacto de lo nuevo. Arte en el siglo XX.* Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Jimenes, J. (2006) *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos.

Kant, I. (2013) *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.

Klein, Y. (1959) *La superación de la problemática del arte*. En: *Escritos*. Fundación PROA (2016, p. 40-46).

Krauss, R. (2015) *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos.* Madrid: Alianza.

Levé, E. (2018) *Obras*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Magritte, R. (2003) *Escritos*. Madrid: Síntesis.

Mandoki, K. (2006) *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.

Marchán. F, S. (1994) *Del arte objetual al arte de conceto*. Madrid: Akal.

Marzona, D. (2004) *Arte minimalista.* Madrid: Taschen.

Meuris, J. (2007) *Magritte.* Barcelona: Taschen.

Molina, J. A. (2008) *La curaduría como (in)disciplina. La muerte del curador o la muerte del arte.* En: Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH, (89), 124–131.

Nancy, J. L. (2014) *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo.

Perniola, M. (2016) *El arte expandido*. Madrid: Casimiro.

Ponce de León, C. (2005) *El efecto Mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1895-2000.* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

----------(2011) *El malestar en la Estética. Buenos Aires: Capital Intelectual*.

---------- y Bassas, J. (2019) *El litigio de las palabras*. España: Ned Ediciones.

Rasula, J. (2006) *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

Richter, H. (1973) *Historia del dadaísmo.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Rosenblum, R. (1993) *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko.* Madrid: Alianza.

Santos Mateo, J.J. (2018) *Curaduría en Latinoamérica. Veinte entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo.* Murcia: CENDEAC.

----------(2019) *Juicio al Postjuicio. ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Parcerisas, P. (2003) *Art & Co. La Máquina del arte*. Catarroja: Afers.

Sánchez Parejo, A. (2000) *Un nombre para la imagen. El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados.* [Tesis doctoral] Universidad Politécnica de valencia.

Thornton, S. (2009) *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.

Tzara, T. (1918) *Manifiesto Dadá*. En: *Siete manifiestos*. Jean Jacques Panvert Editor, (1963, p. 6 – 18).

Ulrich, O. (2008) *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT.

Vanegas, G. (2007) *Asuntos internos.* En: *Pensar la escena*. *Debates del campo del arte contemporáneo en Esfera Pública* (2019). Bogotá: Uniandes.

Vettese, A. (2013) *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*. Madrid: Rialp.

Wallis, B. (2001) *Arte después de la modernidad. Planteamientos en torno a la representación.* Madrid: Akal.

Watson, S. (1991) *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde.* New York: Abbeville Press.

Wills, M. (2018) *Los cuatro evangelistas*. Bogotá: Planeta.

Wolfe, T. (1989) *La palabra pintada*. Barcelona: Anagrama.

Wölfflin, H. (1988) *Reflexiones sobre la historia del arte.* Barcelona: Península.

Xibille, J. (1983) *Magritte o los juegos de la representación.* [Conferencia magistral] Universidad Nacional de Colombia.

Otras referencias:

Acconci, V. (2004) *Entrevista para El País*. Noviembre 7 del 2004. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/11/17/cultura/1100646011_850215.html.

Aguirre, P. (2018) *La actualidad del display*. Materiales concretos. Recuperado de: https://www.materialesconcretos.org/post/178351435422/actualidad-del-display-peio-aguirre

Barragán, P. (2014) *La curaduría como metanatrrativa. (Acerca del carácter metatextual de la curaduría).* Recuperado de: https://artishockrevista.com/2014/08/25/la-curaduria-metanarrativa-acerca-del-caracter-metatextual-la-curaduria/

Barreiro, G. P. (2018) *Curaduría de autor*. Recuperado de: Recuperado de: http://artishockrevista.com/2018/07/04/gabriel-perez-barreiro-en-la-curaduria-hay-un-autoritarismo-implicito-que-me-pone-incomodo/

Battistozzi, A. M. (2016) *El hombre que cambió la pintura del siglo XX*. Clarín (Buenos Aires, Argentina). Recuperado de: https://www.clarin.com/

Buchloh, B. (2016) Entrevista para *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458314006_007665.html

Buntinx, G. (2018) *El peor enemigo del arte es el mundo del arte.* En: Artishock revista. Dic 7, 2018. http://artishockrevista.com/2018/12/07/gustavo-buntinx-entrevista/

Carbajal, A. (2021) *Un artista italiano vende una escultura invisible por 15.000 euros*. Recuperado de: https://cadenaser.com/ser/2021/05/30/cultura/1622374184_233383.html

Cerón, J. (2005) Curaduría Local. En: : Arteria No. 3 (septiembre-noviembre), p. 6.

