

Universidad Nacional de las Artes

Departamento de Artes Visuales

Licenciatura en Artes Visuales

Un presente disuasivo

Premoniciones, recurrencias y arraigos posmodernos

Ana Verónica Ballestrini

Director: Pablo Gasloli

2025

Presentación:

Esta investigación aborda el análisis de la cultura posmoderna definiéndola por sus filiaciones vinculares, por los nexos que articulan la relación de las identidades con el mundo hoy instrumentados dentro de plataformas de intermediación que se proponen como creadoras y moderadoras de sus hábitos, provocando una progresiva tensión entre las identidades culturales y los territorios que disputan su autonomía.

Esto supondrá asumir a la posmoderna como una cultura tan vivida como vigente, a diferencia de concepciones dentro del medio artístico como la del metamodernismo de Timotheus Vermeulen y Robin Van den Akker¹, el altermodernismo de Nicolas Bourriaud² o el conceptualismo romántico de Jörg Heiser³: posturas que entienden en las dinámicas actuales nuevos paradigmas que reconfiguran la relación interdependiente entre modernidad y contemporaneidad, encontrando sobre este vínculo una nueva fisonomía, superadora (meta) o transgresora (alter) o re-sensibilizada (romanticismo conceptual).

Este trabajo establecerá el inicio de la posmodernidad en la década del 80 una vez concluidas las dos últimas vanguardias del siglo XX, el minimalismo y el conceptualismo, que marcaran tanto un florecimiento como un declive de la alternancia dialéctica en las dos grandes concepciones disciplinarias; las líneas autónomas y heterónomas del arte.

¹ Los neerlandeses Timotheus Vermeulen y Robin Van den Akker divulgan, en una *webzine* concebida como sitio académico y plataforma de investigación en el año 2009, un escrito titulado *Notas sobre el metamodernismo*. En el texto los curadores evalúan un cambio de época producido por lo que entienden una tendencia que intenta crear nuevos puentes de restitución “sensible” con la modernidad: “(...) oscilando entre un entusiasmo moderno y una ironía posmoderna, entre la esperanza y la melancolía, entre la ingenuidad y el conocimiento, la empatía y la apatía, la unidad y la pluralidad, la totalidad y la fragmentación, la pureza y la ambigüedad. [...] entre la cultura y la naturaleza, lo finito y lo infinito”.

El manifiesto se publica en papel por primera vez en el *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2 (2010). Disponible en español en: <https://surli.cc/dmlkfx>

² Nicolas Bourriaud escribe en su libro *Radicante* (2009): “La altermodernidad que emerge hoy se nutre de la fluidez de los cuerpos y de los signos de nuestro vagar cultural se presenta como una incursión fuera de los marcos asignados al pensamiento y al arte una expedición mental fuera de las normas identitarias en última instancia el pensamiento radicante se reduce a eso a la organización de un éxodo” (2009:71).

³ Curador y profesor universitario, director del Instituto de Arte en Contexto de la Universidad de las Artes de Berlín, Alemania. Heiser volverá sobre la tesis de restitución sensible apuntada por el metamodernismo, entendiendo en la contemporaneidad una época que conjuga la pulsión romántica con el legado conceptual posmoderno.

La cultura posmoderna nacerá de la prevalencia de las líneas heterónomas, su hegemonía, la paulatina desaparición de las líneas autónomas y el consiguiente cambio en la identidad disciplinaria que estos movimientos conllevan.

Esta reconfiguración cultural será documentada sobre contexturas sociales disímiles que nos servirán para abonar a la tesis de que la cultura posmoderna será tanto más sistémica y transversal como remisiva.

Comenzaremos explorando el desarrollo histórico de las dos grandes líneas recapitulativas del arte, la autónoma y la heterónoma, para luego ingresar al territorio contemporáneo haciendo dialogar posturas filosóficas y curatoriales con obras contemporáneas legitimadas por estas posturas.

Analizaremos, a lo largo de la investigación, dinámicas y caracterizaciones que nos permitirán profundizar en las recurrencias sistémicas y operativas que la cultura fideliza a medida que consolida sus prácticas, ayudándonos a cristalizar un conflicto subyacente; en la medida en que las recurrencias operativas ganen eficacia bajo el arbitraje de la tecnología, su inercia operativa garantizará tanto su necesidad como su permanencia, impidiendo el surgimiento de nuevos paradigmas que permitan discontinuar sus prácticas.

ÍNDICE

-Presentación	2
-Desarrollo	
1- La condición posmoderna y algunas consideraciones introductorias.	7
2- Autonomía artística. Inicios y desarrollos conceptuales.	
2.1-Símbolo y autonomía	18
2.2-Arte y Anegamiento	20
2.3-Burke	23
2.4-Kant	25
2.5-Heidegger	32
2.6-Graham Harman	34
3-Líneas contenidistas anteriores al siglo XX.	
3.1-Arte y conocimiento	38
3.2-Baumgarten	41
3.3-Hegel	43
4- Filosofías políticas del siglo XX.	
4.1-Introducción	46
4.2-Bataille y Marcuse	48
4.3-Últimas décadas modernas y posmodernidad	54
4.4-Mercado	59
4.5-Medio	61

5-Filosofías políticas contemporáneas.

5.1-Agamben y Rancière 63

5.2-Bourriaud y Groys 66

6- La conformación de un patrón intradisciplinario a partir del conceptualismo y el minimalismo.

6.1-Introducción 70

6.2-Dadaísmo y Conceptualismo 76

6.3-Minimalismo 86

6.4-Sistema y repetición 89

6.5-El problema de la performatividad en la época de la performatividad 97

6.6-Una estética de diseño 99

7- Análisis de obras contemporáneas 101

7.1- Proyecto Campo del cielo de Faivovich y Goldberg 102

7.2- Teoría, La cabeza de Goliath, de Eduardo Basualdo 113

7.3-El problema del caballo, de Claudia Fontes 119

7.4- Mama luchona, de Gabriel Chaile 123

7.5- Una testimonialidad autónoma

7.5.1-La más bella de todas las madres, de Adrián Villa Rojas 126

7.5.2-Obras 1983-2008, de Carlos Gallardo 130

8- Conclusiones 133

-Bibliografía citada 137

1-La condición posmoderna y algunas consideraciones introductorias.

Será parte sustancial de esta investigación el poder caracterizar los rasgos prominentes de la cultura posmoderna, establecer su actualidad y su cronología.

La mayor parte de las definiciones filosóficas que abordan su conceptualización son tanto mas conjeturales como premonitorias: la posmoderna es una cultura estudiada en las décadas del 70 y 80, donde no se contaba con la perspectiva histórica que nos permite hoy reacondicionar algunos de sus patrones y formular otros.

Pensadores como Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo o Fredric Jameson ubicaron su inicio con el debilitamiento moderno de mediados de siglo XX que abarcara los años 50 al 70. Esta investigación encontrará variantes de cambio más definitivas en torno a los años 80, con el comienzo de la globalización, y con las plataformas disciplinarias del arte y la filosofía ya consustanciadas con sus últimos y más innovadores cambios, dando paso a un perentorio escenario histórico desencadenado por variantes que, lejos de presuponer innovadores y vertiginosos movimientos, iniciará un camino de repliegue sobre el pasado del que no podrá distanciarse ni diferenciarse, salvo por las metodologías vinculares con las que instrumenta su interacción.

En este estudio caracterizaremos a la posmoderna como una cultura definida por hábitos remisivos nacidos y alimentados por la paulatina hegemonización advertida con mayor claridad a partir de mediados de siglo XX, profundizada y ampliada en la medida en que la cultura recurra, de forma cada vez más sistémica, a la utilización de *presupuestos hermenéuticos*; es decir en la medida en que la cultura deje de producir cultura y entienda en la reconfiguración del patrón de lo dado su forma primaria de cambio e innovación.

La posmoderna es una cultura que no debe leerse desde la manifestación del discurso; desde la claridad del concepto o las intenciones que mueven o precipitan su narrativa, sino desde la opacidad de los comportamientos y los móviles conductuales que estos promueven. Esta preminencia de los aspectos conductuales nos enfrenta a situaciones donde el

campo discursivo (lenguaje) parece desarticulado del campo de las acciones a las que movilizan (acontecimientos), hallándose entre ambas instancias, un espacio íntimamente fracturado por la paulatina desaparición de los procesos que los median e integran.

La caracterización fragmentaria más descarnada de nuestros días la veremos sobre estas desarticulaciones, donde el campo especulativo del lenguaje se desmesura al perder el hábito adaptativo dependiente de la interacción con los escenarios aleatorios que necesitan de nuestro cambio y flexibilidad conductual, permitiéndonos reacondicionar los parámetros y las formas vinculares con las que llevamos adelante nuestra vida.

La nuestra es una cultura cooptada por plataformas de intermediación y burocratización sobre las cuales delegamos o nos abstenemos de encarar los procesos por nosotros mismos, cediendo en esta delegación o abstención una parte no menor de la potestad de nuestras elecciones.

Como señala Jameson en *Ensayos sobre el posmodernismo* la amenaza moderna de alienación del sujeto da paso a la amenaza por su fragmentación; las personas no luchan solo contra aquello que puede “sacarlas de sí”, sino también por la preservación de su cohesión psíquica amenazada por una creciente fragmentariedad.

Esto nos lleva a otra cualidad de nuestra época; la paulatina pérdida de los estamentos de autonomía de la cultura en favor de una heteronomía construida sobre la base hegemónica de sus variantes que abarca distintos ordenes sociales, donde las potestades individuales ceden fuerza ante parámetros transversales de adaptabilidad y pertenencia social.

Definiremos a la posmodernidad contemporánea fundamentalmente bajo estas dos grandes variantes: la progresiva pérdida de la autonomía tanto individual como disciplinaria y el creciente debilitamiento de los rangos procesales que nos repliegan sobre comportamientos automatizados y remisivos; ambas como sintomatologías dependientes y simultáneas.

Exploraremos este estado de situación en las artes visuales y la filosofía que la piensa, como también en los medios de comunicación, la política y la tecnología.

Nuestra cultura volverá permeable los espacios limítrofes de los territorios corporales, psíquicos y departamentales. Que el medio se impone sobre aquello que vehiculiza; idea desarrollada por pensadores dispares como Walter Benjamin, Marshall McLuhan o Jean Baudrillard, nos hablará, de la asidua preocupación que suscitaba y sigue suscitando el complejo entramado de mediación vincular que comienzan a definir e intervenir en la constitución e identidad cultural de las sociedades.

El concepto de hegemonía será agrandado y reconfigurado a lo largo del siglo XX encontrando en su reflexión un enclave permanente de análisis que recorrerá hipótesis que abarcaran la sociedad de masas, la industria cultural y la sociedad post industrial.

Esta nueva contextura estará sostenida en los estudios que comienzan con Gramsci sobre el desarrollo de las hegemonías modernas, ya que todo análisis sobre los movimientos sistémicos en el campo de la cultura, provocados por la creciente influencia del mercado y la política, supondrán una ampliación de la matriz hegemónica que los sostienen. Así como toda hegemonía será sostenida en la profundización de supuestos hermenéuticos pre-asumidos por la cultura, fundamentos conceptuales y coyunturales que conforman matrices de repetición; estereotipos que aseguran la fidelización de sentidos comunes⁴ sobre los cuales perpetuar sentido.

Adorno nos dirá que esta estandarización comenzará cuando “*el todo que es lo verdadero*” para la filosofía hegeliana se convierte en un todo de hecho con la *sociedad de masas*⁵.

La sociedad de masas será la primera fotografía de una cultura “incipientemente” hegemonizada.

Será sobre estructuras de estratificación y permanencia que se configurará la contracción de las variantes de innovación de la cultura, que encontrará en la posmodernidad del siglo XXI

⁴ Los sentidos comunes son nexos taxativos de lenguaje, sentidos propios de la lengua y la cultura que fidelizan una pertenencia social, que se incorporan involuntariamente en la medida en que seamos parte de una comunidad.

⁵ Término desarrollado por José Ortega y Gasset en su libro *La rebelión de las masas* (1929).

un salvoconducto de disuasión en la tecnología; donde la velocidad y el caudal informativo le otorgarán una capacidad camaleónica de diversificación de lo igual creando la ilusión de cambio y relevo.

Las sociedades posmodernas llevarán adelante distintos órdenes hegemónicos a través de tres grandes vectores; comenzaremos con los primeros dos que actuarán como pares gemelos: el mercado -de la mano de la consolidación del sistema capitalista- y la filosofía política que, a mediados de siglo cooptará el ámbito filosófico, previamente circunscripto a la metafísica, alcanzando en los años 70 un protagonismo inédito que derivará en la politización de la cultura de nuestros días.

Relocalizada dentro de la disciplina filosófica, la política podrá moverse sobre un territorio discursivo ya no dependiente de la lucha legislativa (del poder -hacer propio de la política), permaneciendo escindida de las acciones a las que históricamente respondía. Esto será posible por la recurrencia posmoderna a satisfacer las expectativas factuales sobre la arena discursiva, sin necesidad de que el alegato teórico tenga necesariamente que ser respaldado por los acontecimientos.

Tanto capitalismo (neoliberalismo) como politización de la cultura (posmarxismo) conviven como fuerzas de retroalimentación recíprocas profundamente integradas y dependientes desde sus hábitos operativos y ejecutivos, y distantes y contrapuestas desde sus hábitos discursivos. Este señalamiento nos lleva a afirmar que la progresión *utilitarista* del mercado no es exclusiva de este, sino también propia de la cultura, donde, en las artes se lleva adelante un usufructo de los estamentos objetuales y performáticos de la disciplina artística.

Así como el mercado tiende a priorizar la rentabilidad económica de los bienes por sobre las demás consideraciones, la tónica militante en las artes ejecuta un abuso en la sistematización de los métodos, donde el medio es utilizado como instancia de afirmación de ideas agenciadas y no como un campo de experimentación para cambiarlas.

El utilitarismo cultural promulga la fantasía de que la plataforma mainstream del arte, hoy colonizada por el pensamiento político, es capaz de “capitalizar” como propios a los

“intangibles de la cultura”, entendidos como aquellos aspectos subjetivos y personalísimos que históricamente fueron protegidos por la autonomía disciplinaria del arte de usos y utilidades.

Gianni Vattimo establecerá el inicio de la posmodernidad con el cambio del patrón metafísico al patrón político⁶. Del predominio de la filosofía política surgirá el concepto de “pensamiento débil” como rasgo característico del hombre que habita lo vacío como cualidad preponderante de su tiempo, caracterizado en un sujeto desarraigado de su fuerza metafísica, impedido de afirmarse sobre una pertenencia ontológica y confinado a una vida que no aspira a su trascendencia, sino al vínculo de pertenencia con lo próximo y conmensurable.

La “ontología del presente” que propone la filosofía política, nos traerá una ergonomía del lenguaje y un acortamiento en las latitudes de su localización. El hombre quedará sujeto al ámbito de lo posible y, a falta de extemporaneidad, la cultura contrapondrá una cadena de actualización y configuraciones perennes, donde la contracción de horizontes experienciales será compensada por la aceleración de un presente sobre el que se concentrará el único enclave de redimensión.

En 1979 Jean-François Lyotard propondrá el inicio de la posmodernidad con el ocaso de las meta-narrativas dadas por el capitalismo, el iluminismo, el marxismo y el cristianismo⁷. Lo que el filósofo verá declinar con el cambio en estas conformaciones narrativas es la encarnadura de su espíritu utópico contenido en la confianza moderna de prosperidad civilizatoria, ligada a futuras y promisorias restituciones, pero lo que tendrá lugar será un cambio en las interpretaciones culturales provocado por un quiebre en el horizonte de expectativas, y no un cambio en los patrones que movilizan los modelos que estas conforman.

⁶ Encontraremos en Heidegger la última gran manifestación del existencialismo de raíz metafísica, luego la metafísica irá desapareciendo paulatinamente, delegando su protagonismo histórico sobre la filosofía política.

⁷ El cristianismo será la única metanarrativa debilitada en la posmodernidad ya que las filosofías políticas serán profundamente antiesencialistas.

El capitalismo posmoderno no solo está asociado al libre mercado (comprendido en la promesa moderna de un nivel de equidad redistributiva; que suponía que a pesar de la desigualdad patrimonial las sociedades, en sus estratos más bajos, estarían en condiciones de alcanzar -por la mera inercia del volumen y flujo de sus consumos- un estándar básico de bienestar). Esta promesa no solo fue falible, también fue descartada por la incursión prebendaria asociada a los Estados; ahí donde el Estado (regulación política) viene a establecer mecanismos de control que intentan preservar la equidad y los equilibrios sociales, protegiéndolos de posibles abusos, se verá influenciado por su mismo espíritu mercantilista.

Si analizamos el marxismo (en su promesa moderna de revolución proletaria y consiguiente neutralización capitalista) encontraremos que la extinción de los regímenes socialistas dentro de las democracias occidentales irá acompañado del crecimiento y desarrollo de las tesis posmarxistas hacia adentro del ámbito académico y cultural. El legado de Marx⁸ llevara adelante la colonización de la política dentro de la disciplina filosófica y de la filosofía política dentro de la cultura (politización de la cultura) y no la revolución legislativa de los Estados.

El iluminismo, por su parte, reconducirá su pulsión evolucionista sobre la tecnología, fundamentalmente en torno a la Inteligencia Artificial. A partir de la tercera y la cuarta revolución industrial (1970 y 2011), el patrón analógico da paso al intelectivo extendiéndose sobre la producción de microcomponentes que conforman al hardware y el software; soportes físicos de futuras construcciones virtuales que sostienen y trasladan nuestras ideas y sentimientos y no ya nuestros objetos.

La tecnología será el único enclave cultural capaz de crear lazos con el futuro estableciendo vínculos de trascendencia.

⁸Marx será el primer filósofo moderno capaz de redefinir la condición ontológica de la filosofía sobre la política, y no ya sobre la metafísica. El materialismo histórico entiende que será la condición del capital la que determina el desarrollo de la vida de los individuos de acuerdo con su clase social. Podemos nombrar otras corrientes políticas no metafísicas contemporáneas al autor como el utilitarismo inglés de Jeremy Bentham o el empirismo escocés de Hume o Smith, pero ninguna de estas líneas logra sentar precedentes hegemónicos para futuras sociologías políticas capaces de desplazar y “reemplazar” las bases metafísicas como en el caso de Marx.

En el siglo XXI, el desarrollo de las inteligencias híbridas no solo dominarán todas las plataformas culturales también serán las encargadas de traccionar sus cambios. En el escenario de profundo detenimiento que vive la innovación cultural, la tecnología le ofrecerá su eficiencia inventiva y la camaleónica mutabilidad de sus sistemas de obsolescencia, permitiéndole dinamizar, remasterizar y reconfigurar viejas variantes conquistadas.

Las meta-narrativas de Lyotard cambiarán su apariencia pero no sus patrones.

La posmoderna es una época que no supondrá quiebres, finales y comienzos⁹, sino reconfiguraciones y extensiones territoriales sobre las cuales reacondicionar sus variantes. La tendencia posmoderna a ampliar territorio manteniendo los mismos móviles de comportamiento será otra de las caracterizaciones que desarrollaremos a lo largo de la investigación.

Los cambios paulatinos que Lyotard ubica (sin precisión) después de la segunda guerra mundial, más que describir un quiebre ideológico, describirán la capacidad disuasiva de la posmodernidad de simular cambios haciendo progresar viejos patrones.

El quiebre entre lo moderno y lo posmoderno a lo largo de estas páginas será evaluado como un quiebre en la epistemología del comportamiento, dado por un cambio en la extensión y velocidad de las variantes de re-configuración sostenidas sobre patrones de permanencia.

Jameson ubicará el inicio posmoderno a fines del 50, indicándonos que La orquestación de este nuevo sistema económico internacional será acompañado por un nuevo rol del arte político dentro del escenario del capitalismo tardío.

Una de las grandes sintomatologías de la época estará dada en la percepción de una inmovilidad provocada por la falta de localización del espacio del capital, desencadenante a su vez de una falta de localización del sujeto en su trama corporativa.

⁹ Al ser una cultura que no puede sentar precedentes, fundar un origen (ser original) no logrará cambiar sus patrones.

Sobre esta idea podemos nuevamente reconducir la exégesis posmoderna sobre su ponderación hegemónica: será la lógica del capital multinacional la que penetre y quiebre los antiguos parámetros de localización moderna.

Jameson, entiende a la posmodernidad como una predominancia dentro de una superficie con distintas heterogeneidades actuantes, no como un sistema. Predominancia que, en su prevalencia, permite la interacción de circuitos de discrepancia que parecieran no afectar sus bases.

Esta dominante no impide la propensión de las heterogeneidades que estimulan la fragmentación del sujeto en plena concordancia con la proliferación creciente de los fraccionamientos sociales.

Pero lo más importante en la definición de Jameson, es postular que las bases, lo que llama dominancia (el capital multinacional), no estarían en riesgo por las múltiples disidencias que se dan en su superficie. Indicándonos así que lo que se juega en la superficie social pareciera no condicionar lo que de hecho domina y establece la mayor parte de sus reglas.

La imagen recurrente del astillamiento contemporáneo, de un cuerpo que se rompe y divide interminablemente, que pareciera no dejar de reproducir fragmentos cada vez más pequeños, llenos de subjetividad y micro-percepciones, refuerza la creencia de una visión de omnipotencia creciente, en donde, cuanto más fuerte es la visión de su base, más impotente se vuelve el sujeto que habita y piensa su superficie.

Sobre este dislocamiento y conformidad departamental puede darse la convivencia del pensamiento político de izquierdas (sobre la cultura) y el capitalismo global (sobre los bienes) donde las dos grandes facciones políticas partidocráticas mundiales (izquierda y derecha) colonizan el saber/poder decir y el saber/poder hacer respectivamente.

En un extracto de su libro *Ensayos sobre el posmodernismo* (1991: 79) escribe:

“Estamos sumergidos en sus volúmenes abigarrados y atestados hasta el punto de que nuestros cuerpos posmodernos se ven privados de coordenadas espaciales y son

prácticamente incapaces de establecer una distancia (para no hablar de una incapacidad teórica); al mismo tiempo, ya se ha observado como la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar los enclaves marcadamente precapitalistas (la naturaleza y el inconsciente) que ofrecían asideros extraterritoriales y arquimédicos a la efectividad crítica”.

Los estudios teóricos de Jameson son emprendidos en la década del 80, donde la tecnología y el mercado tecnológico eran incipientes (desde la perspectiva contemporánea), indicando que el abigarramiento territorial que señala aún no había dado paso a la vertiginosa contracción temporal de nuestros días (propia de la lógica-técnica) que convierte, también, a la falta de espacio (en tanto vacío), en una falta de tiempo con el cual habitarlo.

Vattimo, acertadamente, advierte que la reconfiguración cultural posmoderna necesita del corrimiento de la instancia de trascendencia abierta por la metafísica, donde el pleno presente de lo post pueda tomar una tesitura cada vez más instantánea y fugaz.