Del Valle, C. (2021) Sobre la exposición en el MAMM. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=K8TUNgXNv-A

----------(2021) Texto sobre las obras exhibidas en el MAMM. Recuperado de: https://www.elmamm.org/El-camino-m%C3%A1s-largo/Id/1567

Duve, T. (2020) *"Aquí está" 100 años de arte contemporáneo*. Recuperado de: https://www.thierrydeduve.com/voici

Elkins, J. (2009) *La crítica de arte*. Recuperado de: http://historiasdearte.blogspot.com/2009/08/james-elkins-critica-de-la-critica.html

Eno, B. (2013) *"Hoy parece más importante el título de una obra de arte que su contenido"* El Cultural. Recuperado de: https://elcultural.com/Brian-Eno-Hoy-parece-mas-importante-el-titulo-de-una-obra-de-arte-que-su-contenido.

Fernández, M.E. (2020) *Un título es un color invisible. Entrecruzamientos de la colección Jumex 2020*. Recuperado de: https://www.fundacionjumex.org/es/coleccion/entrecruzamientos-de-la-coleccion/4-un-titulo-es-un-color-invisible.

Glacer, B. (1966) *"Questions to Stella and Judd" Interview by Bruce Glaser.* Recuperado de: https://www.artnews.com/art-news/retrospective/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966-4497/

Groys, B. (2008) *Política de la instalación. Un ensayo sobre las tensiones políticas que sugieren las instalaciones en el arte contemporáneo.* Recuperado de: https://privadotextos.wordpress.com/2011/07/11/politicas-de-la-instalacion/

Iovino, M. (2018) *El lugar del arte: Todo por ver.* Conferencia magistral, 20 de junio del 2018. Museo de Arte Moderno de Medellín.

Jauregui, G. (2014). *La crisis alimenta a la crítica.* Recuperado de: https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/la-crisis-alimenta-la-cr%C3%ADtica.

Kosuth, J. (1969) *El arte después de la filosofía.* Recuperado de: http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html

Kravez, S. *Andy Warhol*. Recuperado de: waaarhol.com.

Kuspit, D. (1993) *Arms Against a Sea of Kitsch.* Recuperado de: https://www.nytimes.com/1993/05/16/books/arms-against-a-sea-of-kitsch.html.

Medina, G. (2008) Sobre la curaduría en la periferia. Recuperado de: *https://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-curaduria-en-la-periferia/*

Mezquita, I. (2008) *"Haremos una bienal vacía que costará 6 millones de dólares".* Recuperado de: https://www.clarin.com/sociedad/ivo-mesquita-haremos-bienal-vacia-costara-millones-dolares_0_S1zuhaR6Fx.html.

----------(2008) *Entrevista para El País*, 9 de febrero del 2008. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556_850215.html.

Mock, J. (2017) *Kim Kardashian West. Entrevista*. Recuperado de: https://www.interviewmagazine.com/culture/kim-kardashian-west

Ospina, L. (2007) *La una más la otra: curaduría y crítica.* Recuperado de: https://esferapublica.org/nfblog/la-una-mas-la-otra-curaduria-y-critica/

Olivares, R. (2018) Entrevista de María Alejandra López para UN Periódico Digital. Recuperado de: http://unperiodico.unal.edu.co/pages/detail/nuestra-sociedad-es-fea-el-arte-es-nuestro-espejo/

Posada, L. (2014) Entrevista para El Mundo. Recuperado de: https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=238057

Quijano, A. M (2008)*Bienal sin obras del arte*. Recuperado de: http://www.ramona.org.ar/node/19620

Roca, J. (2012) Notas sobre curaduría autoral. En: *Museología, curaduría, gestión y museografía. Manual de producción y montaje para las Artes Visuale*s. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Rojas, L. (2014) *La crítica de Arte en américa Latina ¿Importa siquiera?* Recuperado de: https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/la-cr%C3%ADtica-de-arte-en-am%C3%A9rica-latina-%C2%BFimporta-siquiera.