En este sentido, será la tecnología la que vuelva efectiva la maquinaria de la información, la simultaneidad y la discontinuidad contemporánea capaz de otorgarle vigencia.

Byung-Chul Han nos hablará de un presente atomizado, un tiempo que se satura (acumula) en la desmesura de su velocidad. Será en torno a la concepción del tiempo, que esta investigación establecerá un distanciamiento con los filósofos citados.

La dinámica temporal vinculada al capitalismo y el nuevo mercado tecnológico que sincroniza los distintos órdenes hegemónicos de la cultura se terminará de configurar en los años 80 con la globalización, donde bienes y servicios se “localizan” en torno a una trama supra-continental.

Pero será también en esa década, dentro de la filosofía, que se terminara de configurar la plataforma conceptual de la que se nutrirán los pensadores contemporáneos¹⁰, y dentro de las artes visuales, donde asistiremos a la finalización de los últimos dos grandes ismos del siglo XX, que expresarán el florecimiento de las corrientes autónomas y heterónomas que dialogan a lo largo de toda su cronología.

El minimalismo, en su suficiencia formal, concentrará las búsquedas del imperativo modernista de la innovación estética, que comienza con el romanticismo pero adquirirá una fisonomía “multidimensional” de la mano de las primeras vanguardias del siglo XX. El fauvismo, el futurismo, el cubismo, el expresionismo y el surrealismo y las futuras líneas formalistas y concretas, suprematistas y constructivistas reunirán el sustrato necesario para acceder al alegato minimalista; que viene a sintetizar los pormenores formalistas que Kant esgrime con su defensa de la autonomía estética.

Mientras el conceptualismo retoma la exploración de los dispositivos duchampianos y el espíritu trasgresor del dadaísmo, entendiendo en la estética un contrasentido opuesto a la animosidad ideológica llevada adelante por la revolución política.

Ya entrado el siglo XXI el arte se reafirmará en la medida en que la obra se afilie a un estatuto testimonial y archivístico comenzando a asegurar en su uso, la garantía de un *resultado* o *finalidad*. En toda instancia apropiativa, lo que se apropia son los *agenciamientos hermenéuticos*; el sentido contenido sobre el concepto o la cosa.

La identificación del arte como idea es producto de esta interdisciplinaridad que necesita en su operatoria desplazar al patrón estético en favor del cognitivo.

Para que la disciplina artística se identifique e interactúe con otras disciplinas académicas debe compartir consideraciones afines, estableciendo intercambios dónde los presupuestos de la cultura van a prevalecer sobre los campos de creación e innovación de estos

¹⁰ Influenciados por Foucault, Derrida, Guattari, Deleuze y Haraway entre otros.

supuestos, entendidos dentro de las artes visuales como cánones, poéticas, metodologías y cosmovisiones.

Una vez que estos consensos empiezan a trabajar sobre el *proyecto de la obra* será la instancia proyectiva la que concentrará todo el rango de innovación y movimiento en el arte. El arte como idea es la concepción que desestima la producción simbólica de la imagen donde el arte se establecía como vía de experiencias no plenamente conmensurables.

La hegemonización en el arte es inseparable de la radicalización heterónoma que sufre la disciplina en las décadas posmodernas, donde la exploración y la ampliación de los territorios interdisciplinarios alentan el socavamiento de las autonomías e identidades visuales afines a la exploración simbólica.

La posmodernidad iniciada en los años 80 encontrará, en las últimas décadas, lejos de un ocaso, una inesperada revitalización de la mano de las lógicas algorítmicas.

Jameson define a la tecnología como: “la representación de la relación imaginaria del sujeto con sus reales condiciones de existencia”. (1991: 83).¹¹

En la medida en que las condiciones de existencia resulten insuficientes y perentorias para el desarrollo humano los recursos digitales vendrán a facilitar la recreación lúdica de su simulacro.

¹¹ Esta definición es usada por primera vez por Louis Althusser para referirse a la Ideología en *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado* (1979). Una década mas tarde Jameson en *La condición posmoderna* (sin citar a Althusser, pero dando a entender su filiación) escribe: *a la manera althuseana y lacaniana la tecnología es la representación de la relación imaginaria del sujeto con sus reales condiciones de existencia*.

Sobre esta reconducción conceptual se reúnen los vínculos íntimos que desarrollaremos en esta investigación en torno al patrón ideológico; que da inicio a la posmodernidad, y al patrón tecnológico; qué domina y tracciona su segundo tramo contemporáneo.

2-Autonomía artística: Inicios y desarrollos conceptuales

2.1-Símbolo y autonomía.

El ‘Símbolo’ -del latín *simbōlum*- significa arrojar, lanzar conjuntamente o juntar. Tiene también una interpretación griega arraigada en la costumbre antigua del uso de la tablilla de recuerdo utilizada por el anfitrión, quien le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*. Al romper una tablilla en dos conservaba la mitad para sí y daba la otra a su huésped para que, al cabo de treinta a cuarenta años, al retornar alguno de sus descendientes a su casa estos pudieran reconocerse uniendo los pedazos.

Lo simbólico es un reencuentro que logra a través del paso del tiempo (la distancia o la discontinuidad) volverse extraño, retroactivo o desconocido.

Las líneas de defensa filosófica de la autonomía artística son indisociables de la condición simbólica de su praxis.

Hans-Georg Gadamer, en su obra *La actualidad de lo bello* (1991)¹², tomando de referencia a Goethe y Schiller señala que en lo simbólico algo es remitido a lo indeterminado a la espera de una nueva determinación.

La condición simbólica viene a densificar aquel núcleo resiliente con el que la obra se transforma sin dejar de ser ella misma.

En lo simbólico, la no distinción estética de la forma, es decir, la cualidad no plenamente interpretable de la imagen no corre el riesgo de ser mayormente alterada por su inspección conceptual.

La imagen insiste en hacer retornar su sentido sobre sí, el símbolo es más propio del objeto que de su interpretación descansando sobre su perceptividad cohesiva .

¹² En *La actualidad de lo bello* Gadamer estudia el fenómeno artístico desde una perspectiva antropológica vinculándolo al juego, la celebración y el símbolo. El arte construye la identidad simbólica de los pueblos ritualizándolos en el tiempo bajo sus propios hábitos fundacionales.

En este punto podemos citar a Kant en referencia al juicio estético en palabras de Gadamer: “la función del concepto es formar una especie de caja de resonancia que pueda articular el juego de la imaginación” (2008: 65); y será este juego de la imaginación el alimentado y promovido por la imagen haciendo del concepto un elemento secundario y subsidiario de su constitución.

La obra de arte conquistando el espacio simbólico, se convierte en símbolo de sí misma, acrecentando su ser por medio de la ganancia que experimenta al manifestarse o revelarse. De ahí que la palabra *alethéia* -como primera etimología de la verdad- se afiance tan consanguíneamente al símbolo ya que, en lo simbólico, lo nuevo surge de la misma conformidad constitutiva del objeto poniéndonos frente a una interpretación autorreflexiva.

Gadamer, al estudiar la cualidad antropológica de la obra simbólica, afirma que esta nos demora ya que nos insta a un desentrañamiento invitándonos a salir de nuestro tiempo ordinario para entrar en contacto con el tiempo extraordinario de la obra: “en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable” (2008: 86).

Esa totalidad es la que lleva a alterar los parámetros ordinarios del tiempo al restituir una paridad interpretativa donde obra e intérprete integran parte de sus diferencias.

Podemos describir a la obra simbólica como una identidad que hará coincidir parte¹³ de su ser con su acontecer, ambos sobre sentidos ligados a su fenomenología material, permitiendo que el objeto se convierta en portador de sentidos capaces de sostener y gestar la proposición de un mundo propio.

Para Gadamer esta cualidad que prospera sobre distintas temporalidades permite que la obra facilite “heideggerianamente, el reconocimiento del origen” (2008: 22). Siendo este reconocimiento el que permite el repliegue de una identidad aún no acontecida¹⁴.

¹³ La identidad del objeto simbólico se verá atravesada por las variantes coyunturales, pero prevalecerá sobre estas.

¹⁴ Abordaremos el pensamiento Heidegger mas adelante.

Esta cualidad de cambio e identificación simultánea permitirá que lo simbólico crezca en la medida que amplíe sus bases constitutivas; cambie en la medida en que se agencie en su origen.

2.2-Arte y anegamiento

Desarrollaremos una breve exégesis de cuatro instancias históricas del desarrollo de la autonomía artística comenzando por el concepto de lo Sublime de Burke (1750-1760)¹⁵

Lo sublime será la primera conceptualización estética que disocia el binomio clásico que establece en la belleza un equivalente de virtud. Este alegato desarrollado por la filosofía y la filosofía teológica viene a replegarse sobre la tradición dialéctica que establece un antagonismo entre materia y espíritu, universo corporal y universo intelectual, descubrimiento y remembranza.

La obra visual tendrá el mandato de ser un estamento de segundo orden atento a los designios copistas que le son legados tanto por la filosofía -que la proveerá de contenidos dignos (temática) como por la naturaleza; que la proveerá de un modelo a manera de ideal formal.

La virtud, delegada sobre la manifestación artística será indisociable de la verdad y la verdad del conocimiento; es decir, así como la filosofía metafísica aspira a la verdad por medio del conocimiento, y al conocimiento por medio de una vida virtuosa, el arte se convertirá en un campo de representación de todas estas filiaciones constitutivas.

La esfera de lo virtuoso y moral estará asociada en la obra griega clásica, con lo divino y mitológico, mientras que en la edad media ,ampliará sus intereses sobre lo religioso y una creciente testimonialidad histórica que, luego del Renacimiento, darán lugar a temáticas diversificadas sobre escenas de la vida cotidiana: interiores, retratos y paisajes.

¹⁵ Señalamos los plazos temporales de producción teórica mas relevantes de cada filosofo teniendo en cuenta la temática abordada en esta investigación.

Si bien las cualidades estéticas eran valoradas en base al talento y la ejecución, la consideración de lo bello será indisociable de la filiación moral de los temas elegidos; una obra es bella siempre y cuando -represente- verdad y virtud.

Con lo sublime se quiebra la relación entre la belleza y un placer dado en la conformidad y la correspondencia, rompiendo por primera vez la concepción de una cultura que entendía en la naturaleza un refugio secular que venía a restablecer los equilibrios perdidos, donde la reciprocidad y la subordinación sostenían la promesa inquebrantable de “medida” que mantuvo históricamente la cosmovisión clásica. Lo bello es, hasta el Romanticismo, un placer afianzado sobre las bases de una cultura reparadora.

Con lo sublime, la belleza es más que bella, y el dolor más que el placer en tanto se experimenta como su progresión e intensificación. La concepción de Burke es totalmente desestabilizadora, ensanchando los rangos de sensibilidad y extraviando a un sujeto que, por primera vez, debe medir sus fuerzas significantes con una naturaleza indómita que pone al descubierto un vacío, una falta -y también una “ignominia”-.

Sobre este nuevo espacio de conquista, el arte exacerbará su experiencia, abriendo un camino que llevará a la obra a encontrar territorios de exploración propios; no supeditados a la filosofía y a la teología, territorios abiertos a sentidos desencadenados en la animosidad del espíritu y el temperamento.

Con Kant (1780-90) tendremos la más acabada conceptualización de la autonomía artística. El filósofo no solo desliga al arte de su prescripción temática y representativa, también reivindica la obra de arte como una vía directa de acceso a la verdad, en oposición a la filosofía, que encontrará clausurada la verdad a los dominios de la razón.

La verdad kantiana es intuitiva, trascendente y opaca, y podrá ser reconocida y no conocida, por lo tanto será la obra de arte construida con la materia prima de la imaginación la que posibilitará a través de su desencadenante estético la posibilidad de su experiencia.

Para el filósofo es condición de la autonomía disciplinaria su inaccesibilidad. Esta radica no solo en la insistencia kantiana por la no conceptualización de la imagen entendiendo sobre

ella una plena formalidad susceptible al gusto y su predilección, sino en la afirmación de que la identidad (autonomía) por su mero reconocimiento supondrá una diferencia infranqueable.

Con Heidegger la obra florecerá en la medida en que en ella actúe la verdad. *El ser obra* de la obra, su Dasein (ser ahí), se desencadena en tanto la verdad encuentra en ella una instancia inédita; un origen. Con Heidegger (1940-1970) veremos un alegato ligado al sentido de potencia dado en los conceptos de mundo y tierra. El mundo es el *ser* clarificado, delimitado, mientras la tierra es su repliegue, su ocultamiento o su informidad. Veremos que la tierra supondrá un anegamiento connatural a la verdad; en tanto espacio de futura gestación, ya que todo lo no acontecido, o aún no des-ocultado se repliega sobre su órbita.

En su dinámica de clarificación y ocultamiento el filósofo recrea sobre la obra de arte, portadora de la acción de lo verdadero, un sentido retroactivo y atemporal, una potencia consanguínea a su condición de origen (trascendencia).

En Graham Harman (2000-2020) tendremos el único exponente contemporáneo que revisita la postura kantiana retomando el alegato estético y entendiendo en la búsqueda de la belleza una finalidad (nuevamente) válida para el arte. Pero su belleza se caracterizará por el desacuerdo y la fricción entre aquello que el objeto artístico es, en tanto constitución, y sus cualidades o posibles campos de interpretación.

La belleza volverá sobre ese espacio clausurado al entendimiento que pondrá en escena lo que nombra como *objeto oculto* una instancia testimonial de la clausura del entendimiento.

Tanto en Heidegger como en Harman, una esfera del “conocimiento” es interpretado como posible intromisión, uso o usufructo.

Para el filósofo alemán el arte debe estar desvinculado de toda fiabilidad, de ahí que se refiera a la verdad como único desencadenante de la manifestación estética. *El ser obra de la obra* es algo que acontece bajo su propia circunspección, un movimiento que es propio de la esencia de la obra y la verdad que esta desencadena o atrae (movimiento manifiesto hacia otros y no a través de otros). Esta exclusión del estadio interpretativo en la exégesis de la experiencia

artística, vuelve sobre la idea del objeto como portador de sus sentidos, de la obra como contenedora de su propia simbología¹⁶.

Para Harman todo conocimiento (interpretación) conlleva el peligro de socavar o explotar recursos que tiendan a desestabilizar su naturaleza, llegando a transformarlo en algo que no es. De ahí que entienda en el vínculo interpretativo la constitución de una nueva entidad objetual surgida de este intercambio tendiente a preservar sus eslabones primarios.

2.3-Burke

Edmund Burke en su obra *Indagaciones sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) define a lo sublime como la única pasión del orden de la autoconservación.

Para el filósofo los dos grandes campos de la sensibilidad están relacionados al placer y al dolor; este último, de mayor intensidad, se vincula con lo sublime mientras el primero con lo bello.

Lo sublime reúne la inminencia del peligro junto al sentimiento de terror y dolor que conlleva convocando nuevas complejidades asociadas a la experiencia de vastedad, grandeza, magnificencia y a una conciencia de lo infinito; cualidades que encuentran en la representación de la naturaleza una de sus temáticas afines.

Lo sublime produce un shock de los sentidos y una radicalización de las pasiones en el contraste de luces y sombras, de texturas y sonidos aunque, como dice Burke, su cualidad más distintiva es la oscuridad donde el miedo y el desconcierto crecen naturalmente.

El miedo ante lo inconmensurable y peligroso de lo sublime provoca terror y dolor, pero el dolor de lo sublime no es pleno ya que en este juega la conciencia también, tanto de un placer

¹⁶ Esta afirmación no invalida otras instancias de su análisis como el abordado por el *dasein histórico* que implica una conformación en clave comunitaria. Lo que señalamos aquí es la existencia de un enclave primario ligado exclusivamente a la manifestación del objeto.

ante su cese como de, en palabras de Burke (1987: 54): “un horror deleitoso” en el que el horror - dolor es experimentado en su progresión como placer.

Cabe destacar que cuando Burke plantea las dos tensiones emocionales vinculadas a la belleza y lo sublime las determina bajo un rango de intensidad donde el dolor se transforma en más placer y lo sublime en mayor belleza o una belleza no positivamente cualificada.

En la experiencia sublime el hombre debe medir sus fuerzas con la potencia de una naturaleza indómita y peligrosa que requiere paridad espiritual y le exige sobrepasar sus límites. Es en este estado de exigencia y elevación espiritual donde el ser interpela su exigüidad y la posibilidad de su muerte.

En lo sublime asoma una proximidad de aquello producido solo en la condición de lo íntimo, que es inevitablemente circunspección y fragmento.

El ser comienza a intimidarse por esa misma naturaleza antes identificada como refugio secular, fuente de pertenencia y correspondencia con las cosas.

Kant retoma parte de su pensamiento, pero a diferencia de Burke, afiliará el sentimiento de lo sublime con la contemplación directa de la naturaleza y no con la obra de arte; contemplación que pondrá en evidencia la inadecuación del juicio en relación a ciertos estados inmersivos de la percepción y la experiencia: “la superioridad de los obstáculos solo puede juzgarse por la magnitud de la resistencia” (1961: 107).

La magnitud, concepto clave de lo sublime, dada en el tamaño y en la fuerza de un estado salvaje, provoca en el hombre un amedrentamiento que necesita de su resistencia, la redimensión espiritual apuntada por Kant apela a su razón en oposición a la redimensión sensible apuntada por Burke.

Para ambos filósofos lo sublime habilita una experiencia ambigua donde el espíritu mide sus propias fuerzas significantes.

Frente a lo sublime se abren fugas hacia una intimidad antes inaudible donde lo bello como universo de la plena conformidad, placer y positividad resulta poco ante los nuevos

desafíos del Sturm und Drang¹⁷, las naturalezas quietamente convulsionadas de Caspar David Friedrich o las ensoñaciones fantasmales de Johann Heinrich Füssli. El arte comienza a sintonizar con este nuevo acopio de emocionalidad que ensancha a sabiendas de perderse o ensancha en su promesa.

2.4-Kant

Immanuel Kant habilita un espacio de autonomía para la obra de arte fruto de concebirla como un fenómeno mayormente anegado a los dominios de la filosofía.

El de Kant es el mundo de la experiencia posible que tiene como rasgo central y característico una naturaleza “precultural” que congrega bajo su dominio toda manifestación, origen y fundamento del mundo.

En lo precultural no señalo que la naturaleza no exprese ni persiga sus propios fines, sino que sus móviles serán incomprensibles: en la naturaleza Kant entiende sentidos últimos clausurados a la praxis filosófica.

Este centro de procedencia y origen trascendente es una imagen testimonial del conocimiento prohibitivo que se interpone entre el ser y todos los objetos de su conocimiento.

Para Kant el juicio es solo logos reflexivo, conocimiento de lo propio, donde pensar sobre la cosa lleva a reflexionar sobre el propio juicio y no sobre la cosa juzgada. El “otro” (o lo otro) está caracterizado por su diferencia, aseveración que vuelve sobre la figura de una naturaleza impenetrable.

La precariedad de lo comunicable hace que el pensamiento kantiano avance sobre una exégesis que se diferencia de la estética predominante en el siglo XVIII por el hecho de no

¹⁷ *Tempestad en curso* fue un movimiento literario juvenil que surgió entre 1770 y 1785 como reacción en contra de la Ilustración pudiéndose interpretar como una primera manifestación del movimiento romántico alemán. Allan Bloom sitúa su origen en el libro *Discurso sobre las ciencias y las artes*, de J. J. Rousseau (1750) que opone el estado de naturaleza frente a los productos de la civilización.

afirmar supuestos que sobrepasen el ámbito directo de su acción y sí explorar la trascendentalidad convocada dentro del marco de las experiencias posibles.

La idea del arte ligada a la naturaleza como progresión de una matriz reproductiva es un paradigma clásico, siendo la naturaleza kantiana contraria a su espíritu clarificante: en su figura el mundo se oculta haciendo más detectable sus fronteras.

El límite kantiano cambia la relación de reciprocidad y trascendentalidad en el arte.

La obra de arte trasciende en la medida en que no pueda ser reconocida como totalidad. En esta conciencia la modernidad comienza a pensarse sobre esta nueva conformidad fragmentaria.

La voluntad oculta de la naturaleza como manifestación de su espíritu incomprensible viene a afirmar que la obra de arte es una finalidad sin fin, desestimando a su vez la dupla clásica de lo bello y virtuoso, ya que la obra “buena” es una obra infiltrada de contenido, imbuida de finalidad.

En su obra *Crítica del juicio* (1790), Kant explora la exégesis del juicio estético estableciendo una primera división entre el pensamiento puramente teórico dado en las reglas de la naturaleza y el pensamiento libre fundado en la razón y la voluntad.

El arte es manifestación de la naturaleza y, por lo tanto, mantiene su mismo núcleo prohibitivo a la razón. El juicio estético es pensamiento reflexivo constituido por el gusto, la intuición y la imaginación.

En su filosofía cada ser y objeto del mundo conforman una autonomía autorreflexiva en la que todo esfuerzo por conocer lo diferente, todo pensamiento sobre cosas o seres solo puede ser conocimiento de lo propio ya que el juicio hacia lo impropio nos lleva ineludiblemente a la profundización de la propia manera de nuestro juicio.

Pero aun ante esta afirmación algo de lo otro en sí, de lo ajeno, puede tener lugar en el consenso social o en lo que Kant llama sentido comunitario: campo común de comunicabilidad en donde los hombres establecen parámetros de pensamiento y juicio.

En la faena de la cultura algo de lo propio alimentado por un paradigma común crea lazos de afinidad y congruencia sobre los abismos que nos separan.

Kant intuye la totalidad porque advierte sus reglas, pero no por ello supone su conocimiento. La figura de la ley o la regla es fundamental porque siempre que esta irrumpe en el juicio reflexivo da a entender esa correspondencia sustantiva que une y vincula un entramado de filiaciones, de procedencia que la razón no puede corroborar pero sí intuir.

Veremos entonces cómo, en el agrado estético, en el placer por la forma, Kant intuye una afinidad con el sentido legislativo de la naturaleza de la misma manera que con la idoneidad de la forma artística que vendrían a dar su regla a través del Genio (artista) que la realiza¹⁸.

Como ya se señaló, el orden intuido en la naturaleza supone una razón legislativa, no un conocimiento. Los supuestos kantianos nacidos bajo el ala de la naturaleza son la intuición de un orden revelado en el imponderable de la ley (regla).

Bajo la idea dada en la intuición de totalidad de la naturaleza, Kant asume el primero de los órdenes limítrofes de la razón.

Pero... ¿qué es la naturaleza para Kant? El filósofo entiende en su figura un centro de provisión y origen que prevalece sobre los demás órdenes de la vida. Sobre ella recaen las causas finales y fundamentalmente un orden que rige la relación entre las cosas esencialmente dispares y autónomas del mundo.

Qué pasa, entonces, con el concepto de “totalidad” en un filósofo como Kant, donde su sentido está vinculado a un núcleo incognoscible como base legislativa de un mundo que toma sus reglas a fuerza de excederlas, de mostrar una y otra vez que aquello reconocido es solo fragmento de una totalidad imposible de aglutinar.

Kant no emprende la tarea de reagrupar un mundo hecho de partes, se detiene en esas partes sin forzar su integración; de hecho, las fragmenta en el análisis aún más.

¹⁸ En la lógica kantiana el placer por la forma y el sentido legislativo de la naturaleza comparten un mismo patrón de subordinación.

Si solo reconocemos fracciones de la totalidad esto no significa que la totalidad no exista, y que exista no significa que la conozcamos. De igual manera cuando Kant sostiene que la obra de arte es una finalidad sin fin tampoco asume que esta no persiga un fin dado en la “naturaleza” (verdadero origen del arte), sino que acaso el desconocimiento del fin pueda también convertirse en un fin en sí mismo.

Cuando la cosa no se conoce, no se determina, se abre ahí uno de los tantos espacios kantianos para erigir cierto grado de autonomía de la acción.

La cosa juzgada se vuelve autónoma en la medida en que pueda separarse de una finalidad determinada por fuera de sí.

La obra de arte es ponderación de la forma y esta forma provoca placer o desagrado encontrando en el placer su progresión a la belleza.

El arte debe agradar y ser bello, y sobre este primer circuito espontáneo de la respuesta sensible ante la obra, Kant desarrolla la mayor parte del análisis del juicio estético.

Ni en el agrado ni en la belleza el hombre otorga caracterización conceptual alguna, ambas son respuestas emocionales, no intelectuales.

La racionalidad, que es parte de la conformación del gusto tanto como de la concepción de lo bello, es fruto del intercambio amalgamado en el hábito de la cultura por la crítica abierta entre pares, por la comunicatividad de los juicios en el *sensus communis*, eso que hace de lo bello algo universalmente comprensible formado por atributos socialmente consensuados más allá de toda caracterización subjetiva.

El juicio estético consiste en una respuesta sensible e intuitiva ante la contemplación de la obra en la que la razón se sustrae de la escena para no obstaculizar la pureza del juicio; que es un juicio puro, un juicio de forma.

De su mano la obra de arte pasa por primera vez a establecer un estatuto de autonomía disciplinaria; la filosofía ya no se encarga de su interpretación, el objeto artístico queda solo y desnudo ante el abismo de lo interpretable.

Kant retiene esta instantánea, esta imposible sustracción de sentido que la cultura no puede sostener pero que su filosofía intenta preservar.

Así la obra marca un hito que une su autonomía a su fenomenología material.

La pregunta sobre qué es este objeto llamado obra de arte que se atreve a hacer Kant vuelve a tener lugar con Heidegger, quien ve en el arte un territorio nativo de la verdad que viene a clarificar la obra en su condición de potencia.

Toda obra es representación de su tiempo, transferencia conceptual de su época, no hay forma pura; es decir, forma capaz de mantenerse sustraída de un campo de sentido dado exclusivamente por ella o a través de ella.

Kant hace zoom al poner entre paréntesis el orden de una sensibilidad espontánea dada en la intuición, la imaginación y el gusto, al explorar ese aspecto de la obra que la hace nueva, innovadora, desconocida, que excede y supera lo que el hombre es y conoce.

El análisis kantiano apunta a cómo pensar aquello que está más allá de lo pensado ya que tanto el gusto como la imaginación tocan fibras no alcanzadas por la razón.

El arte da la regla -dice Kant-, conformando un nuevo paradigma. El artista (genio) es un medio para que la naturaleza se manifieste (1961: 159): “Genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”.

El genio establece nuevas reglas dadas por la naturaleza, es una persona especialmente dotada para hacer progresar productivamente algo de ese espíritu o esa inteligencia por medio de la cual la naturaleza da su pauta productiva.

El material de la forma artística es la imaginación y la obra es su representación. Para Kant el universo de la producción estética se conforma de una profusa producción de imágenes que luego pueden ser campo fértil de los conceptos (1961: 165): “la idea estética es la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo pueda hacerle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno y que por lo tanto ningún lenguaje expresa del todo”.

El territorio del arte es un espacio donde la naturaleza, por medio del genio, da su regla, es decir, produce algo de su semejanza que el hombre puede reconocer pero no conocer ya que la obra de arte oculta al genio las reglas dadas por ella. Tanto en la producción de la obra como en su contemplación, el núcleo del ingenio productivo de la naturaleza se manifiesta de manera intuitiva.

Los artistas deben formarse en el estudio de las reglas de las obras precedentes siendo el canon el resultado de este análisis. Pero estudiar el canon no los convierte en artistas (genios) ya que esta condición es asumida únicamente bajo la producción de uno nuevo.

Tanto juicio como producción estética proponen una nueva fraternidad con la naturaleza donde la intuición es el medio habilitante de contacto con esa matriz en la que hace figura su filosofía.

La imagen artística se forma y progresa en un sinfín de evocaciones imaginativas en las que el concepto parece ser insuficiente o inadecuado ante la ductilidad productiva de la imaginación.

El filósofo se esfuerza en separar el gusto estético de cualquier pormenor que amenace su pureza porque la estética se ocupa de la forma y la forma solo puede ser juzgada por el agrado o desagrado que produce.

En esta línea lo bello está en ese limbo circunstancial donde la propia calificación hace compleja la disociación entre mundo sensible e inteligible que el filósofo se propone separar (1961: 165): “bello es lo que sin concepto gusta universalmente”.

Lo bello será entonces un concepto “no conceptualizable” de la comunicabilidad de lo agradable ya que la imaginación (materia del pensamiento artístico) nunca podrá sustraerse del imaginario colectivo fruto de la razón de lo aprehendido donde intuición, placer y displacer también encuentran sus bases.

Así como la obra de arte viene a dar la regla de la naturaleza (posterior canon) por medio del genio cada obra artística marca un nuevo precedente de la forma.

El agrado es la corroboración de que la regla dada por la forma manifiesta su idoneidad y es en la idoneidad de la forma que se puede afirmar su belleza, concepto incorporado por la cultura y expresado de forma espontánea ante el placer producido por la obra.

La naturaleza por medio de la obra de arte se da a conocer de forma intuitiva mientras la cultura la provee de la escenificación necesaria en donde robustecer sus bordes haciendo de lo intuitivo algo parcialmente inteligible.

El *sensus communis* para Kant es ese reservorio activo o productivo en el que la comunidad cultural comparte, fija consensos y establece normas que moldeen o predispongan la sensibilidad innata aludiendo a la figura del hombre culto o erudito, el hombre de “gusto delicado” descrito por Hume¹⁹.

La comunicatividad de los juicios permite que los resortes que conforman el juicio estético progresen en su exégesis sobre un campo desvinculado del dominio de lo puramente sensible.

Como escribe Hannah Arendt en su obra *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* (2003: 79): “la imaginación productiva (genio) no es nunca enteramente productiva, produce por ejemplo el centauro de lo dado el caballo y el hombre”.

La autonomía de la obra kantiana remite a aquella primera definición de la estética²⁰ constituida como campo permeable, voluble y receptivo donde algo del logos pareciera perderse en un flujo que, no permitiéndole el estancamiento del consenso y la identificación, lo mantiene frente a aquellas fuerzas que lo mueven y nutren.

¹⁹ David Hume, en una recopilación de ensayos publicada en 1757 donde se destaca *La norma del gusto* acuña el concepto del hombre de *temperamento delicado* quien forja sus gustos condicionados por su etnia, edad, clase, nacionalidad, sensibilidad innata y carácter. Este grupo de condiciones “naturales”, aunque prevalentes, dejan margen para otras condiciones nuevas que pueden ser adquiridas dentro del hábito de la cultura y su consenso. El hombre culto es un sujeto de la cultura, que moldea su sensibilidad por medio de sus hábitos civilizatorios.

²⁰ El origen de la palabra estética (*aistetikos* -del griego *aisthesis*-) refiere a la sensación, la percepción, la sensibilidad. Advierte una experiencia dirigida a los sentidos y emociones, pronta a imprimirse en el campo sensible; por lo que la respuesta sensorial y emocional ante la obra de arte es el primer atisbo conceptual que la define.

2.5-Heidegger

En el pensamiento de Martín Heidegger (1889 – 1976) la verdad como acción extractiva, como movimiento clarificante, encuentra su más profunda exégesis artística señalando en su acción un desencadenante de su manifestación simbólica.

Heidegger comienza su obra *Caminos de bosque* diciendo que en el bosque hay caminos escondidos en la maleza que se abren y cierran en lo hollado, caminos que dejan de ser caminos, caminos que comienzan a serlo. En esta descripción nos acerca al desconcierto propio del bosque, a la subrepticia naturaleza del arte.

El filósofo fija un precedente: es propio de las teorías estéticas creer que la obra de arte se separa entre materia (constitución corporal) y forma (manera en que esta materia se revela a nuestros sentidos). Pero la obra de arte no es una cosa -en tanto lleva un simbolismo añadido- ni es un utensilio (una cosa destinada a una utilidad definida en su fiabilidad). Entender la obra de arte en estos términos sería un atropello, un acto de violencia ajeno a su conformación.

La interpelación asumida en la tesis heideggeriana puede clarificarse al preguntar cuál es el ser obra de la obra, qué hace que la obra de arte no sea algo ya acontecido y cerrado que pueda ajustarse a un sentido otorgado por el atropello de lo impropio; cómo escapar de la lógica de la cosa y su fiabilidad entendida en el uso de la obra bajo la adjudicación de un sentido definitivo.

Heidegger entiende en la adjudicación de un contenido un uso, y este punto es crucial para diferenciar las líneas autónomas de las derivas posmodernas que exacerban las dinámicas relacionales ya que en estas se evidencia la profundización de un desgaste tanto de objetos como de ideas provocado por el usufructo de una sobreinterpretación.

La apertura del ser obra de la obra se da en tanto que en ella acontece lo verdadero, la verdad heideggeriana permite que la obra manifieste su ser contenido a su vez en lo ente.

Pero qué es lo ente que ella contiene: lo ente es todo lo existente que no alcanza aún la determinación del ser, es lo inespecífico e indefinido. Por lo tanto la obra es un lugar de no ser tanto como de ser o de ser en la potencia de lo ente.

El obrar de la verdad en la obra de arte permite la apertura de lo ente, y siendo la obra un origen y una fundación levanta un mundo en el desarraigo de un mundo precedente: “el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica” (Heidegger, 2010: 56).

La verdad para Heidegger tiende a actuar sobre lo inédito (un origen y una fundación) describiendo que es la cualidad originaria la que afilia al arte con la verdad dotando (clarificando) de ser lo ente al separarlo y diferenciarlo.

En la medida en que la obra garantice una originalidad puede ser fuente de revelación y extracción de lo verdadero que se da en tanto el ser obra de la obra alcance, clarifique su ser y este a su vez tome tesitura histórica, se convierta en testimonio de su tiempo.

Así como la obra funda un mundo que revela lo ente, también permite “situar, en el sentido de dejar surgir” (2010: 59) delante la tierra. La tierra es lo que se repliega sobre sí, lo ente que no alcanza el ser no lo es aún o deja de serlo; la tierra es un límite a la intromisión de lo claro de la revelación.

Los conceptos de tierra y mundo heideggerianos conforman el combate primigenio que disputa en el centro abierto de la obra, la verdad.

Es esencia de la verdad el clamor del combate en donde el mundo se abre y la tierra se cierra. Mientras la obra crea tierra y mundo, la verdad los distingue y separa sabiendo que es también “no-verdad en la medida en que le pertenece el ámbito de procedencia de lo aun-no (des-)ocultado” (2010: 44).

En la dinámica de la lucha de lo revelado y lo oculto que habilita la verdad, la obra reposa por primera vez sobre sí misma y alcanza su ser en la plenitud de la movilidad de lo verdadero.

Cuando Heidegger habla de los cuidadores de la obra (o de su cuidado) se refiere a un hombre póstumo, un cuidador histórico que vela en su proximidad manteniéndose receptivo a la apertura del ser obra de la obra.

Cuidar es ser capaz de soportar el fundamento cerrado de la tierra tanto como el desarraigo propio de la verdad del mundo.

En este cuidar se convoca a los hombres a una transformación comunitaria, siendo el arte un modo destacado de cómo la verdad reúne el Dasein (ser-ahí) humano con el histórico.

2.6-Graham Harman.

Ya entrado el siglo XXI surge, de la mano del filósofo estadounidense Graham Harman, una corriente filosófica llamada Ontología Orientada a los Objetos (OOO) que retoma la defensa de la autonomía estética y el legado kantiano en un impulso de constricción sobre el avance disolvente de las lógicas relacionales²¹.

Para la OOO la preservación de la identidad de todos los objetos de aquellas diferencias que los convierten en “únicos” marca un límite a la indiscriminada accesibilidad de las lógicas políticas donde la prevalencia del vínculo y las necesidades del “intérprete” priman sobre “la cosa en sí” llegando a socavar aquello que la identifica, profundizando las dinámicas fluidas y deconstructivas posmodernas “en la que las cosas están ausentes solo porque siempre están deslizándose en otro lugar y terminan por no estar en ningún lado”²².

Lo oculto es, para la OOO, ese aseguro dado en la distancia donde poder protegernos de las consecuencias de nuestra soberbia: “Cuando se busca lo oculto bajo lo aparente se establece una relación de dominio”²³ afirma Jacques Rancière, mientras Harman opone que cuando aceptamos que el conocimiento del mundo es directamente alcanzable comenzamos a establecer procesos de acreditación para lograr alcanzarlo, en tanto la confesión socrática de la ignorancia nos permite derribar la pretensión de superioridad de los especialistas.

²¹ A lo largo de la investigación se hace referencia tanto a lógicas, vínculos, como a filosofías *relacionales* para señalar acciones impulsadas por las líneas posmodernas que entienden a la obra de arte bajo una concepción heterónoma en la que prevalece el caudal ideológico y político sobre el plano disciplinario del arte. El vínculo relacional que se establece entre el sujeto y su objeto de conocimiento (entendido en la obra) se caracteriza por la prevalencia de los deseos contextuales de quien se dispone a establecer ese vínculo. En el caso del arte, los deseos de quien se dispone a ver una exhibición, realizar una obra o disertar sobre ella, en detrimento de aquello contenido y manifiesto por el objeto, la instalación o la acción performativa.

²² Harman Graham se refiere a Derrida en *Arte y Objetos* (2021: 188/189).

²³ Harman Graham cita a Jacques Rancière en *Arte y Objetos* (2021: 198).

En su libro *Arte y Objetos* (2021) sostiene que todos los seres, cosas e ideas, sean materiales o inmateriales, conforman objetos.

Los objetos tienen dos dimensiones de conocimiento: es posible conocerlos tanto por medio de sus materiales constitutivos (composición física o química) como por sus características vinculares (relación que estos establezcan con su entorno por medio de sus cualidades sensibles).

Harman llama a estas dos maneras básicas del conocimiento humano subminar (*undermining*) y sobreminar (*overmining*). El acercamiento a los objetos está dado en una combinación de ambas acepciones: *duomining*.

En la palabra *undermining* refiere a la acción de socavar o minar. Al ampliar ambos términos, el conocimiento humano a través de la subminación es comparable a “retirar aquello sobre el que algo se asienta, debilitando su estabilidad e incluso haciéndolo caer o desaparecer” y, a través de la sobreminación alude a un concepto nativo de la sobreexplotación minera “que agota completamente un recurso en un área determinada” (2021: 9).

En ambos conceptos Harman vincula el conocimiento con la acción de socavar y explotar, donde la autonomía y singularidad dependen de la distancia que los objetos conserven entre sí. El conocimiento (que otorga cercanía) coloca al objeto en una zona vulnerable donde se vuelve necesario trazar un perímetro de autopreservación. De esta manera cada vínculo relacional produce un nuevo objeto, por lo que cada movimiento de cercanía supone una contrapartida de distancia.

En el caso de la obra de arte, quien la contempla conforma un nuevo objeto junto con la obra por lo que el vínculo ya objetualizado por fuera de sus componentes “primarios” permite conservar a ambos objetos constitutivos sobre sus perímetros de diferenciación.

Nuestro conocimiento no produce una yuxtaposición o fusión entre distintos objetos heterogéneos, es de la distancia de la que emerge un nuevo marco contenedor propio de la dinámica que lo produce y seculariza de su eslabón primario.

Ahí donde la “presunción” del conocimiento (interpretación) viene a socavar o explotar al objeto, la OOO antepone una clausura para evitar que “la obra de arte sea completamente devorada por su entorno” (2021: 93).

Para abordar la diferenciación tanto de los objetos como de sus cualidades, el filósofo toma de Edmund Husserl (1859 – 1938)²⁴ su disquisición sobre la manifestación fenomenológica de los objetos. Para Husserl las cualidades esenciales (que Harman menciona como cualidades reales) son las cualidades estables, permanentes e intransferibles y las cualidades inesenciales (para Harman cualidades sensibles) son aquellas fruto de una apariencia momentánea, a las que llama también escorzos.

A partir de esta distinción Harman clasifica en objetos sensibles a los seres vivos y en objetos reales a los objetos inertes.

Un objeto real con cualidades reales puede ser un martillo, claramente identificable con su fiabilidad (uso) que en la medida que sea utilizado para golpear o clavar afianzará la correspondencia entre su objeto y cualidad OR y CR sostenida en su relación causal. Citando a Heidegger, Harman recuerda que para el filósofo los objetos se ocultan bajo su condición fiable (uso), poniéndonos frente a una apertura ontológica cuando, por ejemplo, una herramienta resulta averiada, siendo este un caso claro de discrepancia.

El conocimiento de un objeto estético no difiere del conocimiento de cualquier otro tipo de objeto, lo que le otorga singularidad es el tipo de relación que establezca entre las instancias de subminación y sobreminación.

La experiencia estética puede estar constituida por dos tipos de objetos y dos tipos de cualidades: objetos sensibles y objetos reales, cualidades reales y cualidades sensibles y sus cuatro posibles combinaciones.

Teniendo en cuenta que “la OOO entiende por estética la teoría general sobre cómo los objetos difieren de sus cualidades” (2021: 49), la obra de arte se caracteriza por no establecer

²⁴ Filósofo y matemático alemán, fundador del movimiento fenomenológico.

correspondencias entre sus términos, acercándose al estado de excepción señalado por Heidegger.

La relación más frecuente que establece una obra de arte es entre objeto real y cualidad sensible; en este caso el desacuerdo surge en tanto el objeto real desaparece tras sus cualidades sensibles haciendo evidente el objeto oculto. La belleza surge de esta fricción, volviendo de la mano de la OOO a actualizarse como nexo manifiesto de esta discrepancia.

En el objeto oculto Harman infiere un espacio que retoma la concepción kantiana de anegamiento; mientras en los objetos nacidos de los vínculos relacionales el filósofo recrea una idea cercana al *sensus communis* al que Kant atribuía los lazos de unión con los que la cultura establece pautas de entendimiento y correspondencia.

La teatralidad, por su parte, es producida por el grado de expresividad alcanzado por esta discrepancia de la que surge también su belleza, que dentro de los términos plenamente estéticos que reivindica la OOO viene a ser lo opuesto a la literalidad.

La teatralidad explora el grado de profundidad alcanzado en esta “inadecuación” constitutiva, término usado por el crítico moderno Michael Fried²⁵ y retomado por Harman al abordar, a modo de herencia, algunas defensas que realizara junto a Clement Greenberg²⁶ de obras de tendencia autónoma fundamentalmente en el último tramo de la modernidad, donde la filosofía kantiana ha perdido completamente sus interlocutores filosóficos.

Harman también señala que el objeto que pueda considerarse en su forma primaria como una forma de conocimiento, tanto en sus modos de subminación como sobreminación, no puede ser considerado una obra de arte “lo que no excluye la posibilidad de que las obras de arte puedan además comunicar verdades literales, aunque sí implica que algo que comunica

²⁵ Michael Fried (1939). Crítico estadounidense, defensor de las ideas formalistas dentro de la modernidad y el alto modernismo.

²⁶ Clement Greenberg (1909 -1994). Crítico estadounidense defensor, junto a Fried, del arte autónomo. Toma una postura crítica con las líneas heterónomas de fin de la modernidad al afirmar que el academicismo es “*la tendencia a subestimar apresuradamente el medio de un arte*”. dando por sentada su regla o tomando como propia la regla ya instruida por otros. Cita de *Arte y Objetos* (Harman, 2021: 188)

exclusivamente tales verdades no puede ser obra de arte. La obra no debe ser reducible a sus componentes, como tampoco a sus efectos” (2021: 57)²⁷.

Para Harman ese espacio anegado se mantiene en un plano conjetural, en la misma periferia de su fricción y su clausura; mientras en Kant la afirmación de un mundo trascendente es la que posibilita la autonomía de la obra artística haciendo posible la comunicatividad de los estadios clausurados que conforman su filosofía.

3-Líneas contenidistas anteriores al siglo XX

3.1-Arte y conocimiento

La relación entre arte y conocimiento anterior al surgimiento de la Filosofía política del siglo XX será indisociable de la dialéctica clásica entre fenomenología material y mundo espiritual (puros inteligibles). En torno a estos dos universos se abrirán varios focos de tensión, en primer lugar el concepto tenderá a lo universal y genérico mientras la obra de arte y su prevalente campo sensible estará atravesada por la subjetividad, la parcialidad y la ambigüedad propia de su naturaleza fragmentaria. Esta distancia será zanjada, reforzada o integrada a lo largo de la historia.

Aristóteles hará congraciarse la materia con el espíritu en contraposición a su maestro Platón para quien el campo fenomenológico de la materia se contrapone al campo del concepto; origen del mundo sensible y modelo de su réplica corporal.

El hilemorfismo es una teoría aristotélica donde se concibe la sustancia (ousia) como compuesta por dos principios esenciales: materia, elemento que conforma un organismo, y forma; hacia donde se orienta esa materia, su potencia o desarrollo. Forma y materia referirán a

²⁷ Para la OOO las convenciones artísticas pueden comprender un soporte tradicional como la pintura, la escultura o la fotografía, o un soporte multidisciplinario, instalativo o testimonial, lo importante no es con qué está hecha la obra (objeto real) ni aquello propuesto en su interacción (cualidad real) sino cuánto de estas instancias nos enfrenten a la belleza de su teatralidad.

un mismo organismo bajo distintas caracterizaciones. El ser u objeto ya no se encontrará disociado sobre un fundamento antagónico. La misma tendencia integradora la veremos en su concepción del arte, su libro *Poética* entenderá en la construcción lingüística (del arte dramático), una arquitectura metodológica capaz de remplazar verosimilitud por verdad, representación por realidad, proponiendo un campo disciplinario que logra a través de la identificación y su catarsis, integrar y hasta (por momentos) volver equivalente el universo de la imaginación y el de los hechos, ya que será la experiencia la que dotará de vitalidad lo vivido sea real o irreal.