Romero, C. S. (2008) Consideraciones finales sobre la *28 Bienal de São Paulo.* En: Revista Replicante 19, p. 52.

Torres, P. (2011) *La escritura inútil. El sentido de la crítica de arte*. Recuperado de: https://www.fronterad.com/la-escritura-inutil-el-sentido-de-la-critica-de-arte/

Ulrich, O. (2012) *Manifiestos para el futuro*. En: Revista Artishock. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2012/11/05/manifiestos-para-el-futuro/

Vélez, A, C. (2014) *El título de la obra de arte.* En: El Espectador. Recuperado de: https://blogs.elespectador.com/actualidad/catrecillo/el-titulo-en-la-obra-de- arte.

33° BIENAL DE SÃO PAULO. ENSAYOS CURATORIALES PARA RESCATAR LA AFECTIVIDAD PERDIDA. Recuperado de: Artishock Revista Internacional de Arte. Recuperado de: http://artishockrevista.com/2018/09/16/33-bienal-de-sao-paulo-2018/

La Bienal del São Paulo busca compensar a los 'olvidados' del arte latino. 20 de marzo del 2018. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/03/20/actualidad/1521563914_792468.html.

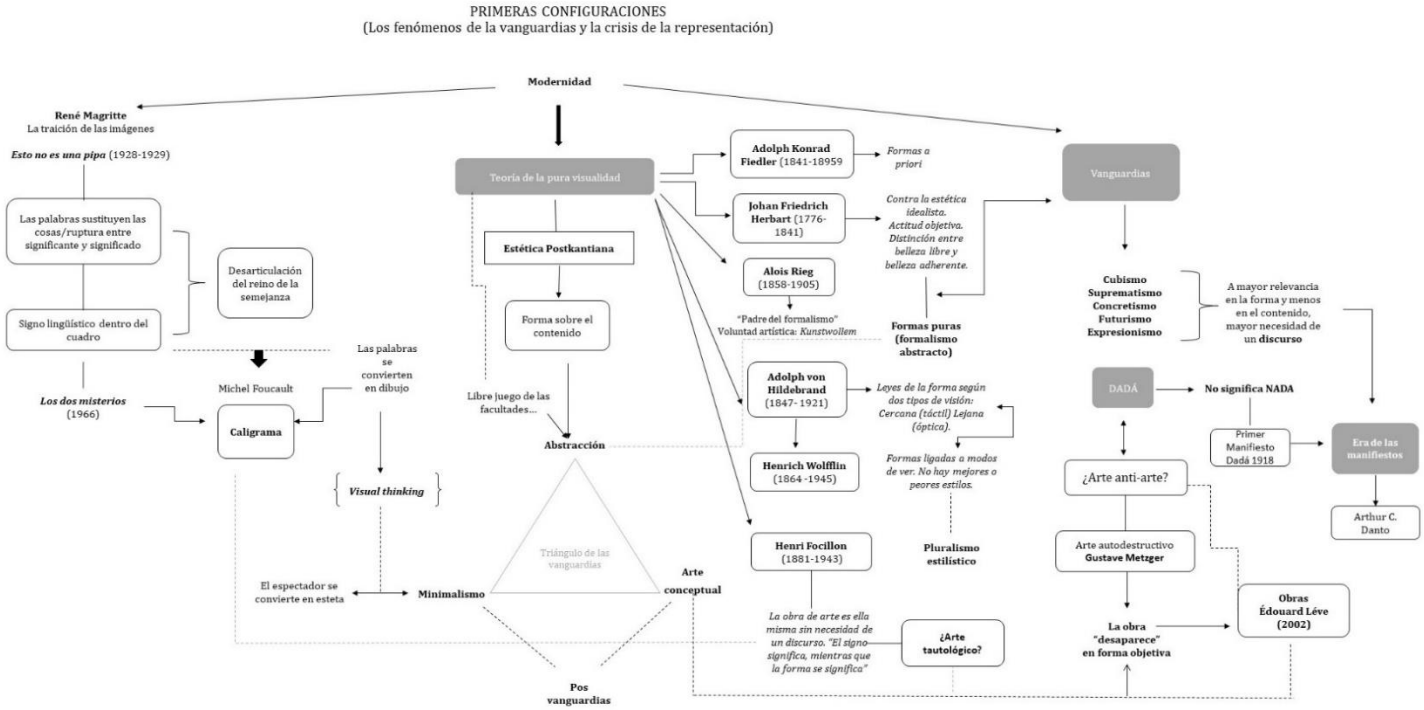
Curadores, el poder detrás de la obra. En: ARTERIA Ed. 66. noviembre 2018 – enero 2019.