Por su parte Santo Tomás, heredero de la línea aristotélica definirá a la aprehensión sensible como primer eslabón del conocimiento. Primero percibimos las formas del mundo para luego -dotarlas de caracterización conceptual- no existiría el concepto de perro, dice Tomás, si con anterioridad no hubiésemos visto uno. La aprehensión integra la percepción con un grado del aprendizaje, porque al interiorizar el objeto, aprehenderlo, tomarlo, este se dispone ya con un grado de inteligibilidad, llevándonos a la pregunta ¿dónde reconocemos al perro como tal, al verlo o al pensarlo?.

Mientras la teoría del organismo²⁸ llega a conferirle voluntad y deontología propia a cada ser y objeto, incluida la obra de arte, al punto de destacarse excediendo la voluntad del artista.

Veremos entonces que la pulsión integradora propia de las líneas aristotélicas donde materia y concepto (espíritu) conforman una totalidad amalgamada, tendera a crear las condiciones subyacentes sobre las cuales comenzar a esbozar, no teorías propiamente autónomas, pero sí antecedentes conceptuales de estas teorías que encontrarán llegado el romanticismo un campo fértil de exploración.

Mientras las líneas platónicas y neoplatónicas profundizarán una concepción de subordinación del universo inteligible sobre el universo de la fenomenología material.

²⁸ El *organismo tomista* es una teoría de línea aristotélica que entiende al propio organismo como legislador y responsable de su desarrollo. Esta teoría no excluye la idea de subordinación divina, la complementa haciendo coincidir voluntad divina y libre albedrío.

En la medida en que la filosofía no aborde lógicas intradisciplinarias: construcciones de sentido propias de su praxis, abriendo la discusión sobre su campo productivo y metodológico, reforzará la tesis que aboga sobre la concepción representativa de la imagen estética.

En la medida en que la imagen deba corresponderse con la idea representada, la concepción genérica y unívoca del concepto vendrá a contraer y literalizar el campo plural y ambivalente de su naturaleza, sesgando y contrayendo su experiencia²⁹.

De ahí que Kant entienda que la autonomía artística solo es alcanzable al desligar a la obra de una finalidad (contenido) para así explorar una experiencia propia no necesariamente conceptualizada como conocimiento, aunque tampoco lo excluya.

La tradición contenidista trabajará para alcanzar la correspondencia con sus prescripciones representativas en la medida en que pervivan entre la obra y su contenido estructuras hermenéuticas recíprocas³⁰, esta misma consideración será también válida para la obra heterónoma y relacional contemporánea, que necesitará de mecanismos de interpretación consensuados o por la cultura o por el medio artístico.

La obra contemporánea que entiende como núcleo disciplinario al concepto es heredera de la tradición contenidista nacida de un disvalor sobre la imagen (el trabajo artesanal)³¹ que habilita su subordinación.

²⁹ Estas disertaciones no tendrán una consecuencia directa en el campo de la praxis artística, veremos que si bien las teorías contenidistas en la estética priman a lo largo de la historia, y aunque la obra de arte se ajuste a las temáticas históricas y sus técnicas esto no evitará que logren alcanzar contextura simbólica y con ella un grado de autonomía que excederá en mucho los presupuestos conceptuales de la filosofía. De ahí la importancia de señalar que la autonomía artística es un logro conquistado, en primera instancia, por los artistas sobre el campo de la praxis disciplinaria, y de forma tardía, un logro acompañado por la conceptualización filosófica.

³⁰ En la medida en que los contenidos a representar se encuentren culturalmente vigentes; serán contemporáneos a ambas esferas de subordinación.

³¹ Podemos señalar la concepción antigua de las artes serviles y liberales. Donde las artesanías (pintura y escultura) junto a la arquitectura eran concebidas como artes menores realizadas por siervos (artesanos a los que le era encomendado un trabajo manual). Mientras las artes liberales eran llevadas adelante por sujetos libres, que ejercían su libertad a través de actividades que involucraban el concepto y el pensamiento abstracto (poética, matemática, música y geometría).

Con el tiempo estas líneas (asociadas al mayor caudal de consensos dentro de la filosofía orientada al arte) recrudecerán los campos de preasignación hermanéutica estimuladas por la creciente sistematización operativa que instrumentaliza la posmodernidad.

3.2-Baumgarten

Aestética (1750) será el libro del filósofo Alexander Baumgarten (1714-1762) que inaugurará la disciplina Estética como nueva ciencia auxiliar de la filosofía.

Proponiendo el concepto de *cognitio sensitiva*; ciencia del conocimiento sensitivo, en la que describirá la fase perceptiva de una posterior analogía conceptual esclarecida bajo la *cognitio rationalis*, que terminaría de validar el logos dialéctico propio de la nueva ciencia filosófica.

Baumgarten diferenciará dos estadios de la experiencia: uno inferior; determinado por la percepción y otro superior; determinado por la lógica.

“por lo tanto las cosas conocidas lo son por una facultad superior como objeto de la lógica, en tanto que las cosas percibidas lo han de ser por una facultad inferior como su objeto o Estética” (Baumgarten, 1960:89)

Ya Descartes había renunciado al proyecto de medir y calcular lo Bello; Baumgarten volviendo sobre esta misma recurrencia fundamentará las razones para otorgar a la facultad estética el valor del conocimiento.

Para desarrollar su propuesta debemos remitirnos a Leibniz (1646-1716) filósofo de origen racionalista que había propuesto distintos tipos de conocimiento, separándolos en

“claros y oscuros, confusos o distintos, adecuados e inadecuados y simbólicos o intuitivos” (Leibniz, 2012: 422). El filósofo creía que el arte era claro y confuso, ya que en las obras podía con facilidad discriminar partes, formas y colores pero difícilmente estas podían establecer una clara significación. Wolff (1679-1754), retoma las ideas de Leibniz y define lo que llama “percepciones invisibles”, un campo perceptivo que formaba parte de la sensación y la

sensibilidad, manteniéndose activo en el reconocimiento sensible pero no así en su entendimiento. Baumgarten prosigue estas líneas teóricas cuando escribe su “teoría de la sensibilidad” donde el “ad pulcre cogitanolum”, *el pensar bellamente* resolvería el problema de las percepciones invisibles permitiendo que la imagen y el concepto se homologuen; esta correspondencia vendría a solucionar su “invisibilidad”. El pensar bellamente propondría equivalencias entre forma y contenido integrando lo disímil, reuniendo y unificando pluralidades.

Las obras que describieran “felicidad, fecundidad, grandeza, claridad, certeza, orden, fuerza y libertad” (Baumgarten, 2012: 122), conjuntamente a una virtuosa ejecución, reunirían el valor de lo bello indisociable de su filiación moral. De esta manera todo estímulo que pudiera aportar un grado de complejidad distorsiva u opacidad sería descartado dentro del universo moral de lo nocivo. La estética, nos dice Baumgarten, tiene como fin reflejar el orden del universo, pues la belleza de la naturaleza “es tan grande que quien la ha apreciado, considerará muy pequeñas todas las otras delicias” (Soto Bruno, 1987: 188).

Esta “analogum rationis” analogía racional, con la que se expulsará “la vulgaridad, lo falso, la oscuridad impenetrable, las filtraciones de la indecisión y la mentira” (Baumgarten, 2012: 182) mantendrá alejados a los conceptos “opacos” que podrían distorsionar el sentido.

La permanencia de los patrones totalitarios, de convergencia y conveniencia en la unidad, sea esta entendida en lo divino, el bien o la virtud, vendrá a reivindicar los valores heredados de la tradición judeo-cristiana, que a su vez tienen sus antecedentes en la tradición mito-poética griega, que el iluminismo se encargará de conservar dentro de la moral burguesa. El binomio bello-bueno seguirá legitimando su práctica, la estética como *cognitio sensitiva* acerca e iguala a la vez que subordina y seculariza la esfera estética como plexo de la filosófica. Verdad estética y verdad filosófica si bien serán análogas, supondrán un flujo de subordinación en la cual la verdad estética siempre va a ser previamente autorizada en la verdad filosófica, porque en el pensar bellamente de Baumgarten el pensar bello realiza la belleza del objeto.

3.3-Hegel.

Hegel propone una filosofía que se fortalece apalancada en la tensión propia de los antagonismos donde las fuerzas llevadas hacia sus opuestos producen una problematización más afincada sobre su propia dialéctica que sobre el estudio empírico dado en torno a un campo específico de conocimiento.

Para el filósofo el verdadero arte debe fundamentarse en su filiación divina, filiación que tienen que compartir tanto el artista como la sociedad a la que pertenece.

El arte debe manifestar coherencia constitutiva entre su forma y su contenido, encontrando ambas condiciones únicamente en la escultura griega clásica en la que la piedra toma las formas antropomórficas de los dioses y la sociedad de forma conjunta se predispone a su veneración.

Escultura y dios, forma y contenido, ambos de igual manera son parte de una dinámica de identificación y trascendencia sin fisuras.

Los postulados de Hegel tuvieron muchas interpretaciones; destaco la curiosa manera en que el filósofo resignifica la obra griega ya que elige hacerlo como un hombre que vive en la polis ateniense del siglo IV a. C., es decir, elige situarse bajo una interpretación anacrónica a su época.

De esta manera su afirmación de *la muerte del arte* dada por el pasado de lo clásico, único momento en que el ideal artístico se produce, nos lleva a pensar en cierto grado de inactualidad del pensamiento estético hasta ahora inexplorado.

En su obra *La herencia de Europa*, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) escribe: “La teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte no implica sin más que el arte ya no tiene ningún futuro, sino que en su esencia pertenece siempre al pasado cuando quiera que florezca hasta cualquier futuro” (1990: 67). La gran conquista hegeliana es haber instalado dentro del arco filosófico y estético el debate sobre el carácter temporal de la obra de arte.

En Lecciones sobre estética³² (1836) Hegel establece como cualidad de la obra artística la que pueda encontrar una plena correspondencia entre idea y representación, conteniendo a su vez el atributo de lo digno. Lo digno está dentro de la esfera de intereses de una espiritualidad universalista dirigida a realizar lo que llamará el “proyecto de humanización total” en el que el ser se humaniza en la medida en que se identifica espiritualmente con aquello que lleva a cabo.

La conquista hegeliana del ser espiritual que convoca el Geist³³ se sitúa en la capacidad activa de eclipsamiento donde las fuerzas tensionadas por su carácter antagónico se transforman en un todo amalgamado logrado sobre un pretérito campo de batalla.

Hegel encuentra al verdadero arte en la obra griega clásica que conjuga por única vez una identificación recíproca entre forma y contenido dentro de una polis donde artista y pueblo comparten los mismos valores espirituales haciendo posible esta plena identificación.

Para que esto suceda, la obra no debe tener ningún campo simbólico ni metafórico que altere la paridad en la que descansa su reciprocidad.

El contenido de la obra debe poder “representarse” plenamente, la idea no puede sobrepasar la obra ni la obra a su idea³⁴.

Hegel separa dos grandes grupos históricos: el conformado por el arte simbólico reunido en Oriente (India, Egipto y distintas culturas indígenas) y el congregado dentro del romanticismo (que abarca todo el arte occidental a excepción del período clásico). En ambos se excedió el ideal de reciprocidad entre forma y contenido.

³² Libro póstumo de Hegel editado en Berlín por Heinrich Gustav Hotho, su discípulo y secretario quien reunió en tres volúmenes las lecciones sobre el tema que el filósofo impartió en vida.

³³ *Geist* (espíritu absoluto), palabra germana que reúne de forma oscilante el significado de mente y espíritu; centro espiritual del pensamiento hegeliano que supone la conciencia de un estado espiritual subyacente y totalizante solo experimentable en la realización de acciones trascendentes dentro de tres campos: el religioso, el filosófico y el artístico.

³⁴ Este punto es cuestionable ya que podríamos pensar de qué manera es plenamente representable un dios, pero a lo que apunta la tesis hegeliana es que aun en su imponderable, la sociedad al compartir unánimemente los atributos asociados a sus divinidades, tiende a conformar un sentido común del que emerge la paridad formal de su representación antropomórfica.

Los conceptos trascendentales y religiosos de Oriente, como el infinito o la inmortalidad, no encuentran equivalentes formales. El filósofo usa como ejemplo a las pirámides de Egipto, donde la forma piramidal no es identificada con su finalidad sino que remite a ella; mientras en el arte romántico -contemporáneo al filósofo- las especialidades científicas y la idea de verdades múltiples no necesariamente contrapuestas de un incipiente siglo XIX se diferencian del universo unívoco y recíproco donde los contenidos pueden ser no solo representables sino conmensurables y compartidos por una comunidad sostenida sobre las mismas creencias y valores.

Lo que pierde Occidente, concluida la Antigüedad, es aquel universo de totalidades y concatenaciones filiales que aseguran, bajo la tesis de Hegel, la paridad representativa.

Tanto en el arte simbólico como en el romántico, el concepto excede la forma por no incluirla o por sobrepasarla, estando presente la concepción de lo sublime como aquella disparidad desestabilizadora definiéndola como (1989: 225): “Ese estar más allá de la determinación de la apariencia”.

Las tesis hegelianas se conforman como totalidades ya saldadas y completas en una sucesión de bloques históricos alternados en el tiempo. En cada parcela de tiempo la obra de arte se diversifica, el tiempo permite su creación y su extemporáneo florecimiento.

Hegel habilita la flexibilidad de este arco inconmensurable donde artista, obra y cultura progresan en una interacción de todos los vasos comunicantes en que el presente de los actuales anacronismos contemporáneos emerge.

Si la realidad está supeditada a la mirada histórica y recapitulativa, el sujeto histórico la edifica en la reflexión activa y retroactiva de su pasado.

Cómo Hegel pensó hace más de un siglo la conciencia historiográfica hace del tiempo materia maleable de actualidad.

4-Filosofías políticas del siglo XX

4.1-Introducción

La filosofía política que moldeará el inicio de la posmodernidad al convertirse en la primera gran impulsora de sus rasgos distintivos de itinerancia y transitividad, terminará de consolidarse en la primera mitad del siglo XX, donde encontramos distintas propuestas que compartirán rasgos comunes consolidando una lógica revisionista sostenida por una lectura en la que todos los acontecimientos políticos que marcan su contemporaneidad histórica encontrarán sus causas desencadenantes en hábitos sociales fidelizados durante siglos que predispondrán a las sociedades a reiterar patrones de preferencia política, donde, más que una elección, se ejecutará una sujeción movilizadora por décadas de subalternancia y sumisión.

Esto hace que la responsabilidad sobre todos los grandes acontecimientos fascistas y bélicos que marcan fundamentalmente la primera mitad del siglo XX no encuentren sus móviles determinantes en su coyuntura inmediata sino en instancias subyacentes que no solo darán fundamento y justificación a estos declives, servirán también para entender un fracaso más vasto, general y sistémico, arraigado sobre el patrón metodológico que da origen y sustento a la cultura occidental; una cultura erigida sobre su *patrón esencialista*, reversionada durante la edad media sobre la filosofía teológica y una primera conformación hegemónica legitimada por la religión católica.

La filosofía política intentará cuestionar, desarmar y abatir esta matriz cultural que comienza a verse como la fuente de todos los males.

La cultura posmoderna nace de esta pulsión antiesencialista, al sostener que en la matriz de la metafísica se asume y recrea una lógica centralista, espiritual y autárquica que se sostendrá sobre un patrón metodológico que encontrará la manera de extenderse y propagarse a partir de su constante recreación. A lo largo del tiempo esta autarquía verticalista encontrará diversas

vías de expresión históricas en la religión, el capital, la política liberal, el mercado y en sus formas más contemporáneas en el racismo, el machismo o el especismo.

Todos estas fisonomías serán, para la filosofía política, equivalentes connaturales a esta primera pulsión esencialista identificada con la estructura subyacente de occidente.

Los comportamientos conjeturales, transitivos, rizomáticos y deconstructivos empiezan a trabajar sobre un nuevo prototipo social; un ser humano provisorio instado a discurrir transitivamente sobre su coyuntura nacida de los rasgos conservadores, verticalistas y persistentes de occidente en un movimiento estratégico que buscará adquirir sus cualidades opuestas; transformándose en todo lo que el sistema no es. Ahí donde el sistema agencia, crea sentidos arborescentes y consustancia identidades (reivindicando ontologías que enraízan sus rasgos distintivos) los individuos serán instados a adquirir hábitos discontinuos de intercambio y fusión que les permitirán discurrir y sortear todos estas estructuras pervivientes sobre las que pueden quedar atrapados (reclutados).

Estos rasgos de comportamiento transitivo seguirán vigentes hasta nuestros días, lo que sucede con estos hábitos en la posmodernidad, es que aquello que modernamente venía a jugar dialécticamente; los comportamientos líquidos contaban con coyunturas sólidas que permitían un grado de contención y “regulación”, hoy son vehiculizados sobre estructuras operativas igualmente fluidas y discontinuas como sus hábitos.

Tendremos dos grandes interpretaciones de la sintomatología esencialista; en una primera instancia se vinculará a la religión católica (ya Max describía a la religión como el opio del pueblo) para luego ser asociada al rasgo capitalista, mercantilista y neoliberal.

4.2-Bataille y Marcuse

La primera gran hegemonía de Occidente, iniciada por el cristianismo de los siglos III y IV, convierte al Papa en una figura lindante al emperador, y asume en el emperador una materialización del modelo divino donde se capitaliza la omnipotencia de la esencia, que en las líneas metafísicas precedentes legisla en la inacción³⁵ sobre el cuerpo sólido, activo y determinado del monarca para justificar el uso del poder alegando su ascendencia divina.

La estructura jerárquica esencialista que se consolida en torno a un centro sobre el cual los elementos periféricos confluyen encontrando valor sobre un sistema de pertenencia que los congrega y ordena, a la vez que progresa y se extiende como macro y micro cosmos; una genealogía que repite un patrón constitutivo conquistando distintos órdenes y territorios bajo una misma prevalencia metodológica, vuelve sobre una afirmación tácita de la posmodernidad donde la semilla del autoritarismo que habita en todo poder político, de igual manera que en la pulsión sagrada, encuentra sus razones “trascendentes” por fuera “de la racionalidad de lo posible” asociando la estructura “metodológica” de la metafísica con posteriores regímenes fascistas.

Para algunos referentes de la filosofía política la hegemonía católica medieval es un campo de ensayo donde la metafísica que la precede es reencauzada sobre un autoritarismo de ascendencia sagrada.

Esto lleva a considerar dos grandes tesis. Por un lado, que toda hegemonía (primera condición de los desarrollos fascistas) constituye una progresión natural de la matriz cristiana identificada con la matriz esencialista en tanto que toda hegemonía puede implementarse en la medida que sea precedida por un aprendizaje cultural que permita que las sociedades se

³⁵ Las líneas metafísicas proponen una esencia “inactiva”: si bien es causa del primer movimiento del universo, no necesita de acción, desarrollo, cambio, devenir. En palabras tomistas: “*Dios solo es ser por su esencia, porque precisamente su esencia es el ser; mientras que, por el contrario, cada criatura solamente es un ser por participación y comunicación, pues su esencia no es su ser*” (2001: 890).

familiaricen con un orden central y autárquico que revista cualidades sagradas a las que se deberá obedecer.

Por otro, que la hegemonía cristiana devenida en política ha capitalizado estos patrones para instrumentar distintos sistemas de control y dominio, pero que esta similitud en la estructura metodológica no supone una equivalencia ni mucho menos una responsabilidad solidaria (un legado).

Difícilmente uno encuentre rasgos de la tiranía clerical y monárquica medieval en las filosofías metafísicas de San Agustín o Santo Tomás, pero la tesis de fusión e indiscernibilidad entre metafísica, cristianismo, hegemonías y fascismos es sostenida fervorosamente por algunos pensadores modernos, encontrando en nuestros días un ámbito filosófico igualmente enfervorizado por esta teoría.

Mientras la metafísica entiende al mundo como territorio sustractivo y emergente de la verdad en tanto esencia (patrón), la hegemonía impone su verdad para establecer su propia regencia al mundo entendido como ámbito de circunspección y control. De la indiferenciación de estos dos patrones nace la cultura posmoderna.

Fue Friedrich Hegel, quien a principios de siglo XIX advierte que la filosofía puede producir acontecimientos políticos al abordar en la narratividad histórica una perspectiva capaz de modelar la estructura social.

Su dialéctica provoca un repliegue de la filosofía -hasta ese momento metafísica- sobre un primer caudal político³⁶. Este primer revisionismo histórico allana el camino para el surgimiento del materialismo histórico marxista donde la filosofía desatiende sus bases ontológicas en pos de los análisis socioeconómicos.

George Bataille (1897 -1962), escritor, antropólogo y pensador francés, da comienzo a su artículo Estructura donde retoma el análisis de las progresiones sociales que Marx deja vacantes

³⁶ Al concebir la historia como bloques cerrados sobre sus antagonicos, espacios circunspectos como plenas totalidades que aspiran a categorizar la realidad como tesis y antítesis.

a través de estas líneas: “Luego de haber afirmado que en última instancia la infraestructura de una sociedad determina o condiciona la superestructura, el marxismo no emprendió ningún esclarecimiento general de las modalidades propias de la formación de la sociedad religiosa y política”. (2003: 137).

El capitalismo, en su homologación con el mercado, comienza a definir -ya entrado el siglo XX- su relación con las esferas religiosa y política donde el trabajo productivo viene a ejemplificar (siendo su consecuencia) patrones psíquicos formados en el terreno de la cultura.

Marx afirma que las condiciones dadas en la esfera del trabajo asalariado y productivo que forman la infraestructura social definen su superestructura: aspectos sociales que hacen a la esfera de la vida cultural y política del Estado.

Mientras, Bataille divide a la sociedad sobre dos patrones dados: homogeneidad y heterogeneidad; y entiende en la administración del poder (autoridad) de la acción humana el elemento decisorio para la conformación de los roles sociales (en oposición a Marx, para quien los roles sociales se conforman en la relación humana con el capital productivo).

La sociedad hegemónica está formada por los hombres que establecen un rédito consensuado por su trabajo donde las personas valen por lo que producen, aceptando como parámetro de valor “la medida común” del dinero.

La sociedad heterogénea reúne a personas dispares y en parte “inclasificables” que entienden en sus actos finalidades en sí mismas que superan sus propios intereses o que hacen de sus propios intereses cualidades ligadas a lo sagrado.

Este espacio donde la trascendencia encuentra representatividad en ideologías o ideales asumidos muchas veces en la figura de un líder, es la instancia donde la sociedad incuba tanto sus revoluciones como sus doblegamientos.

“La acción fascista, heterogénea, pertenece al conjunto de las formas superiores. Apela a los sentimientos tradicionalmente definidos como elevados y nobles y tiende a constituir la autoridad como un principio incondicional, situado por encima de cualquier juicio utilitario” (2003: 152-153).

Si la sociedad homogénea “es la sociedad productiva, es decir, la sociedad útil” (2003: 138) será la sociedad heterogénea la encargada de imponer nuevos paradigmas transgrediendo su orden y regularidad.

Bataille afirma que en la medida en que el proletariado adquiera conciencia de su condición podrá llevar adelante la revolución; de igual manera las personas que logren reunir sobre sí atributos divinos que legitimen su acceso al poder (cedido por la sociedad homogénea) llevarán a cabo la acción de doblegar y subvertir ese mismo espíritu revolucionario.

En este análisis la sociedad recrea su vínculo con lo sagrado sobre un sujeto alienado capaz de hacer progresar la semilla del fascismo (el líder), convirtiéndose en un emergente nacido de la búsqueda de un estado trascendente perdido (o debilitado).

Serán las conductas de vida en la renuncia, la obediencia, el acatamiento, la sumisión y la esperanza en el otro mundo inculcado por décadas de cultura religiosa, las que permitirán esta reconversión. La estructura psicológica del fascismo que propone Bataille habita de forma subyacente bajo la regularidad y el orden de las clases productivas que eligen y reivindican a sus “captos”.

Este despunte de la politización de la cultura que emprende la filosofía europea de entre guerras³⁷ termina encontrando en el nacionalsocialismo, el franquismo y el estalinismo claros fundamentos para sus posturas.

“La constitución de la naturaleza real por encima de una realidad inconfesable recuerda las ficciones que justifican la vida eterna” (2003: 158).

Esta “realidad inconfesable” que comienza a combatirse no solo congrega las promesas de un más allá apuntando a la vida eterna y una recompensa divina obtenida por una vida sostenida en valores trascendentes, también comprende toda aspiración que la política juzgue por fuera de su radio de posibilidades.

³⁷ Primera Guerra Mundial (1914-1918) y Segunda Guerra Mundial (1935-1945).

A partir de la segunda mitad del siglo XX del “proletariado” como fuerza productiva que debe hacer la revolución se pasa a un eclipsamiento neoliberal en el que se integran mercado y autoritarismo y donde el sujeto pierde progresivamente su capacidad de cambio.

Que tanto el mercado como sus políticas formen parte de la libre elección democrática es para las filosofías políticas modernas y posmodernas³⁸ algo irracional y patológico solo justificable bajo esta transmigración donde el acervo de la cultura occidental viene a abrir horizontes insustanciales sobre la mercancía y los nuevos liderazgos autoritarios.

A partir de la segunda mitad del siglo XX las filosofías políticas terminan de consolidar la fijación de estos horizontes sobre el sistema capitalista .

Con Bataille se comienza a esbozar una “sociología del daño” donde los sujetos al calor de la cultura adquieren patrones psíquicos que vienen a respaldar y legitimar su propio cautiverio, mientras Adorno y Horkheimer ven en la sociedad de masas a los receptores nativos de la industria cultural: una maquinaria hábilmente instalada en los hábitos de consumo masivo y entretenimiento.

En esta misma línea, Herbert Marcuse propone en su obra *El hombre unidireccional* (1954) una nueva postura sobre la acción del mercado dentro de las sociedades democráticas argumentando que en la democracia opera una analogía de intercambio entre el deseo de libertad y la mercancía. El mercado nos seduce, afirma Herbert Marcuse, la mercancía permite la realización de la felicidad bajo la libre elección del consumo.

Para Marcuse ya no hay un salvoconducto opaco y penumbroso de dominación donde se necesita de una escalada de hábitos que conviertan a la estructura psíquica en un actor marcadamente inconsciente, como vimos en Bataille.

El sujeto libre valida a través de su acción la renuncia a derechos que deberían ser irrenunciables: el derecho a la tierra y a parte de la prima del trabajo dada en la plusvalía.

³⁸ Cabe destacar que la incursión de la política sobre la cultura , conocida como “politización de la cultura” es producida por filosofías de izquierda; de hecho la filosofía política es exclusiva de esta facción.

Dentro de este vínculo traccionado por el mercado las sociedades capitalistas recrean un nuevo estado de bienestar.

Marcuse comienza a esbozar; al sujeto débil que describirá Vattimo cuatro décadas después: un ser humano nativo de la posmodernidad que, preso de dinámicas que lo exceden, queda atrapado dentro de una lógica de subordinación a la que pareciera no poder oponerse.

La migración de la filosofía metafísica a la filosofía política sostiene un movimiento de desubjetivación donde el ser humano nace prematuramente dentro de una pertenencia política antes de haber podido construir una ética propia que le permita discriminar el propio deseo del mero consumo.

La tradición metafísica habilita este camino de autoconocimiento en el *cuidado de sí*³⁹ sostenido en la tradición helénica y romana, llegando a las escuelas cínicas y epicúreas.

De la construcción de la identidad que supone el autoconocimiento (devenido de la tradición metafísica) se da lugar a una identificación comunitaria movida por el deseo de pertenencia.

Sobre este sujeto desarraigado tanto de su fuerza metafísica como identitaria avanza la posmodernidad, que necesita para adquirir razonabilidad haber clausurado en mayor medida todas las instancias de enraizamiento transgeneracional y cultural, es decir, quebrar mayormente la lógica histórica por la cual las generaciones aspiran a su trascendencia (innovación) a la vez que heredan el legado de sus tradiciones⁴⁰.

³⁹ Esta práctica comienza con Sócrates y se extiende más allá de la Edad Media. El ocuparse de uno supone una serie de condiciones conductuales y volitivas que llevan, a quien decide convertirse en sujeto de conocimiento, hacia una transformación que le permita serlo. Tanto *conocimiento* como *verdad* suponen un movimiento sobre lo propio, del ser hacia su futura construcción. Este cuidado de sí (*épiméleia/curi sui*) se realiza con la supervisión de un maestro que vela por su alumno a través de una serie de ejercicios que reúnen distintas técnicas como la memorización del pasado, el examen de conciencia y la verificación de las representaciones a medida que estas se hacen presentes en la mente; ejercicios tendientes a forjar una memoria atenta donde se establezca una correspondencia entre el pensar y el hacer, el decir y el pensar.

⁴⁰ Veremos en este punto una razón de fuerza que nos ayuda a entender la posmodernidad ya que la aceptación de la herencia histórica será equivalente a la capacidad de innovación futura. La posmoderna es una época que reniega de su herencia al punto de radicalizar su narratividad sobre rasgos políticamente útiles a sus fines, creando una desmesura que dificulta la morigeración dialéctica.

Si la cultura no es capaz de reconocer su herencia tampoco será capaz de proyectar un salto cualitativo por fuera de sus precedentes. La ontología del presente de la política se ancla firmemente sobre la coyuntura de las urgencias de lo próximo.

4.3-Últimas décadas modernas y posmodernidad.

La politización de la cultura estandariza la identificación comunitaria recrudesciendo la des-subjetivación de las personas hacia las dinámicas que las contienen socialmente, esta tendencia se amplía en torno al grupo de pensadores franceses que forjan las últimas bases conceptuales modernas de la posmodernidad: Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida y Michel Foucault a los que podemos sumar el pensamiento consanguíneo de la estadounidense Donna Haraway, fijando las influencias más notorias de las que se nutren filósofos posmodernos como Jacques Rancière, Boris Groys, Giorgio Agamben y Nicolas Bourriaud.

Centro de los discursos políticos, el sujeto ante una coyuntura experimentada como omnipotente es tanto más débil cuanto menos responsable mientras internalice una figura contrapuesta de poder entendida en el Capital, el Estado o el Mercado. Un poder inconmensurable y en apariencia “inamovible”.

Esta violencia del sistema, ejercida desde el “anonimato” ya que el sistema es todo y no es nada, se fija sobre su víctima que también comienza un camino hacia el anonimato del colectivo.

La conversión sintomática de la filosofía metafísica en filosofía política encuentra, ya entrado el siglo XXI, un medio que casi no conserva (de forma activa) instancias transversales de identificación pre-política que vengán a reforzar anclajes culturales comunes establecidos por fuera de sus patrones.

El campo de la cultura le da a la política un espacio para operar sus ideas por fuera de las confrontaciones fácticas por las que históricamente tuvo que responder, contribuyendo a que “el sistema” acentúe sus rasgos de inamovilidad.

Las líneas temáticas abordadas por el arte se concentran bajo la órbita taxonómica del capitalismo, responsable de los niveles de desigualdad y disparidad social del que emerge la figura marginal más representativa de nuestra época: el migrante.

Las víctimas son defendidas desde el discurso y abandonadas a la arbitrariedad de sus realidades, oponiendo a esta realidad un estamento de disputa discursiva sobre las políticas del lenguaje y no ya sobre las políticas sociales de las que estas realidades emergen.

La política como campo de identificación de la cultura, permite que la capacidad de cambio de la política se retire hacia un escondite infranqueable parecido al “del sistema” y que la capacidad de trascendencia del arte se obstruya en su validación. El monstruo se vuelve más temible cuanto más difícil se vuelve localizarlo en la monstruosidad que habita en el seno del discurso.

Ese otro (alter) aludido por Bourriaud (sinónimo del marginado) es el gigante enterrado en las sombras de la evasión y la inconciencia que late fantasmalmente en las retóricas bien intencionadas de la denuncia posmoderna en donde pareciera no haber la responsabilidad de las respuestas y mucho menos de los hechos.

El estamento deconstructivo de Derrida (1930 – 2004) nace como crítica al estructuralismo que propone fijar normas operativas comunes para distintos contextos y disciplinas.

Para Derrida el significado está abierto al acontecimiento, al devenir y al cambio; cualquier intento de establecer una configuración totalitaria, cerrada y reglada sobre el sentido condiciona los alcances de su narratividad. Todo es textualidad, no hay fines sino cadenas de razonamiento alimentadas en ese caudal abierto y vigente en el seno del lenguaje.

Stuart Sim, en su ensayo sobre el autor reunido en la obra *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, dice: “La deconstrucción defiende que la identidad, al igual que el signo, está internamente fracturada” (2006: 112). La identidad es una ilusión sostenida como “metafísica de la presencia”, un espejismo de la unidad totalizadora propia de las filosofías esencialistas y

existencialistas. Para Derrida el sujeto está atravesado por el lenguaje que puede ser reacondicionado y deconstruido por la propia actualización de la lengua. Uno puede narrarse a sí mismo o ser narrado por otros.

Pero Derrida sostiene también que la deconstrucción es un acrecentamiento del ser, y con esta afirmación entendemos que el ser de Derrida persigue una existencia pero no así una ontología. El borramiento del fundamento da paso a configuraciones del lenguaje que se articulan rizomáticamente sin principio ni fin, es decir, el lenguaje, la comunicatividad, son únicamente concebibles dentro de su presente, de su actualidad, sin líneas de corte que supongan un anclaje.

El rizoma propuesto por Gilles Deleuze (1925 – 1995) y Félix Guattari (1930 – 1992) habla de un organismo móvil y fluctuante hecho de distintas velocidades y flujos, viscosidades, precipitaciones y rupturas. El rizoma está compuesto por cualidades conductuales no por identidades, oponiéndose a la individualización.

La conducta rizomática reniega de los nombres propios. De hecho Deleuze y Guattari comienzan su obra *Rizoma* (1976) diciendo: “Hemos distribuido hábiles seudónimos a fin de que nadie nos reconozca. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por hábito, únicamente por hábito; para, a su vez, hacernos también irreconocibles” (2004: 9).

En el rizoma el tallo es tubérculo, bulbo y raíz, no hay jerarquías. El rizoma es opuesto a lo arborescente, lo significativo y lo subjetivo; conecta y crece bajo eslabones dialécticos heterogéneos donde todo lo que lo conforma se funde, transparentándose en la dinámica de su operatividad.

Si el rizoma se rompe se regenera buscando en su ramificación evitar toda fuga significativa; porque ahí donde el rizoma se detiene corre el riesgo de estratificarse, de conformar organizaciones de sentido que devuelvan el poder sobre la identidad, la Institución, el Estado o el mercado.

En *Rizoma* (Mil mesetas), los filósofos plantean el peligro del resurgimiento edípico entendiendo en la tesis freudiana una constante remisión sintomática que se copia sobre un

pasado y una genealogía (raíz) impidiendo nuevas ramificaciones y multiplicidades: “los individuos contienen micro fascismos siempre dispuestos a cristalizar” (2004: 15). Ahí donde el sentido se cristaliza crece la amenaza de su pulsión colonizadora. Por eso el rizoma avanza sobre el mundo sin replegarse, evitando la autoridad de la arborescencia del sentido.

También hablan de desterritorialización, des-estratificación y neo-estratificación como comportamientos propiamente rizomáticos. Tomando un concepto de Antonin Artaud⁴¹ evocan la figura del cuerpo sin órganos, un cuerpo extendido sobre el mundo que se recrea sin sustancia.

Foucault, por su parte, está vinculado al estudio del pensamiento estructuralista más propio de la sociología. Estructuralismo vinculado a la propia textura de las instituciones disciplinarias congregadas en torno al Estado que se dedica a estudiar como ecosistema de análisis de las dinámicas de poder.

El hombre habituado al imperativo divino termina siendo sujetado por la regulación y el control de distintas estructuras disciplinarias del poder. El poder, congregado fundamentalmente bajo la figura del Estado, crea su propia verdad histórica a partir de la cual establece reglas de conducta.

En sus obras *Historia de la locura en la época clásica* (1961) y *Vigilar y castigar* (1975) el filósofo trae a la escena el manicomio y la cárcel, dos instituciones organizadas bajo el imperativo de la razón que dan a su vez legitimidad al poder estableciendo los límites entre la normalidad, la patología y la criminalidad.

⁴¹ El texto aludido por Deleuze y Guattari pertenece a Antonin Artaud, autor de un poema radiofónico escrito en noviembre de 1947 a pedido de Fernand Pouey, director de las emisiones literarias y dramáticas de la radiodifusión francesa. Pouey invita a Artaud a participar del ciclo titulado “La voz de los poetas”. Su participación, finalmente censurada por la emisora, solo dejó registro de los textos escritos para esa ocasión: “El hombre está enfermo porque está mal construido. /Hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese animáculo que le pica mortalmente, /dios /y con dios /sus órganos. /Pues áteme si así lo quiere /pero no existe nada más inútil que un órgano. /Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos, /entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad” (Artaud, 1977: 99). Artaud retoma la filiación entre esencia y sacralidad entendiendo en dios un condicionamiento “orgánico” y “parasitario”. Un cuerpo sin órganos equivale a un ser liberado de fundamentos y correspondencias.

En la estadounidense Donna Haraway (1944 -), autora del Manifiesto Cyborg (1983) encontramos una estrategia de redimension contra-hegemónica, una posible alianza de insurgencia entre las minorías sociales (los outsiders) y los circuitos híbridos de la tecnología basada en los modelos conductuales donde la fluidez y discontinuidad prevalecen sobre distintos circuitos de información.

Esta alianza es congregada bajo la figura poética del cyborg, un prototipo trashumano que se fusiona con la cibernética a condición de tomar el control que sobre su idiosincrasia tendrían, en el “viejo mundo”, los llamados sistemas integrados de dominación representados por la cultura patriarcal, colonial y capitalista.

“Las siguientes páginas son un esfuerzo blasfematorio destinado a construir un irónico mito político [...] en el centro de mi irónica fe, mi blasfemia es la imagen del cyborg” (Haraway, 1995: 251).

Su texto no se ancla en la posibilidad del cambio social que apunta a la recapitulación del sistema, ya no espera la reconversión política, la revisión historiográfica, la reivindicación de las minorías. Propone, en cambio, congraciarse con la tecnología para hacer un frente común que invalide y supere los rangos operativos tradicionales: la lógica de las hegemonías occidentales.

La figura del cyborg propone, una metamorfosis poética, un humano transmigrado por la fecundación con la ciencia, un ser que crece al calor de un aprendizaje inteligente con sus máquinas, que capitaliza sus comportamientos y alcances estando en condiciones de sortear límites que le permitan prevalecer en su independencia.

El cyborg es un híbrido en el que podemos reconocernos en la invención que habita las interfaces de los campos fluidos de la tecnología abriendo la posibilidad de una apropiación identitaria con la cual subvertir géneros, roles, sexualidades y etnografías constituidas y legitimadas bajo el peso de la antigua cultura.

“El cyborg es una especie de yo personal, posmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. Es el yo que las feministas deben codificar” (1995: 18).

En el “deben codificar” se apunta al trazado de nuevas estrategias en las que el lenguaje cobra fortaleza, el comportamiento del flujo limítrofe de las interfaces entre fronteras, la transitoriedad de los vínculos e identidades y las mediaciones reguladas por equilibrios estadísticos y porcentuales leídos como posibles estrategias de fuga.

Haraway junto a los filósofos franceses citados (Foucault, Deleuze, Guattari y Derrida) conforman la última plataforma moderna en torno a la promulgación de un sujeto deshilvanado de normas, destinado a evadir cualquier estadio de pertenencia que no sea su propia migrancia,

En palabras de Haraway: “¿Por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?”⁴².

4.4-Mercado

Los movimientos políticos europeos de la primera mitad del siglo XX hacen un contrapunto con la efervescencia productiva de Estados Unidos que, concluida la Segunda Guerra Mundial, comienza a liderar tanto el campo de la cultura como el de la industria del entretenimiento.

Theodor Adorno y Max Horkheimer⁴³ huyen de la guerra hacia territorio estadounidense donde profundizan sus estudios sobre los mecanismos disuasivos de los medios masivos de comunicación (mass media), acuñando en 1944 el término industria cultural.

El desarrollo de las formas de reproducción, masificación y mercantilización de la cultura es el eje de estudio de los filósofos frankfurtianos, quienes encuentran en su génesis una incipiente maquinaria de ingeniería social liderada nuevamente por una alianza política con el mercado.

⁴² En *Cuerpos que importan* (2018: 17), Judith Butler cita a Haraway.

⁴³ Forman parte de la Escuela de Fráncfort (Instituto de Investigación Social inaugurado en 1923 en Fráncfort del Meno, Alemania). También conformada por Walter Benjamin y Herbert Marcuse. Este grupo de investigadores tuvo como referentes teóricos a Hegel, Marx y Freud.

La cultura como industria convierte al arte en uno más de sus productos de consumo, mientras la cultura en manos de la política asume una “rentabilidad ideológica” donde los autoritarismos ponen a disposición del mercado productos culturales que ahondan las raíces del adoctrinamiento propagando hábitos que tienden a fidelizarlo.

De esta manera, la cultura como industria afianza la unilateralidad del discurso, la repetición, la redundancia y la baja conflictividad de sus propuestas ampliando su cualidad de entretenimiento y desgastando la capacidad crítica de una sociedad que permanece insensibilizada por su maquinaria.

Para los frankfurtianos la sociedad de masas es un emergente natural de los nuevos autoritarismos democráticos. ¿Cuáles son las razones que hacen que las sociedades elijan a sus verdugos? Esa es la gran pregunta que guía todas las reflexiones en torno a lo que podríamos llamar una sociología del daño.

El sujeto dañado es objeto de un mercado que lo ve solo como fuente de consumo y de un poder estatal igualmente inescrupuloso e inhumano como el mercado.

En las últimas décadas modernas (60-80), una vez conformada la plataforma conceptual que impulsa los hábitos fluidos de la cultura, el rasgo utilitarista del mercado será capitalizado con más fuerza sobre la cultura al entender en esta una herramienta lícita de disuasión política. Es decir, aquello que era criticado en las primeras décadas del siglo XX por la filosofía como propio de los autoritarismos políticos, se volverá connatural a la naturaleza del arte político e ideológico asociado a las prácticas heterónomas⁴⁴.

⁴⁴ Cabe destacar la gran paradoja histórica de la filosofía política que nace cuestionando las metodologías de doblegamiento y sumisión social dadas en los autoritarismos políticos para luego crear las bases conceptuales (de comportamiento) que permiten perpetuar este mismo doblegamiento y sumisión. La clave de esta conversión está en la incapacidad de adaptación que estas corrientes demostraron al sostener los mismos patrones por más de medio siglo sin advertir ni sus consecuencias ni las transformaciones coyunturales que se fueron dando a medida que progresaba la posmodernidad.

4.5-Medio

Si las personas evitan una identificación sobre acciones, ideas o identidades se vuelven indiscernibles tanto de la operatividad internalizada por el medio como del propio medio que la contiene y fideliza; medio que es finalmente el único estamento de previsibilidad y permanencia de toda su dinámica y, por lo tanto, la única instancia que va progresivamente robusteciendo los bordes de una determinación sobre distintas plataformas de desplazamiento y vehiculización que atraviesan la academia, la teoría artística, el entretenimiento, la tecnología, la comunicación y el mercado volviendo efectivas las operaciones propias que caracterizan la legislación política de la cultura y refuerzan la premisa de que el medio se impone sobre aquello que vehiculiza, concepto que marca a fuego la segunda mitad del siglo XX y se profundiza aún más en el siglo XXI.

Walter Benjamin advierte en los 30 en torno a la disertación teórica por la pérdida del aura que “el efecto del medio supera la intención comunicativa” (2006: 58).

Décadas más tarde, Herbert Marshall McLuhan (1911 – 1980), filósofo y sociólogo, afirma que los medios de comunicación conforman y regulan “la escala y la forma de asociación de la acción humana” (1972: 31).

Jean Baudrillard, en su obra *El otro por sí mismo* escrita en la década del 80 (2010: 19) afirma: “la mercancía es el lugar de transcripción de todos los objetos posibles [...] en el fondo, el mensaje ya no existe, sino solo el médium que se impone en su circulación pura”

En las primeras décadas del siglo XXI, Éric Sadin⁴⁵ señala dentro de los circuitos de la tecnología una instancia de racionalidad de la información creadora de una realidad ampliada producida en la modelización y actualización del sistema, donde la información trasciende su condición sustantiva de contenido para convertirse en actualidad densificada o retroactiva, una supra-actualidad. En el ámbito de las artes, Jean-Luc Nancy propone el arte vestigio: una obra

⁴⁵ Filósofo francés contemporáneo especializado en la cultura y sus entornos tecnológicos.

que una vez constituida como fundamento de sí desaparece dejando solo una estela dentro de un medio plagado de estrellas fugaces.

Al mitigar la dimensión espiritual del hombre, producida por el cambio dentro de la filosofía del patrón metafísico al patrón político⁴⁶ se comienza a fortalecer un espacio anegado entre el piso de la política y aquel mundo que la contiene y sobre el que subyace; lo que explica por qué en el momento en que el arte se convierte en campo de disertación política, se produce el retiro de la obra autónoma que viene a ser espejo de esta condición subyacente. Ahí donde la cultura no logra profundizar por chocarse con el propio piso de su conformidad, emprende un movimiento horizontal de multiplicación sobre lo propio.

En el último tramo moderno (60-80) el interés por la filosofía política trae aparejado un nuevo desplazamiento hacia dentro de la idiosincrasia artística donde el arte ya no trata mayormente sobre fenómenos estéticos sino sobre cómo construir dispositivos de cambio social que sean capaces, como recitaba el manifiesto de Tucumán Arde, de “crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquieran la misma eficacia que un hecho político”⁴⁷.

Los filósofos posmodernos que abarcaremos como Agamben, Rancière, Groys y Bourriaud plantean las temáticas artísticas de una manera muy instructiva, dando pormenores de cómo la obra podría o tendría que contribuir a un cambio o una conciencia social afianzando una línea pedagógica cercana a la militancia.