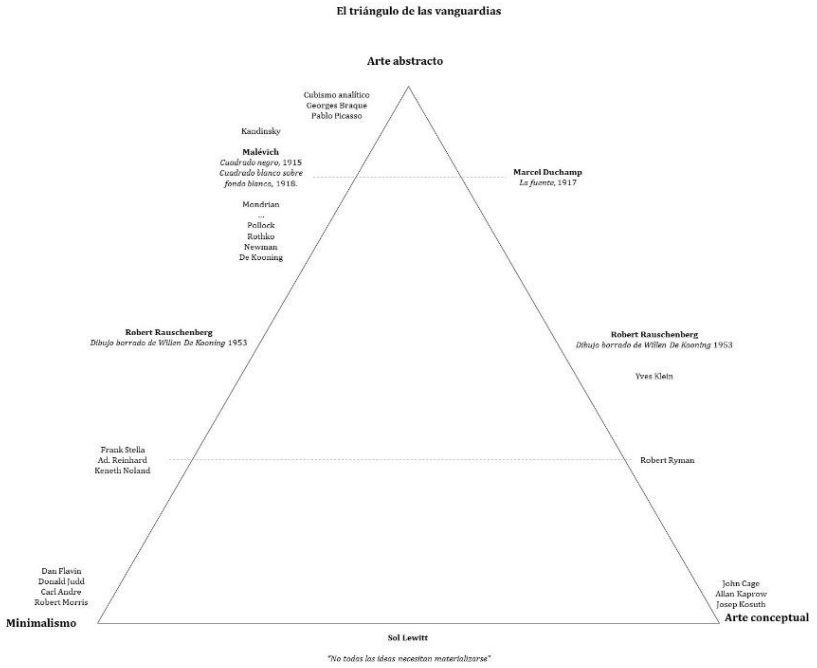
¿Qué persona "no humana" sedujo a Picasso y a Miró con sus pinturas? Recuperado de: https://www.lavanguardia.com/cultura/20201223/6143164/que-persona-humana-sedujo-picasso-miro-pinturas.html.

Conferencia sobre la 33 Bienal de São Paulo, MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín) martes 16 de octubre del 2018.