La teoría artística deja de girar en torno al análisis de las obras para adelantarse y consolidar precedentes conceptuales que buscan encontrar en los artistas nuevas vertientes de

⁴⁶ Cambio que da inicio a la posmodernidad según Giovanni Vattimo.

⁴⁷ Fragmento del manifiesto de *Tucumán Arde* (1968) primera acción performativa política de la que se tiene registro a nivel mundial.

materialización. La concepción del arte como idea profundiza la consideración de la filosofía contenidista pre-moderna, esta vez, exacerbada bajo su trama política.

En el medio artístico, la sistematización e instrucción comienzan a desarrollarse con el minimalismo y el conceptualismo modernos, donde los rasgos instructivos son luego capitalizados y reencauzados hacia dentro del ámbito académico e institucional.

5-Filosofía política contemporánea

5.1-Agamben y Rancière

Con el término profanación, el filósofo contemporáneo Giorgio Agamben apunta a un tópico religioso para dar a entender la acción apropiativa del artista, quien sustrae objetos nativos de las dinámicas de consumo para poder reasignarles nuevos usos disciplinarios.

En esta mecánica el arte viene a desacreditar un nuevo sentido de "inmanencia" hoy provisto y capitalizado sobre el mercado que como nueva religión del dinero tiene la capacidad de "auratizar" los objetos en tanto sean producidos para el consumo⁴⁸.

Tradicionalmente dentro del logos religioso, lo sagrado y lo profano trazan una distancia entre Dios y los hombres. Lo sagrado está suscripto a un territorio custodiado por narrativas mitológicas y rituales en torno a lo divino que lo separan del curso de la vida cotidiana.

El acto profanador de Agamben pone al artista frente a este umbral donde al profanar el objeto del mercado trasgrede su secularización despojándolo de su inmanencia. El artista debe rescatar los objetos destinados a ser "mercancía" del curso "sacralizante" de su consumo para recontextualizarlos dentro del curso ordinario "de la vida" humana.

⁴⁸ El filósofo revisita el alegato revisionista que, como vimos, vuelve equivalente religión y mercado, trascendencia y consumo, propio de las filosofías políticas de pos y entre guerra.

En su obra *Profanaciones*, Agamben cita al jurista Trebacio⁴⁹ para definir el término: “se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres” (2005: 97).

En su recontextualización, Agamben se sirve de dos categorías aludidas en la cita de Trebacio: la de propiedad y la de uso, habituales en el contexto discursivo contemporáneo y compartidas tanto por el mercado como por el discurso “apropiativo” de las dinámicas relacionales⁵⁰.

La maquinaria productiva del capitalismo es la encargada de producir sacralidad, esto hace que el profanador se ubique del lado de los ociosos y los no productivos.

Para el filósofo, el concepto de producción está asociado a las dinámicas propuestas por el mercado; el arte, entonces, no debe producir sino señalar, recontextualizar otorgando nuevos usos y propiedades.

El estadio ocioso contemporáneo encuentra en la figura de Bartleby, el escribiente de Herman Melville un modelo de inacción. En el preferiría no hacerlo⁵¹ el filósofo descubre una clave deconstructiva, un retiro ante las dinámicas que el sistema lleva a traccionar al formar parte de él.

En el cuento de Melville la apatía de Bartleby deviene en un contexto de beligerancia en el que su inacción no se tolera, operando distintos cambios que van escenificando su deriva. Esta historia es comparable tanto con su teoría profanatoria como con la cualidad “improductiva” que escenifica parte de la obra posmoderna: una obra que evita proponer sentidos que puedan ligarla a la maquinaria productiva del mercado tanto como a la acción identificadora de la esencia.

⁴⁹ Cayo Trebacio Testa (94 a. C - 4 d. C). Abogado y autor de varias obras de derecho romano.

⁵⁰ La filosofía relacional sobre interpreta la obra heterónoma bajo el imperativo de propiedad que conlleva su apropiación.

⁵¹ *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*. Cuento publicado en 1853.

Bartleby, el escribiente puede pensarse como una toma fija en donde la progresiva prescindencia del protagonista es trasladada y recontextualizada sobre distintos escenarios que demandan y ejecutan sobre él distintas prescripciones.

Agamben concluye el capítulo Elogio a la profanación diciendo: “La profanación de lo improfanable es la tarea política de la próxima generación”, demandando en esta reasignación de usos la misión del arte de combatir al mercado sustrayendo del objeto aquel revestimiento extorsivo (aura) desde donde se articula su “seducción”.

Jacques Rancière es otro de los filósofos posmodernos que ve en el arte una misión política, encontrando en ambas esferas una instancia común a la que llamó el reparto de lo sensible: “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencia sensible que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas” (2019: 9).

La legislación de la política lleva a cabo una intervención estética al hacer visible aquello que el sistema elige (visibiliza) sobre aquello que a su vez excluye (desestima). Este recorte normativo es llevado a cabo por la policía, término con el que Rancière define la capacidad normativa de la administración o legislación de la palabra y del ruido que también vuelven sobre el binomio del dentro y fuera del sistema o la norma.

Ante el reparto de visibilidades que vuelve evidente la política, la “política del arte” opone su desacuerdo interrumpiendo las coordenadas de la experiencia sensorial al cambiar su régimen normativo de identificación, dando lugar a lo excluido y excluyendo aquel espacio visibilizado por la norma. De esta manera el arte opera un nuevo reparto de “sensibilidades”, una contraofensiva política desde la arena de la cultura.

5.2-Bourriaud y Groy

La posproducción, neologismo acuñado por Nicolás Bourriaud con el que titula su libro de 2004, define como objetos apropiados a los que, corridos de sus sentidos vigentes son desplazados hacia entornos donde los hábitos relacionales los encauzan dentro de nuevos campos de designación conceptual.

En Bourriaud tendremos el modelo instructivo mas efectivo y ponderado de la posmodernidad, ya que el crítico y curador a través de las metodologías propuestas de apropiación, recontextualización y posproducción de forma consecuente y interdependiente fija un modelo metodológico estándar que le permite al artista posmoderno ocuparse solamente de los pormenores de tipo temático cediendo la naturaleza productiva y procesal de su obra sobre estos modismos genéricos habilitados por la mera pertenencia al sistema artístico.

Como venimos analizando si algo caracteriza a la posmodernidad será el protagonismo que adquieren los circuitos de mediación superando incluso los contenidos e identidades de los objetos y sujetos que habitan estos circuitos.

Bourriaud será un encargado protagónico al afianzar esta sistematización procesal y metodológica dentro del medio artístico, estableciendo como único ámbito de exploración y movilidad de la obra la revalidación de nuevos territorios, entendidos como nuevos campos temáticos desestimando las maneras, modismos (formas) en que estas incursiones y validaciones se integran en su condición artística. Lo que comenzará a caracterizar la experiencia artística será la intensión de integrar disciplinariamente circuitos (territorios) o temáticas históricamente excluidas de su campo.

Al volver a profundizar el legado de la filosofía contenidista, esta vez volviendo al artista dependiente de las formas resolutivas establecidas desde el medio académico, el arte pierde aquel refugio secular de la cultura que había ganado y lo mantenía al margen de usos y utilidades.

Marcelo Burello, en su libro *Autonomía del arte y autonomía estética* sostiene: “la civilización occidental construyó un espacio en el que las artes y quienes las crean pueden liberarse del peso de la utilidad o la necesidad, sin embargo, al mismo tiempo, se fueron construyendo espacios que buscaron apropiarse o decidir en qué consistía tal autonomía (como la crítica, la academia, los museos o la publicidad) que están atravesados por condiciones extra estéticas y que podrían tener relación con el retorno de la utilidad y la significación que hoy presenta parte del arte automatizado” (2022: 12)⁵².

Boris Groys, en su ensayo *Topología del arte contemporáneo* del libro *Anatomía del arte y la cultura* plantea que “la creciente importancia de la instalación como una forma de arte está conectada de manera muy evidente a la repolitización del arte que hemos experimentado en años recientes” (2008: 77). En esta misma línea, en su obra *Estética relacional*, Bourriaud afirma que “el arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional problematizándola” (2006: 16).

La instalación es, para ambos autores, el prototipo modélico de la obra contemporánea en la que tiene lugar la problematización relacional dada en su misma estructura de fuerzas de la que emerge la más acabada recreación política.

Veremos que la tensión de las relaciones vinculares que caracteriza la estética relacional de Bourriaud, supondrá no solo una constelación de coautoría entre la institución el curador el artista y el espectador, también una recreación en microescala de una pequeña polis de disputa que escenificara esa misma tensión surgida ante la disputa por la potestad de la obra, hoy atravesada, además, por una necesidad de pertenencia sin precedentes expresada en la sistematización metodológica.

Si el arte es desagregado será el padrinazgo institucional el que opere el simulacro de su “integridad”. El itinerario contemporáneo propone una deriva de usufructo conceptual sobre un objeto abierto en su calidad participativa. Pero este espacio de diseño político lejos está, como

⁵² Citado por Hernán Borisonik (2022) en *Persistencia de la pregunta por el arte*.

dice Groys en *Volverse público*, de cumplir el rol señero del arte: hacer visible “asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan nuestra vida cotidiana” (2024: 11), idea también aludida por Rancière y Agamben.

La obra contemporánea, más que representar críticamente el estado de la sociedad, tiende a reproducir la sintomatología acrítica que esta padece reproduciendo sus mismas dinámicas de fuerza. El espectador, alentado como dador de sentido y considerado coautor, es el último eslabón electivo sobre el que más que una elección recae toda una serie de consideraciones pedagógicas e ideológicas.

Groys sostiene que la consideración instalativa de la obra está sujeta al rol del curador encargado de garantizar la comprensión de una obra que se encuentra “enferma y desamparada” (2024: 51), viéndose necesitada de quien etimológicamente “cura” infundiéndole la presencia y la vitalidad que necesita para volverse inteligible.

La instalación es, para este autor, una versión en clave comunitaria para un actual flâneur baudelaireano⁵³ que, en vez de aventurarse por el vértigo de la ciudad, va hacia el museo en busca de aquella “iluminación profana” (2024: 62) a la que aspira en su búsqueda. Esta sustitución de la ciudad por el museo o la bienal da cuenta del carácter inmersivo del que pareciera desentenderse la crítica, que no repara en los reincidentes y contraídos circuitos sobre los que se desplaza.

El arte busca nuevas conquistas en lo no normativizado, como sostiene Rancière, integrando dentro de su territorio todo lo que ha sido excluido previamente. “Pero qué es una política progresista si no se toman en cuenta a los excluidos [...] qué es un artista sino alguien que piensa que todo hasta el más inmundo de los desperdicios puede adquirir un valor estético” (2015: 12). En esta cita del libro *La exforma* de Bourriaud, el curador clarifica sus coordenadas

⁵³ Charles Baudelaire menciona por primera vez el concepto de *flâneur* (paseante) en su libro *Las flores del mal* (1857) donde describe a un personaje que se aventura sin rumbo fijo por la ciudad abandonándose a la exploración y el descubrimiento fortuito.

conceptuales donde el arte debe emprender una búsqueda sostenida en un sentido de novedad que se volverá cada vez más difícil de alcanzar.

La exforma da cuenta de aquel espacio “donde se desarrollan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo” (2015: 11); mientras que en Radicante Bourriaud retoma el concepto rizomático de Deleuze y Guattari describiendo un organismo capaz de transformarse en su condición itinerante, creciendo en cuanto avance múltiple, reticular.

Pero ahí donde el rizoma se caracteriza por reproducirse dúctilmente entre contextos dispares y heterogéneos sin centro ni jerarquía, Bourriaud introduce la idea de raíz: el radicante se enraíza en las zonas de exclusión y conflicto alimentándose en una tensión renovada en su irresolución.

Estas formas de problematización abundan en el discurso de las filosofías políticas donde todas las categorías descriptivas de la obra están cruzadas por el establecimiento de lo que está fuera o dentro de su marco.

Esta complejidad conceptual podría ser enmarcada en una actitud obsesa hacia lo nuevo, que siempre es un afuera. A falta de producción simbólica, flanco débil de la obra heterónoma, se reemplaza la capacidad de fundar origen (sentar un precedente) por la capacidad de extender territorio.

En este contexto la figura de lo excluido cobra un peso determinante: lo excluido es una novedad ampliada en la performatividad de su inclusión. De ahí que la figura de outsider o víctima se convierta, dentro del marco de la oblicuidad cultural y la política posmoderna, en una figura ponderada dentro de la obra de denuncia, porque en la víctima se congela esa transgresión sobre el valor de novedad, de lo dejado por fuera.

La víctima, reconvertida en sujeto trasgresor, es el gran afuera de la corrección política que en una sociedad nihilista puede llegar a habilitar una forma narcisista de la extrañeza donde densificar la novedad.

Cuando Bourriaud afirma que estamos en la altermodernidad, que supone la superación de lo posmoderno donde el sufijo ya no da a entender el vínculo dialéctico de dependencia con lo moderno sino la afirmación propia en un otro (alter), vemos cuán lejos ha llegado la creencia de haber materializado un éxodo donde el movimiento solo lleva a reprogramar lo igual como distinto.

La deriva a la que nos ha llevado años de prácticas visuales en las que se invalida el estatuto de originalidad y autonomía convierte a la obra clásica y moderna (arte del pasado) en un fenómeno de creciente excepcionalidad dentro de una sociedad que profundiza sus hábitos de indiferenciación. De esta manera, lo nuevo dibuja el movimiento de una cronología contraintuitiva.

6-La conformación de un patrón interdisciplinario a partir del conceptualismo y el minimalismo

6.1-Introducción

La tensión natural entre arte y vida que debieron resolver los artistas a partir del romanticismo (modernidad) será una de las interpelaciones que atravesarán la conformación de los dos grandes patrones que se decantaron nítidamente en los dos últimos ismos modernos del conceptualismo y el minimalismo. Ambos encarnarán por un lado el florecimiento extremo de las corrientes formalistas (minimalismo) y por otro un primer precedente de lo que se constituirá en un patrón hegemónico dentro del mainstream del arte donde la obra se transforma en “dispositivo” de intercambio y cognición nucleado sobre su condición inteligible.

La reclusión, la huida de los parámetros ordinarios del mundo en busca de la redimensión del mundo propio donde cultivar la subjetividad, es antes del siglo XX una opción

sobre la cual definir la intersección entre arte y vida, en la que el arte -como sinónimo de la emancipación, y la “sociedad”-en su condición de pertenencia- debaten potestades.

¿Es el arte una evasión o un contrapunto de la vida? ¿Son el arte y la vida cosas diferentes? Y en todo caso... ¿qué los separa?

De todas estas disertaciones que escalan en tensión a medida que la cultura amplía y complejiza sus licencias y posturas conceptuales emerge como opción y respuesta el arte heterónimo.

‘L’art pour l’art’ de Cousin⁵⁴ encuentra su anatema en la concepción heterónoma que entiende que para hacer prevalecer su potestad el arte no debe ya profundizar sus convenciones autárquicas alejándose del universo “ordinario de la vida” sino ingresar de lleno a su territorio llevando consigo las “licencias” que esas mismas convenciones disciplinarias habilitan.

Así, Marina Abramović en su performance “ritmo 0” (1974)⁵⁵ permanece parada en la sala de una galería de Nápoles junto a una mesa donde se disponen setenta y dos objetos entre los que se encuentran una campana, unas tijeras, un lápiz labial y un hacha que la gente puede utilizar sobre el cuerpo de la artista durante seis horas. La licencia consensuada entre el espacio expositivo y los visitantes hace que esté dispuesta a recibir las intervenciones que la gente realice sobre su cuerpo sin resistencia⁵⁶.

La artista establece dentro de un límite territorial (la galería) y un límite temporal (las seis horas) su acción donde las “licencias” propuestas por la obra discurren junto a las

⁵⁴ La frase ‘l’art pour l’art’ atribuida al filósofo francés Víctor Cousin pretendía, en pleno romanticismo, separar la intención estética de la moral en un momento en que el universo de lo digno y heroico, si bien comenzaba a ser inspeccionado, aún traccionaba fuertemente sobre el horizonte de expectativa del arte. Los artistas comienzan a elegir de qué manera situarse frente al arte y la propia vida y cómo su ética y sus deseos construyen ambos continentes.

⁵⁵ Abramović, M. (1974). *Ritmo 0* [Performance. La pieza la integran la artista junto a una mesa con 72 objetos entre los que se encuentran: agujas, clavos, hojas de papel en blanco, sal, azúcar, un sombrero, lápiz labial, un revolver, una bala; entre otros] Estudio Morra, Nápoles, Italia.

Link del video donde la artista cuenta su experiencia acompañada de registros fotográficos de la época disponible en <https://vimeo.com/71952791>

⁵⁶ Esta performance que buscó, en palabras de la artista; *revelar la naturaleza humana* tuvo un desenlace cruento: la artista fue pinchada y cortada y uno de los visitantes llegó a cargar el revólver y apuntarlo sobre su cabeza.

decisiones que toman los visitantes en torno a lo que quieran o no hacer con el cuerpo de Abramović.

Décadas antes, el dadaísmo también necesitó ampliar estos límites desarmando el estatuto artístico para llevarlo, sin más, sobre una disponibilidad lúdica sin fronteras establecidas mientras los ready-made exploraban la desterritorialización de objetos de uso cotidiano.

Tanto el dadaísmo (1916) como el conceptualismo (1965) dan inicio a esta exploración mayormente territorial que nunca dejó de buscar que las fronteras entre “arte” y “vida” compartan cada vez más potestades, en un movimiento opuesto al de la concepción autónoma para la que el arte es una convención consensuada donde la extensión de los procesos y la profundidad de los mismos está sujeta a la estabilidad que sus reglas adquieran dentro de un marco cerrado a lo “real”, en la creencia de que el cambio se da en la innovación de las reglas y no en su transgresión.

Dentro de esta disidencia veremos también que así como lo simbólico caracteriza a la obra autónoma, lo metafórico comenzará a caracterizar a la obra heterónoma. Aunque limítrofes, la metáfora puede también acrecentar el sentido del símbolo pero tienen cualidades muy distintas.

La obra metafórica se caracteriza por establecer un patrón de semejanza y analogía, poniendo en tensión relaciones entre campos disimiles vinculados por su inducción.

La metáfora traza el camino punteado entre objeto e interpretación al enlazar imagen e idea; determina el sentido subordinando la imagen a su dilación argumentativa. Lo simbólico, en cambio, abre a múltiples sentidos volviendo a la obra en cierta medida imprevista por su ambigüedad.

En su libro *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Elena Oliveras escribe: “La verdad metafórica es directa y clara, que ponga en juego más de un significado no significa que sea ambigua” (2021: 190).

La metafórica es una experiencia controlada donde se reúnen sentidos e imágenes disímiles solo a condición de su conductividad, por eso es usual su narrativa disruptiva y, en cierto modo, incongruente. De hecho, la disgregación metafórica es un factor determinante de su entendimiento. La estrategia de la obra metafórica lleva a querer entender un sentido que sale de su objeto en busca de aquello que pueda dar las respuestas que el propio objeto obstaculiza, mientras en la obra simbólica el anegamiento conceptual es provocado por un estímulo sensible ligado a su objeto, que nos lleva a querer entender, aquello que no logramos entender, en una experiencia que nos extralimita.

El esfuerzo por entender es uno de los motores de la obra posmoderna, porque en el ir tras el sentido, la problemática hermenéutica toma calidad de sentido: la dificultad es parte del sentido inducido por la obra.

El crecimiento de críticos, curadores y pensadores volcados a explicar y argumentar el fenómeno del arte contemporáneo no solo da cuenta de que el placer cognitivo desplaza al estético sino que es la propia obra la que alimenta y promueve estos hábitos.

La obra metafórica, al cambiar su geografía da ingreso a interpretaciones y sentidos que pueden ser añadidos dentro de una línea de filiación temática.

Si bien hay una intencionalidad dada por el artista, que en la metáfora se vuelve fuertemente direccional y determinada, su constitución adicionada, su movilidad conceptual y su rápido abandono de la imagen la vuelven permeable de sentido.

En la obra metafórica, mientras pueda argumentarse un sentido no hay razón para que este no pueda ser proyectado y considerado como propio.

En esta línea el curador Ticio Escobar (1947)⁵⁷ propone, en su libro *Aura Latente* (2021), que la obra posmoderna podría adquirir sentidos añadidos (idea que encuentra sus antecedentes teóricos en Boris Groys) volviendo sobre la figura de inmanencia aurática propuesta por Benjamin en la que el autor invierte la tesis de la filosofía clásica: la idea (espíritu) busca su

⁵⁷ Ticio Escobar (1947, Paraguay) profesor, escritor y crítico de arte adquiere notoriedad por el estudio de las comunidades indígenas de su país.

campo de representación en la materia, señalando que la obra moderna bajo la conquista conceptual de su autonomía hace que su espíritu (alma) emane del objeto y no ya de las ideas que sobre este se vieran representadas.

Escobar reflexiona sobre un aura posmoderna proyectada hermenéuticamente desde su entorno donde cada persona que visita una exhibición estaría en condiciones de sumar aura – espíritu- a la obra exhibida por el hecho de poder reinterpretarla (sumar sentidos a su glosario de afluencias temáticas).

En la contemporaneidad, la claridad y determinación de las pautas conceptuales con las que el artista lleva adelante la realización de su obra hacen que delegue muchas veces en manos de colaboradores y talleristas su construcción material.

Si bien este punto no determina su calidad ni su relevancia podemos notar que esta deriva en su fenomenología material ha llevado a profundos cambios que abonan; la marcada contracción de la fisonomía de los ámbitos procesuales que la cultura posmoderna profundiza.

Del objeto testimonial del primer conceptualismo se da lugar, promediando la posmodernidad, a una exploración cada vez mas instalativa e icónica, vinculada al arte como espectáculo; instalaciones de grandes desplazamientos objetuales que también se caracterizarán por una recurrente delegación de los artistas a empresas o talleristas a las que se encomienda su realización.

Muchos artistas posmodernos no participan en la realización de sus obras. Es el caso de Louise Bourgeois, Matthew Barney, Mona Hatoum o Ai Weiwei; muchos otros lo hacen a la par de sus colaboradores.

Esta circunstancia hace pensar en qué se pierde cuando la obra no se vuelve producto de un proceso vincular con materiales, ideas, coyunturas y todas las dinámicas abiertas en el hacer con y a través de; cuando la ausencia de la experiencia directa entre todos los frentes implicados en su realización ya no involucran al artista evitando nuevas e inesperadas reasignaciones sobre el proyecto o la idea que lo guía.

Finalmente, que consecuencias trae transformar una disciplina caracterizada por la producción de imágenes en una disciplina donde el artista ya no las realiza. Y en caso de que el artista sea un productor de ideas: ¿hasta qué punto las ideas producidas por el artista necesitan un campo de realización visual y cuándo este se vuelve prescindible o -lo que es igual- qué pasa cuando la obra se ve ampliamente superada por la idea que la produce?

La conformación del parón intradisciplinario posmoderno comenzara a formarse en las últimas décadas modernas y estará atravesado por los alegatos artísticos en torno al arte y la vida, los contrapesos entre la concepción simbólica y la metafórica y la prevalencia intelectual asociada a la consolidación del arte como idea que lleva consigo una futura y progresiva delegación de los procesos productivos de la imagen (sobre instancias netamente instrumentales), a la vez que escenifica una nueva recontextualización canónica ya desvinculada del patrón estético e inscripta sobre estereotipos.

La profunda interpelación que se abre a fines de la modernidad contrapone dos concepciones que, en su aparente antagonismo, comienzan sin embargo a compartir muchos lazos procesales que a futuro robustecerán un crecimiento interdisciplinario totalmente nuevo.

El modelo posmoderno surgirá de la profundización de estas metodologías procesuales comunes al conceptualismo y el minimalismo y de una ampliación teórica alimentada sobre el terreno de lo pedagógico e instructivo que tendrá como epicentro disciplinario a la institución y la teoría académica.

Desarrollaremos precedentes y características de estas dos corrientes artísticas que nos servirán de base para ingresar luego de lleno al campo de análisis de la praxis artística contemporánea.

6.2-Dadaísmo y Conceptualismo

En 1924 los dadaístas presentan en el teatro de Champs Élysées de París la performance⁵⁸ *Relâche* de Francis Picabia con la colaboración de Jean Börlin en la coreografía y Erik Satie en la música.

Relâche, palabra francesa que indica la cancelación de una obra, es una sátira acerca de la pretensión de grandeza y solemnidad de los grandes espectáculos. La obra cuenta con acciones escénicas, danza, un vestuario intervenido plásticamente, efectos lumínicos, actores mezclados entre el público y un intermedio (entre acto) en el que se proyecta el film *Entr'acte* (1924)⁵⁹ con interpretaciones de Picabia y Satie, música también de Satie y dirección de René Clair.

El film muestra una partida de ajedrez entre Marcel Duchamp y Man Ray quienes son arrastrados por un chorro de agua, tomas de una montaña rusa, un coche fúnebre tirado por un camello que se desprende protagonizando una persecución a alta velocidad entre el difunto en su carro fantasma y la procesión que asiste a su entierro. Panorámicas en 45 grados donde la yuxtaposición de imágenes rota, se invierte, y las secuencias se repiten en un clima de ensoñación frenética, absurda, grandilocuente y lúdica, claramente dadaísta.

El dadaísmo (1916) es el movimiento más disruptivo de las primeras vanguardias del siglo XX porque, a diferencia de otros 'ismos', no tiene pretensiones estéticas ni políticas. El artista dadaísta trata de desembarazarse de la responsabilidad implícita en su acción y para esto desactiva todo sentido adherido a ella.

Dadá juega sobre un terreno reivindicado por la historia. Dentro del escenario trascendente del arte juega midiendo límites: el límite del objeto, el límite de la cámara, el límite del sonido, el límite de la acción y el límite y la tolerancia del público.

⁵⁸ La primera performance es realizada por los futuristas el 12 de enero de 1910; pero el género será más afín al dadaísmo que lo explora de forma asidua.

⁵⁹ René, C. (1924). *Entr'acte*. [Cortometraje, 16 mm, blanco y negro, 21 minutos]. Francia. Cortometraje disponible en: <https://vimeo.com/652974595>

Mezcla, yuxtapone, rompe, escapa al punto de no dejar huellas históricas de su existencia a no ser por un anecdotario y algunas pocas piezas que se han preservado.

Sería igualmente equivocado afirmar que el dadaísmo actuaba totalmente fuera del campo artístico como que lo hacía por dentro de este. Dadá viene a colocarse plenamente sobre esta tensión no definitiva en la que adquiere cualidades únicas.

Lo que vemos en el dadaísmo, de igual manera que en Marcel Duchamp, es la particularidad histórica de un contexto que puede ser absolutamente capitalizado por su acción aportando de pleno el territorio a ser transgredido. Y digo ‘de pleno’ no por su consentimiento sino por su resistencia. La sociedad de posguerra apenas podía asimilar la osadía del fauvismo.

La interdependencia entre acción performática y coyuntura necesita de un cuerpo histórico que se disponga a ser capitalizado por el artista ahí donde ya no hay convención porque ya no hay propiamente límite disciplinario: tanto límite como convención deben ser recreados en torno a licencias que terminan de ser acordadas conjuntamente con el entorno sobre el que la obra incursiona.

Con el dadaísmo las artes visuales, a excepción de todas las demás disciplinas artísticas, son capaces de reconocer bajo su ala una acción escénica, una lectura literaria, un film o una orquesta tocando en vivo dando inicio a una progresiva desarticulación disciplinaria.

Así como el dadaísmo y Duchamp imponen licencias conceptuales, en paralelo esta desterritorialización influye operando otro corrimiento que comienza a movilizar la relación dialéctica hacia dentro del campo de la representación canónica: los collages cubistas empiezan a introducir en sus composiciones el mismo objeto representado con Picasso colocando una página del periódico ahí donde antes la pintaba.

A los collages, los fotomontajes y los ready-made le siguen la escuela de la Bauhaus (1919) que equipara objetos artísticos y objetos de uso cotidiano produciendo tanto tazas y teteras como esculturas, pinturas u obras arquitectónicas; la acción-painting de Jackson Pollock y los combine-painting de Robert Rauschenberg, todas acciones orientadas a recontextualizar la

esfera de problematización entre arte y vida, performatividad y objeto, apropiación y producción.

En los 60 concurre una sucesión de hechos políticos en torno a la guerra de Vietnam, la revolución cubana, las dictaduras latinoamericanas, el asesinato de J. F. Kennedy y el Mayo Francés. Estos acontecimientos comienzan a tener una lectura unificada que facilita el surgimiento de una corriente internacional nucleada en torno a una juventud universitaria y militante definida como anticolonialista, anticlassista, anticapitalista y anticonsumista. Las ideas de izquierda adquieren gran fuerza dentro de los ámbitos universitarios llegando -como en el Mayo Francés- a convertir en propio de un grupo de estudiantes reclamos históricamente sindicales, entendiendo bajo la acción revolucionaria la única posibilidad de cambio real de las estructuras de poder.

Un renovado espíritu colectivista insta a salir a la calle como única vía legítima de expresión y protesta. Los campos del lenguaje pierden contundencia ante la avanzada política a la que hay que oponer acciones fácticas.

A partir del conceptualismo las ideas de izquierda que configuran la ya consolidada filosofía política comienzan a afianzarse fuertemente sobre el plano de las artes visuales.

Este cambio tiene lugar cuando la convención simbólica y disciplinaria se percibe ineficiente frente a una parte de la sociedad que entiende que el sistema necesita ser más deconstruido que construido, más desbaratado que ordenado; y que para llevar adelante este cambio debe actuarse sobre la arena política de la confrontación directa, callejera, tendiente a legitimar el discurso sobre la acción pragmática de los acontecimientos.

Este impulso encuentra, también, una homologación intradisciplinaria donde la instancia estética de la obra canónica se vuelve sinónimo de ese mismo statu quo que se quiere vulnerar.

Podemos decir que tanto el dadaísmo como los ready-made duchampianos están vinculados a una “revolución” del medio desde el medio ante un mundo fracturado por la

irracionalidad de la guerra y, con esta, de todo un sistema de valores que desencadenan esa circunstancia.

Mientras Dadá apunta a una remoción total de las convenciones (para no fijar otras), Duchamp reconduce el poder ganado por el artista dentro de las vanguardias capitalizando sobre su figura parte del rol institucional y crítico: es el que designa, juzga y señala.

El conceptualismo es un emergente más propiamente político y filosófico que viene a transformar el medio desde afuera. La primera obra de conceptualismo político hecha en Argentina -Tucumán Arde (1968)- es protagonizada por un colectivo de artistas rosarinos que deciden tomar las banderas sindicales ante el despido masivo de los trabajadores de la industria azucarera en Tucumán.

Estas acciones retoman la estética de afiches y pintadas de la tradición política junto al reparto de volantes donde se informa a la población de la situación que están viviendo los trabajadores tucumanos⁶⁰.

En la exhibición realizada en la sede de la Confederación General del Trabajo (CGT) los trabajadores contaban sus vivencias mientras los artistas repartían un manifiesto en el que se hacía referencia a la avanzada de un poder internacional colonialista instando a los artistas a salir del cómodo circuito burgués que reivindica la individualidad y el carácter pasivo del arte de la tradición estética.

Esta idea en donde el propio medio disciplinario comienza a ser interpretado como obstáculo al entender que su campo simbólico resulta inadecuado para enfrentar las categóricas acciones de la política, es lo que lleva al arte conceptual, político o de denuncia (en el que se

⁶⁰ Los despidos fueron invisibilizados por los medios de comunicación y la presión del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, presidente durante la primera etapa de la dictadura cívico-militar autodenominada “Revolución Argentina” que se extendió de 1966 a 1970.

incluyen, también, el Arte Povera, Land Art, y el grupo Fluxus⁶¹) hacia una acción sobre entornos extra-museológicos e institucionales.

Lucy Lippard⁶², una de las impulsoras del arte conceptual, habla del síndrome “del marco y el pedestal” aludiendo a la expresa pretensión y artificiosidad de ciertas concepciones canónicas asociadas a la elite y al mercado del arte de las que es necesario salir si el arte pretende cambiar el mundo.

Este éxodo supone distintas ampliaciones y virajes: la calle es también un territorio de conquista individual, no solo política.

El artista Alberto Greco interviene el espacio vital de los transeúntes, los encierra dentro de un círculo de tiza o les pide que levanten un cartel con la leyenda -no exenta de ironía-: Obras de arte señaladas por Alberto Greco. Realiza pegatinas con carteles publicitarios que dicen: Alberto Greco ¡Qué grande sos! o Alberto Greco. El pintor informalista más importante de América volviendo sobre las licencias duchampianas donde el artista es un instaurador de señalamientos.

Con el vivo-dito explora la integración del territorio del arte y la vida siendo uno de los artistas que más lejos lleva estas prácticas dentro del espacio público. En uno de los pasajes de

⁶¹ Estos colectivos sostienen premisas ideológicas. *Arte povera* y *Land art* trabajan sobre entornos y elementos de la naturaleza que conllevan sus propias mutaciones y temporalidades estacionales entendiendo al arte como parte integral de nuestra naturaleza biológica cambiante y estacional opuesta a la industrialización y la cultura del descarte. *Fluxus*, más alejado de la estructura propiamente conceptual y más cercano al dadaísmo, se caracteriza por sus *happenings* multidisciplinarios llamados “eventos” donde lo lúdico va creando distintas pautas de “flujo” de la acción que busca interceptar e integrarse al ámbito cotidiano, saliendo del campo departamental de la institución artística, Joseph Beuys es parte este grupo.

⁶² Lucy Lippard (1937), crítica, activista y curadora de arte estadounidense, es una de las primeras teóricas en señalar la *desmaterialización* a la que tendía la obra conceptual en una prevalencia intelectual que terminaría desplazando totalmente la condición objetual de la obra de arte; instancia a la que nunca se llegó probablemente por los vínculos ambiguos que siempre existieron entre el mercado y la obra conceptual y performática. Una obra inmaterial no puede comercializarse (salvo aisladas excepciones) ni tampoco puede ser contenida de forma sostenida dentro de una disciplina históricamente vinculada a la producción visual.

su manifiesto afirma: “El arte vivo busca el objeto, pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora”⁶³.

Para Greco lo performático consiste en la integración del artista con su entorno y no en que objetos y situaciones halladas en la calle terminen siendo “recontextualizados” hacia dentro del marco institucional o la galería.

El artista escribe una crónica de sus historias amorosas y convierte su propio suicidio en una acción performática al escribir en la palma de su mano la palabra FIN. La de Greco es una vida documentada bajo un impedimento: la vida no es suficiente, pero tampoco el arte proporciona reparo ni restitución.

A diferencia de otros artistas de su generación, en Greco es el arte el que se vuelve imperativo de la vida; de ahí su encarnadura, esa prematura conquista del ideal performático, el de hacer del arte -aunque sea por momentos- algo indiscernible de la vida.

Bajo esta coincidencia se encuentran los mejores momentos de la obra heterónoma del fin de la modernidad.

La idea de que toda persona puede convertirse en un artista sobrevuela estas prácticas, que es también la forma de afirmar que todo hombre o toda vida pueden convertirse en una obra de arte.

Esta afirmación fue promovida por Joseph Beuys, artista performático e instalativo alemán. Beuys fue soldado en la Segunda Guerra Mundial. Cuando su avión es derribado en el territorio de Crimea, se salva de la muerte por el cuidado de un grupo de tártaros nómadas que lo rescatan y curan con remedios caseros, lo envuelven con grasa y fieltros y lo alimentan con leche y queso.

⁶³ El primer manifiesto del *vivo-dito* (29 de julio de 1962) escrito en Génova dice: “El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora [...] Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones”.

Obras y escritos disponibles en <http://www.albertogreco.com>

Luego de esta experiencia el artista realiza acciones performáticas e instalaciones en forma paralela a su labor pedagógica en torno a la idea de la acción humana como generadora de sentidos productivos: toda acción está caracterizada por su predisposición a la combustión, transmisión, reserva y uso de energía. Grasa, cera, miel, fieltro y cobre son materiales recurrentes que remiten a su propia biografía.

Beuys manipula estas energías tendiendo a producir una cadena virtuosa de sustentabilidad. Su trabajo recrea una testimonialidad antropológica donde la clave productiva está dada en el trabajo y la manipulación de la materia: podemos ver a Beuys cocinando o construyendo una bomba de miel en la Universidad que él mismo funda, donde estudia y replica el comportamiento de las abejas.

La incursión sobre la arena cotidiana de las acciones performáticas se va mezclando con las pretensiones de un sistema del arte que no está dispuesto a desistir del mercado ni del rédito institucional que le brindan estas nuevas vanguardias, mientras el artista hace pie en el mismo medio del que no puede desembarazarse totalmente.

Greco critica la utilización de objetos “encontrados” hacia dentro de los “ámbitos artísticos”, pero no deja de vender sus collages dentro de las galerías.

Beuys parodia los precios desorbitantes del mercado del arte, pero sigue cobrando los precios que ese mercado esté dispuesto a pagar⁶⁴.

La obra, cuanto más cercana a la institución, la galería o la bienal se encuentre, más contradictoria, desnaturalizada y afectada en sus intereses sociales y políticos está. Esta fricción hace que muchos artistas performáticos se alejen del mundo del arte.

Jean-Jacques Lebel⁶⁵, reconocido artista parisino, al ser invitado a la exposición Happenings & Fluxus de Colonia en 1970, responde en el intercambio epistolar: “Grido Wolff tras analizar la situación histórica presente encuentro repulsivo jugar con el viejo artefacto

⁶⁴ Cuando se vende su obra *Hoguera II* al Museo de Arte de Basel en 1977 convoca a una marcha en contra de la adquisición. Para aludir lo fácil que es plagiar el arte contemporáneo, firma trajes de fieltro que los asistentes luego pueden vender a precios tan altos como los que acababa de pagar el Museo.

⁶⁵ Jean-Jacques Lebel (1936) es un artista conceptual y performático francés, también vinculado al mundo de las letras y las traducciones literarias.

happening para divertir a las clases dirigentes, la vida real es el único lugar para crear el cambio, sinceramente tuyo. Lebel”.

Más allá del arte de acción, los happenings⁶⁶ y performances, el conceptualismo opera cambios sustanciales sobre un registro aún circunscripto sobre el objeto emplazado sobre galerías y museos.

El objeto testimonial viene a conservar el registro documental de las acciones, por lo que no hay registro testimonial que no suponga una prevalencia performática.

En el conceptualismo la idea lleva al artista a encontrar una forma de representación donde el lenguaje cobra la apariencia del objeto. Y en este ‘cobrar apariencia’ la obra pueda manifestar su poética. En la primera etapa del movimiento conceptual la obra se ejercita muchas veces como mímica de otras operatorias hermenéuticas reunidas en los mass media y la publicidad.

El lenguaje, lo textual y su manifestación más directa en lo tipográfico serán determinantes dando cuenta de la recuperación del pleno concepto que propone a la obra como partitura, evocando en cierta medida a las antiguas artes liberales donde el signo, a manera de textualidad, repliega al arte sobre su inteligibilidad repitiendo el *modus operandi* de la maquinaria publicitaria, las celebrities y los estereotipos sociales reforzados por los medios masivos de comunicación.

El conceptualismo, como modulador ideológico, congrega distintas contrahegemonías sociales encontrando en el feminismo muchas de sus referentes: Adrian Piper, Martha Rosler, Lee Lozzano, Nancy Holt, Christine Kozlov, Eleanor Anti y Bárbara Kruger.

Lucy Lippard describe, en su libro *Seis años* (2004), la tensión vivida en esa década entre un nuevo activismo feminista de izquierda antibelicista y un medio artístico que se muestra aséptico y apolítico.

⁶⁶ Los *happenings* son acciones similares a las performances. Se diferencian de estas por ser una improvisación surgida de forma espontánea donde lo fortuito adquiere más protagonismo que la idea o el proyecto que lo desencadena.

Ad Reinhardt, crítico y artista minimalista, se declara contra la Guerra de Vietnam pero entiende que el arte no es el terreno donde debe dirimirse la contienda política. Este es un punto determinante para comprender al conceptualismo, que busca que el contenido manifiesto no encuentre en el objeto “obra” su procedencia, que su experiencia no sea estética, que no haya un detenimiento sobre el estado “representativo”, que se repare en la objetualidad solo a manera de mediación signica, un gesto relacional que prosiga y concatene como filiación ideológica.

El contenido conceptual siempre encuentra su asidero fuera del objeto de su fenomenología material entendida como productora de sentido.

La documentalidad objetual, fotográfica y tipográfica será fundamental para articular estas nuevas topologías discursivas.

Christine Kozlov, en *Telegram* (1970), enmarca un telegrama que le envía al curador Kynaston McShine por Western Union para que incluya en el catálogo que acompaña su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El telegrama dice: “Los detalles relacionados con la información no contenida en este documento constituyen la forma de esta acción”⁶⁷.

Eleanor Antin, en *Talla: Una escultura tradicional* (1972)⁶⁸, reúne 148 fotografías de su cuerpo que registran en múltiples puntos de vista el resultado “formal” de una dieta a la que se somete durante un mes. La artista establece un paralelismo entre el escultor masculino “clásico” y su “acción performática” donde ambos “operan” y “esculpen” sobre una misma corporeidad femenina intentando alcanzar un ideal inalcanzable.

Los collages conceptuales de Bárbara Kruger (obras tardías del movimiento) con la inscripción *tu cuerpo es un campo de batalla*⁶⁹ sobre el retrato de una mujer dividida en dos o tu

⁶⁷ Kozlov, C. (1960). *Telegrama*. [Telegrama enmarcado]. Se presume en propiedad de la artista.

⁶⁸ Antin, E. (1972). *Carving: A Traditional Sculpture*. [148 fotos en gelatina de plata y textos sobre la pared. Dimensiones de la fotografía: 17.7 × 12.7 cm; textos: 39.4 × 26 cm; instalación: 79.4 × 518.2 cm; 79.4 × 518.2 cm]. Ronald Feldman Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

⁶⁹ Kruger, B. (1989). *Tu cuerpo es un campo de batalla* [Collage fotográfico: 309.6 x 185.1 x 5.1 cm]. The Broad Art Foundation, Santa Mónica, Estados Unidos.

confort es mi silencio⁷⁰ sobre el rostro de un hombre que en penumbras hace un gesto silenciador dan una clara dimensión del movimiento orientado al gesto tácito, claro, a manera de contraeslogan o contrapropaganda.

La video performance de Martha Rosler (1975) titulada *Semiótica de la cocina*⁷¹ muestra a la artista como cocinera en primer plano mientras irónicamente presenta frente a la cámara cada utensilio de la A a la Z levantándolo y haciéndolo sonar con gestos ofuscados dando cuenta de lo opresivo de la labor donde todo es signo: mujer, cucharón o fuente forman parte de un sistema de asignación de labores ligadas al consumo femenino.

La eficacia enunciativa de las obras heterónomas está apalancada en la tradición que las precede tanto como en una sociedad deshabituada a sus prácticas. Esta situación coyuntural, experimentada por el dadaísmo y Duchamp y profundizada en sus distintas líneas por el movimiento conceptualista, va perdiendo vigor en la medida que avanza la posmodernidad donde el arte performático va compartiendo con la sociedad las mismas licencias que el modelo relacional del arte de fines de la modernidad ya ofrecía.

⁷⁰ Kruger, B. (1981). *Tu confort es mi silencio*. [Collage fotográfico: 140 x 100 cm]. Colección Glenstone, Maryland, Estados Unidos.

⁷¹ Video de la performance disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cNmdmSFqpSI>

6.3-Minimalismo

Terminada la Segunda Guerra Mundial se producen dos instancias que recorren tres décadas (1940 - 1960) de intensa vinculación afectiva con la materia y los restos de lo que fuera un fin de época marcado por la posguerra.

El informalismo y el nuevo realismo europeo, por un lado, y el expresionismo abstracto y el pop estadounidense por otro, retrotraen al ser humano sobre el mundo de sus objetos y afectividades.

Europa resignifica estos objetos en la pérdida y la ruina de la posguerra a través de los movimientos informalistas que literalmente tienen que construir un nuevo hábitat con lo que queda del mundo, mientras Estados Unidos explora con el expresionismo abstracto una redimensión de la materia pictórica de manera inmersiva.

El vacío del expresionismo que coloca al sujeto frente a la inmensidad del lienzo evidencia, por un lado, la promesa de un nuevo inicio que intenta desvincularse de la posguerra europea, y por otro la crónica de un paradigma mundial del que no hay escapatoria.

Los expresionistas confrontan de una manera descarnada la contienda donde el gesto vital y pictórico debe prevalecer sobre un mundo al que se quiere sobrevivir.

Tanto el informalismo como el expresionismo abstracto de los 40 abisman al hombre en una reflexión solitaria sobre lo que se es y lo que se habita. Arraigados a la pérdida o desarraigados en el vacío, ambos están atravesados por la misma angustia a la que Sartre insta a enfrentar en la construcción responsable del ser.

En los 50 y 60 es posible observar otra doble lectura (europea y estadounidense) en torno, esta vez, al capitalismo. El nuevo realismo de origen francés comienza a indagar en el desperdicio y la basura como resabios de los productos de consumo: cascarones de objetos ya inútiles construyen las obras de lo que fuera la deriva de un esplendor impostado. En línea con su antecesor informalista, el nuevo realismo acumula, manipula y reorganiza ese mundo en

pedazos esta vez producido por la nueva maquinaria de consumo que, como la guerra, deja a su paso escombros.

El pop explora una narrativa más ambigua sobre el consumo entre la fascinación y cierta transparencia obscena que deja ver un grado no menor de perversidad, por lo que se muestra tanto enajenado como seducido por su dinámica.