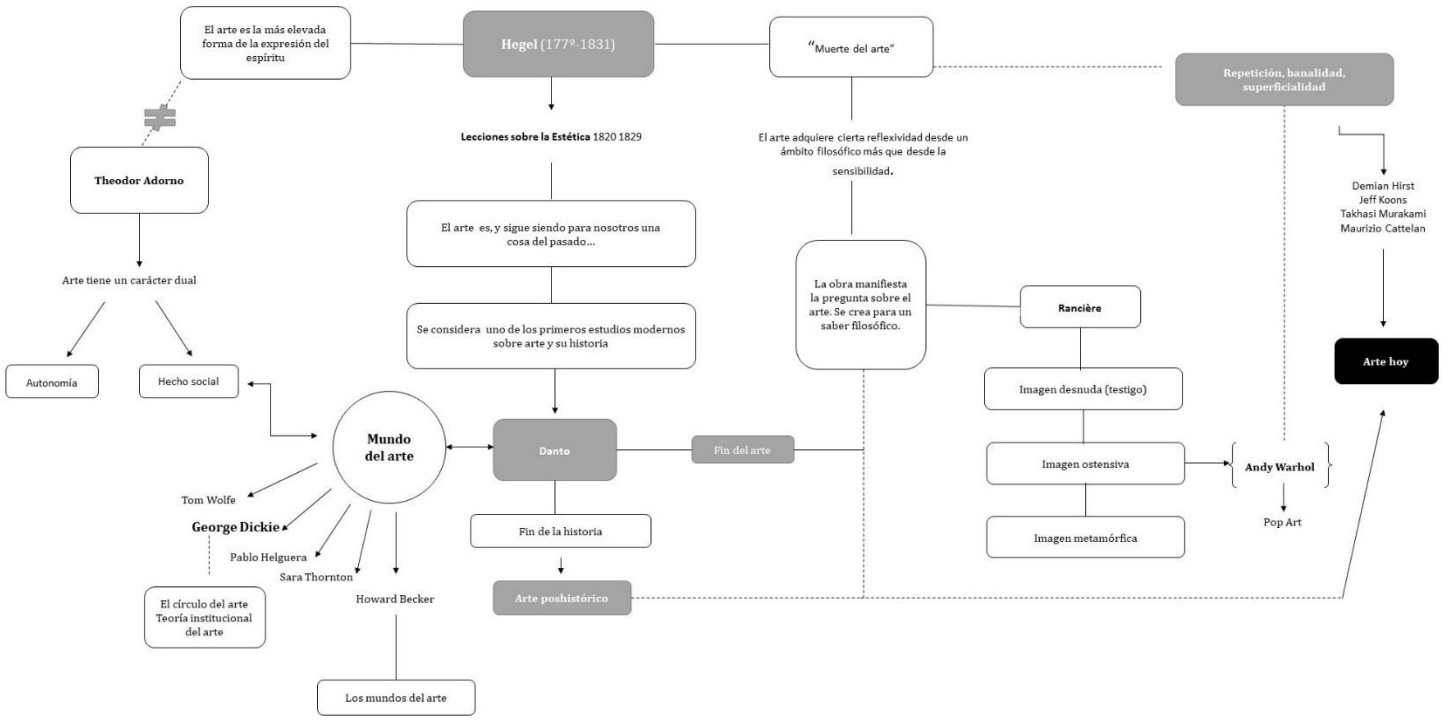
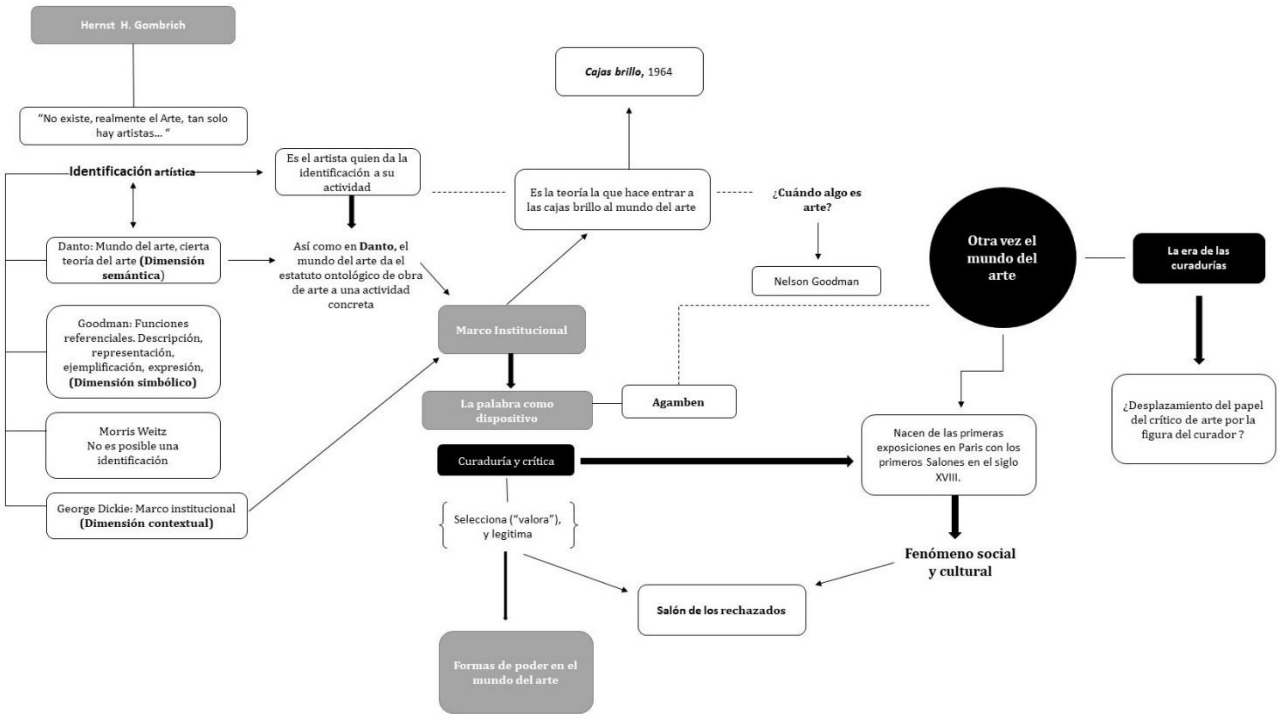
VIRGINIA PÉREZ-RATTON. CENTROAMÉRICA: DESEO DE LUGAR. Revista Artishock. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2019/06/25/virginia-perez-ratton-centroamerica-deseo-de-lugar/

ANEXOS


PRIMERAS CONFIGURACIONES
(Los fenómenos de la vanguardias y la crisis de la representación)
Modernidad
René Magritte
La traición de las imágenes
Esto no es una pipa (1928-1929)
Las palabras sustituyen las cosas/ruptura entre significante y significado
Signo lingüístico dentro del cuadro
Desarticulación del reino de la semejanza
Los dos misterios (1966)
Michel Foucault
Caligrama
Las palabras se convierten en dibujo
Visual thinking
El espectador se convierte en esteta
Minimalismo
Pos vanguardias
Arte conceptual
Triángulo de las vanguardias
Teoría de la pura visualidad
Estética Postkantiana
Forma sobre el contenido
Libre juego de las facultades...
Abstracción
Adolph Konrad Fiedler (1841-18959
Formas a priori
Johan Friedrich Herbart (1776-1841)
Contra la estética idealista. Actitud objetiva. Distinción entre belleza libre y belleza adherente.
Alois Rieg (1858-1905)
"Padre del formalismo"
Voluntad artística: Kunstwollem
Formas puras (formalismo abstracto)
Adolph von Hildebrand (1847- 1921)
Leyes de la forma según dos tipos de visión: Cercana (táctil) Lejana (óptica).
Formas ligadas a modos de ver. No hay mejores o peores estilos.
Henrich Wolfflin (1864 -1945)
Pluralismo estilístico
Henri Focillon (1881-1943)
La obra de arte es ella misma sin necesidad de un discurso. "El signo significa, mientras que la forma se significa"
¿Arte tautológico?
Vanguardias
Cubismo
Suprematismo
Concretismo
Futurismo
Expresionismo
A mayor relevancia en la forma y menos en el contenido, mayor necesidad de un discurso
DADÁ
No significa NADA
Primer Manifiesto Dadá 1918
Era de las manifiestos
Arthur C. Danto
¿Arte anti-arte?
Arte autodestructivo
Gustave Metzger
La obra "desaparece" en forma objetiva
Obras
Édouard Léve (2002)


El triángulo de las vanguardias
Arte abstracto
Cubismo analítico
Georges Braque
Pablo Picasso
Kandinsky
Malévich
Cuadrado negro, 1915
Cuadrado blanco sobre fondo blanco, 1918.
Mondrian
...
Pollock
Rothko
Newman
De Kooning
Marcel Duchamp
La fuente, 1917
Robert Rauschenberg
Dibujo borrado de Willen De Kooning 1953
Robert Rauschenberg
Dibujo borrado de Willen De Kooning 1953
Yves Klein
Frank Stella
Ad. Reinhard
Keneth Noland
Robert Ryman
Dan Flavin
Donald Judd
Carl Andre
Robert Morris
John Cage
Allan Kaprow
Joseph Kosuth
Minimalismo
Arte conceptual
Sol Lewitt
"No todas las ideas necesitan materializarse"

SEGUNDAS CONFIGURACIONES
(La muerte como principio)



TERCERAS CONFIGURACIONES
(El mundo del arte y la era de las curadurías)