La obra atestigua, tanto en su aceptación como en su crítica, la pertenencia primaria hacia su forma en las décadas medias del siglo.

Mientras la vieja cultura artística de posguerra se va cristalizando como patrimonio exclusivo de Europa, la cultura estadounidense se posiciona como epicentro de un nuevo nacimiento.

Con Estados Unidos en el centro de la escena surgen los dos movimientos que determinan gran parte de lo que se entiende hoy como circuito artístico: el minimalismo y el conceptualismo.

El crítico Dennis Oppenheim escribe, en 1969⁷², que “el desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto hacia el lugar será la contribución más importante del arte minimalista” (2004: 26), afirmación que toma pleno sentido a la luz de la historia ya que el minimalismo rompe la tradicional concepción del objeto artístico volviendo “obra” la sala de exhibición.

Para rastrear su inicio debemos remitirnos a la exposición Dieciséis americanos realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1959 - 60), donde se presentan las pinturas negras de Frank Stella quien, junto a otros pintores como Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Barnett Newman y Ad Reinhardt, comienzan a diferenciarse del expresionismo abstracto al proponer obras que al mantener la misma escala pictórica reemplazan la inmediatez expresiva por una reflexiva investigación cromática y formal. El trazo gestual da paso a formas delimitadas que intervienen mínimamente logrando una experiencia perceptiva precisa y diferenciada.

⁷² Citado por Lippard en *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*.

Las obras negras de Stella auspician de apertura a las ondas preocupaciones del arte por su devenir performático, los ecos seriados del rectángulo del lienzo que se repiten en un continuo autoconcéntrico se abren a la búsqueda de nuevas delimitaciones de las que solo el medio artístico puede proveerse.

El minimalismo sigue su desarrollo a través de obras mayormente tridimensionales teniendo a sus principales referentes en Carl André, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin y Fred Sandback. Con la clara intención de prescindir de todo lo que no constituya caracteres mínimos del arte, proponen volúmenes de formas geométricas preferentemente monocromas trasladando su campo de investigación hacia todo dispositivo que pueda mediarlas y convertirlas en plenas organizaciones formales e instalativas.

La prescindencia prima y articula estas obras. El movimiento se vuelve de esta manera un ejercicio ilimitado de readaptaciones formales donde las formas deben ser mediadas y moduladas por el entorno y los materiales por el entorno y las formas.

Los nexos de adaptación muchas veces provienen de la incorporación al campo del arte de catálogos de uso fabril, pantones de pintura industrial y todo pormenor instructivo y técnico que sirva a la incorporación del material tanto dentro del uso de la industria como dentro de su nueva contextualización artística.

El artista preserva la cartilla de usos con la que el mercado le provee sus materiales no tanto porque le interesen sus prescripciones sino porque al incorporarlas lo libera de tomar determinaciones sobre la obra que engrosarían su campo semántico sumando elementos constitutivos de los que puede prescindir.

Los ladrillos refractarios que Carl André coloca en el centro de The Tibor Nagy Gallery de Nueva York en 1966⁷³ son, dentro de la hermenéutica de un sistema de organización formal, un eco de la rectangular sala de exposiciones solo discernible en escala.

⁷³ André, C. (1966). *Equivalente VIII*. [Instalación, grupo de ladrillos de arena blanca]. The Tibor Nagy Gallery, Nueva York, Estados Unidos. La obra no se preservó una vez terminada la exhibición

Plexiglás, acero, aluminio, tubos fluorescentes, ladrillos refractarios y madera contrachapada son parte del catálogo de materiales prefabricados a los que los minimalistas recurren. Dan Flavin⁷⁴ toma los catálogos y códigos de fabricación de las luces que utiliza separadas por color y voltaje y los reutiliza como carta de usos Pantone y guía en la construcción de sus proyectos.

Esta fascinación por el protocolo, las reglas, los manuales de uso y finalmente por el sentido instructivo que en ellos se encuentra convierte al artista en un gran ensamblador.

El minimalismo persigue la construcción de un canon donde la forma en su mínima expresión participa de usos, materiales y dispositivos heredados de la coyuntura industrial partiendo de la forma geométrica que puede ser interpretada a su vez como un núcleo conceptual en su mínima expresión que progresa hacia su seriación, generación y secuenciación entendiendo sus límites tanto en el objeto como en la sala de exhibición. El material muestra los orígenes de su uso y el concepto devenido en nomenclatura mínima la adaptabilidad alcanzada en su metodología.

6.4-Sistema y repetición

Tanto en el minimalismo como en el conceptualismo la operatoria apropiativa que décadas más tarde propone Nicolás Bourriaud ya estaba siendo implementada: el minimalismo se apropiaba de la sala de exhibición, los materiales fabriles y sus instructivos de uso; mientras que el conceptualismo se nutre de ideas nativas de otros campos de estudio entendiendo en la usina ideológica o biográfica una fuente de readaptabilidad disciplinaria.

El minimalismo abrevia sus procesos productivos en pos de una correspondencia que amplifique la sustractividad de la idea, mientras el arte conceptual y de acción multiplica el

⁷⁴ Dan Flavin (1933) es un artista minimalista que trabaja con tubos de luz fluorescente explorando la estructura perceptiva del espacio a través del vínculo entre color, luz y arquitectura.

territorio visto en clave comunicacional donde el objeto tiende a espejar y diversificar el concepto.

Más allá de sus dinámicas contrapuestas, ambos movimientos entienden que la obra necesariamente tiene que enfrentar y resolver ese límite de lo que se considera por dentro o fuera de sus márgenes bajo el amparo de una estructura metodológica común que actúe de continente de las búsquedas personales, estructura común que es en esta instancia histórica mucho más profunda que las exploradas por otras vanguardias modernas.

Esta circunstancia fortalece un carácter instrumental, un conjunto de hábitos que, entrada la posmodernidad, exacerba su sistematización.

Lo primero que puede pensarse al ver una obra de Dan Flavin es que es minimalista, luego qué es lo que Flavin viene a proponer dentro del movimiento; de igual manera sucede ante una acción de Nicolás García Urriburu o un happening de Marta Minujín.

El espacio en que se enmarcan las licencias y metodologías procesuales y productivas se impone sobre las particularidades que contienen cada una de las propuestas artísticas. Esto se volverá más evidente en la rama del conceptualismo de idea (también llamado lingüístico o tautológico) que tiende a una mayor radicalidad conceptual donde las obras se alejan de la voluntad crítica y social de su contexto centrándose en la exploración de estructuras lógicas aisladas y específicas.

Un artista de esta línea es Joseph Kosuth⁷⁵, quien en 1971 expone en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), en el catálogo de su exhibición afirma: “En una era en que la filosofía tradicional es irreal debido a sus suposiciones, la habilidad del arte para existir dependerá no solo de su no realización de un servicio, como entretenimiento visual o decoración [...] sino más bien, permanecerá viable por no asumir una posición filosófica; porque en el arte

⁷⁵ Joseph Kosuth (1945) es un artista conceptual estadounidense afín al lingüista y filósofo Ludwig Josef Johann Wittgenstein. Para Kosuth el objeto es siempre una apariencia a la que habrá que sobreponer el concepto.

el carácter definitivo es su capacidad de permanecer por encima de los juicios filosóficos. Es en su contexto que el arte comparte similitudes con la lógica, las matemáticas y la ciencia”⁷⁶.

En este texto Kosuth apunta a la inalterabilidad de las ideas propia de los sistemas ya cerrados y reglados que funcionan bajo el rigor de una circunspección aislada al señalar una filiación entre el arte y las ciencias duras, entendiendo en ambos la existencia de principios permanentes que deben corresponderse intradisciplinariamente diferenciados del carácter especulativo de las “ciencias blandas” (entre las que se encuentra la filosofía). Pero lo más importante es que bajo esta suposición toda instancia material de la obra podría ser unilateralmente interpretada porque el objeto al dialogar solo con el sistema que lo produce está destinado a explicitarlo.

En este conceptualismo, donde la obra se desentiende de cualquier relación no solo con la tradición estética y simbólica sino también con el mundo político y social, se vuelve sobre el recrudecimiento de este centro de gravitación sistematizado que de forma transversal comienza a formarse hacia fines de la modernidad de la mano de sus dos últimos movimientos.

Esta radicalidad apuntada por Kosuth lleva a una lógica tautológica que, en palabras de Ludwig Wittgenstein: “no posee condiciones de verdad, pues es incondicionalmente verdadera” (2009: 63). Esta circunstancia, donde el arte se vuelve incondicional al perder la movilidad dialéctica de su interpretación, se corresponde plenamente con el algoritmo con el que la tecnología va modelando y profundizando los rasgos más notorios de nuestra posmodernidad por medio de un comportamiento solo cotejable dentro de un sistema cerrado a su diversificación.

Frieder Nake, uno de los artistas alemanes más destacados del arte cibernético de los 60⁷⁷, escribe en su libro *künstliche kunst* (arte artificial) citado por Simón Marchan Fiz: “Con tal programa no se elabora o debe elaborar un dibujo determinado, singular, sino más bien tal

⁷⁶ Fragmento del catálogo publicado por el *Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires* (Argentina), titulado *Joseph Kosuth, el arte como idea*. Disponible en el sitio The CAYC Files: <https://acortar.link/5eNwbx>

⁷⁷ El *arte cibernético*, llamado también *arte de formas computables*, surge en 1960. En nuestro país una muestra pionera fue la organizada por Jorge Glusberg en 1969 titulada “*Arte y Cibernética*”.

programa representa la estructura general para todos los dibujos de toda una clase” (1986: 136). El hallazgo de un modelo que automatice la producción es una herencia que se convierte en un ideal “involuntario” de futuras generaciones.

En la reproducción del patrón se perfila un paradigma de fin de época que encuentra un exponencial desarrollo en el nuevo contexto posmoderno capitaneado por la tecnología que reeduca a la sociedad a través de los hábitos cognitivos incorporados por el uso de sus dispositivos digitales.

A partir de los años sesenta el medio propone nuevos ámbitos de convivencia con la obra de arte, los artistas escriben con mayor frecuencia sus textos teóricos y los propios teóricos comienzan a sentir la proximidad entre la obra y el pensamiento crítico.

Los talleres artísticos se convierten en centros de estudio. La filosofía, la historia y las ciencias sociales comienzan a ser parte de sus proyectos.

Los artistas se profesionalizan. Sol LeWitt, Dan Flavin y Robert Morris, artistas minimalistas y excombatientes de la Guerra de Corea, son subsidiados por el gobierno estadounidense para cursar sus estudios universitarios de filosofía e historia del arte permitiéndoles tener bases conceptuales para convertirse en referentes teóricos de sus obras.

Un nuevo vocabulario y el emplazamiento de nuevas condiciones argumentativas propician una renovación en el uso del lenguaje. Sol Lewitt comienza a usar el término estructura en vez de escultura, Dan Flavin entiende a sus instalaciones como propuestas y no exhibiciones incorporando el concepto de permutación para dar cuenta de los cambios espaciales operados por sus luminarias. Bajo estas nuevas terminologías los artistas manejan un vocabulario más específico que ayuda a los visitantes a acceder a las dinámicas propuestas.

Un ejemplo temprano de este nuevo mapeo reconvertido en licencia se encuentra en el músico John Cage⁷⁸, quien en 1952 compone su pieza 4’ 33”, título que hace referencia a la

⁷⁸ Se referencia a Cage (1912 - 1992) no solo por su relevancia sino porque es propio de la época su espíritu interdisciplinario. De hecho las piezas de Cage pueden ser vistas como obras performáticas.

duración cronometrada de la composición que (normalmente) consiste en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio.

Cage, perteneciente al grupo Fluxus, busca en esta propuesta desarticular o disolver el estatuto que asigna a las partituras distintos elementos caracterizados como “sonidos”. Pero su acción termina siendo tan o más instructiva que la de sus antecesores al habilitar la “licencia” con la cual el artista puede hacer escuchar el silencio, es decir, puede convocar en una sala de música a personas que permanezcan durante 4’ 33” minutos en silencio a la espera de una obra musical “que no tendrá lugar” (a lo sumo no dentro de lo esperado).

Este tipo de acciones -de igual manera que el legado duchampiano- permiten que futuros artistas puedan apropiarse “del silencio” o “del espacio” o de cualquier circunstancia, objeto o idea que decidan.

El universo del revisionismo contemporáneo, donde las licencias ya no son conquistadas sino conservadas y actualizadas por el propio medio, hace posible que Salvatore Garau venda una escultura inmaterial titulada “Io Sono” (2001) en 18.300 dólares.

Lo que sucede en la posmodernidad, que seguirá profundizando la sistematización de las estructuras metodológicas logradas por el minimalismo y el conceptualismo modernos, es la permisibilidad y vigencia de otras metodologías que ya no cuentan con el carácter disruptivo y dialéctico que las obras modernas establecen con la tradición que las antecede.

Cuando Cage hace escuchar el silencio no solo nadie había hecho esto antes sino que categoriza el silencio como música mostrando cómo este elemento fue siempre un protagonista “invisibilizado” de la composición al ponerlo de forma aislada y plena frente al oyente. El impacto de su obra solo es posible dentro de este contexto coyuntural de 1952, momento en que su acción cobra sentido y organicidad; mientras que en la obra de Garau solo se advierte el abuso de una licencia que arbitrariamente convierte el vacío en arte, cosa que el minimalismo ya mostró e hizo experimentar dentro de sus instalaciones.

Los modelos de instrucción, educación y vinculación con la obra cambian radicalmente una vez concluida la modernidad concentrándose cada vez más en pormenores pedagógicos que

proponen sobre el concepto y su revisión histórica instancias hermenéuticas sostenidas en licencias que la teoría artística legitima afianzando una autorreferencialidad disciplinaria custodiada desde el seno institucional mientras la academia amplía las plataformas teóricas diseñando currículos y carreras de grado universitario para los artistas.

Sobre lo institucional se congrega parte de lo que modernamente es entendido como propio de la formación del canon o la poética, propio del proceso de producción de la obra que lleva a cabo el artista en la privacidad de su taller.

En la posmodernidad son la institución y la academia las que habilitan las licencias de los artistas robusteciendo un modelo relacional común, conformando ambas una nueva plataforma transitiva e injerencista sobre la que se moverán la obra y los distintos actores, ahora intervinientes en su realización, entendidos en: el museo que establece criterios expositivos y ejes temáticos; la academia que forma conceptualmente tanto al artista como al teórico encargado de organizar el guion curatorial que traza un perfil y una orientación ideológica del espacio instalativo; el artista encargado de realizar la obra, muchas veces convocado a participar dentro de una estructura curatorial ya prefijada con anterioridad; y el espectador que al visitar la muestra es invitado a volverse copartícipe como modelador de las propuestas. Todos estos actores intervinientes estarán congregados en torno a un mismo modelo del que la obra tomará sus rasgos operativos más distintivos.

El conjunto de exploraciones, materiales y teorías que hacían anteriormente a la elaboración de las propuestas artísticas comienzan a reubicarse y repartirse bajo una red de criterios ligados a disímiles intereses a los que tendrá que suscribir la mayor parte de la obra contemporánea que quiera pertenecer al sistema del arte.

La obra ya no depende del artista: es un emergente de distintas políticas institucionales en las que se encuentra, entre otros actores, el artista.

La sistematización del método que venimos analizando es profundizada sobre la institución y su nuevo rol político. La filosofía política en la cultura -o politización de la cultura-

no viene solamente a influir en las temáticas ideológicas de las obras: viene a profundizar, legislar y organizar ese legado sistémico y disciplinario heredado de la modernidad.

La política se ve en la reconfiguración de un medio cuya estructura operativa toma la forma de campo propiamente político.

La institución auspicia de micropolis de disputa sobre distintas porciones de la potestad de la obra. La cultura como política pone en tensión un nuevo rango de influencias y potestades en el arte.

La incorporación del cubo blanco dentro de museos y galerías, el montaje depurado y abierto, los textos curatoriales sobre la pared de entrada de las muestras a manera de prospecto; la recurrencia de exhibir una crónica pormenorizada de las búsquedas artísticas como obra -ya sean bocetos, croquis, fragmentos de textos, experiencias aledañas u objetos evocativos- y fundamentalmente la preeminencia de la concepción instalativa de la obra por sobre cualquier otra instancia de adecuación aludiendo a su inscripción siempre dentro de un cuerpo mayor de pertenencia que le permita ser parte o disponerse como objeto listo a ser apropiado he intervenido dentro de narrativas diversas, son consideraciones de este nuevo modelo de gerenciamiento político, no ya de las propuestas expositivas.

La obra contemporánea pasa a ser una invitación de coautoría institucional donde museo, curador, artista y espectador median sobre distintos vínculos que contribuyen a determinar y definir el objeto, discurso, acción o dispositivo entendido como obra de arte.

El territorio cartográfico que se circunscribe, recorre y tiende a producirse en torno a la obra, donde el artista proveía e instruía sus normas y consideraciones, hoy se desarticula en múltiples agentes que reclaman un pedazo de potestad dentro del aparato institucional en que se ven insertos.

La profesionalización artística también proviene de este estándar que no solo abarca a los estudios de grado y posgrado universitarios, sino que además incluye un circuito de ayudas, becas y subsidios que conforman la red de sostén económico de la que el artista vive y se alimenta.

Ninguna otra rama del arte, en las últimas décadas, se consustanciará tanto con la academia como la del arte visual que efectúa un cruce y un desdibujamiento entre el ámbito de su formación práctica -históricamente propuesta para quienes se formaban como artistas- y el ámbito de su formación teórica orientado a futuros críticos e investigadores.

El objeto artístico, al dejar de ser el resultado de un proceso productivo y visual, vuelve a la obra sobre su estrategia conceptual y su diseño técnico.

El curador hoy puede tener más injerencia que el artista dentro de una exhibición, de igual manera que el material teórico que acompaña las muestras puede terminar resultando más interesante que la obra exhibida al punto de poder asumirse como algo más cercano a la consideración de obra que el propio objeto.

El carácter teórico e instructivo se vuelca también hacia la sociedad que frecuenta exhibiciones: el antiguo amateur necesita ser guiado y educado por algún brazo institucional que lo instruya para estar en condiciones de acceder plenamente a sus propuestas.

En este sentido, la figura del curador se vuelve estratégica porque es por medio de quien cura (etimológicamente subsana o arregla) que el artista intermedia su vínculo con la institución y esta a su vez con la obra y la sociedad.

El desinterés por la reacción epidérmica y la experiencia directa con el objeto artístico, hoy vistos como dispositivos de intercambio y cognición, nos pone frente a un escenario que es necesario analizar en la medida en que la consideración de obra se vuelve cada vez más indiscernible y dependiente del medio que la contiene.

En la posmodernidad los contenidos son deshilvanados de los objetos, producto de una sociedad posfáctica⁷⁹, una sociedad que pierde progresivamente los lazos productivos de sus acciones y, con ellos, la capacidad de enfrentar sus procesos de mediación, intercambio y comunicación por sí misma.

⁷⁹ Concepto acuñado por Byung-Chul Han en su libro *La sociedad paliativa*.

El hombre posmoderno está perdiendo no solo su capacidad de relacionarse con la realidad sino de crearla y cambiarla.

Este escenario artístico descarnado que exhibe lo post interpela a una época que acumula intereses exógenos sobre el escueto escenario de reediciones infinitas que habita, en el que la lucha por la prevalencia política horada aquello sobre lo que aún se sostiene.

6.5-El problema de la performatividad en la época de la performatividad

“Se puede decir que el diseño de sí es una práctica que une a los artistas con una nueva audiencia semejante de la manera más radical, aunque no todos producen obras, todos son una obra” (2024: 40). En esta cita Groys describe que ya no son patrimonio del arte sus hábitos performativos ni posproductivos, sino de una sociedad que vive en la creencia de que la realidad es redimensionada en su documentación y registro por medio de sus dispositivos digitales, donde no importa tanto que las cosas “sucedan” sino que el deseo de esta realización obtenga un registro.

La consideración biográfica de archivo y testimonialidad es patrimonio común de toda la cultura, sumiéndonos a todos de igual manera bajo el paraguas de la metaforización. Esto intensifica la dinámica endogámica en la que está encerrado el medio artístico, encontrando cada vez con mayor dificultad instancias que puedan producir un campo de excepción desde donde poder diferenciarse.

En la Bienal de Venecia de 2015, curada por el politólogo Okwui Enwezor, se presentó la obra *The Mosque (La Mezquita)* de Christoph Büchel⁸⁰. La instalación consistió en acondicionar una mezquita en el espacio que fuera una antigua iglesia católica apuntando a hacer visible la irresuelta tensión que impera en Europa en torno al islam, ya que el municipio aun contando

⁸⁰ Büchel, C. (2015). *La Mezquita [Site-specific]*, recreación de una mezquita en la Iglesia de Santa María de la Misericordia]. Pabellón de Islandia, Bienal de Venecia.

con veinte mil musulmanes no poseía un espacio para su culto. La obra, según el autor, buscó la visibilidad del islam dentro de Europa haciendo presente el templo ausente.

A los pocos días de la inauguración, los musulmanes comenzaron a llegar a la falsa mezquita quedándose a orar dentro de la Bienal convirtiendo a la instalación en un templo real. Esta situación trajo muchas controversias hasta que Marco Agostini, director del ayuntamiento de Venecia, decide cerrar el pabellón por no haber presentado los documentos necesarios para ser habilitado como espacio de culto. Una vez cerrada “la mezquita” todo volvió a la normalidad, la Bienal terminó, los musulmanes volvieron a sus casas y Venecia continuó sin templo⁸¹.

Con el paso del tiempo el hecho se redujo a una anécdota, un catálogo, videos y por supuesto las interminables referencias teóricas que este suceso convocó de la que esta reseña es una más. De todas las acciones desencadenadas ninguna pareciera intentar orientarse a cambiar la problemática expresada por esta obra de denuncia: que los musulmanes no tengan un espacio de culto en la ciudad.

Los musulmanes que ocuparon el templo viven bajo el mismo imperativo que el artista y los curadores que lo exhiben. El arte hoy es un portal más de afirmación sobre el que se ajusta una imagen densificada del deseo. Las personas ya no aspiran a construirse a sí mismas (transformarse) sino a diseñarse a sí mismas (afirmarse en su deseo) evitando el campo escabroso de acciones que pueden poner en duda, cambiar o vulnerar sus planes.

Esto hace no solo que los musulmanes usen el templo con total naturalidad y que Agostini lo cierre, ambos sabiendo que el templo no es un templo sino una instalación. Aun cuando todas las personas que forman la escena tienen plena conciencia de estar dentro de un espacio testimonial termina siendo más importante la acción performática emprendida por cada uno de los actores involucrados que la preocupación por la falta de mezquita en Venecia.

La imagen rígida del narciso sobre las aguas hoy replicadas en las pantallas del celular se vuelve irresistible, pero su problema es que el espejo en que se mira es un espejo espía por el

⁸¹ En el 2022, a siete años de la instalación, se inaugura la primera mezquita en Venecia. El espacio fue gestionado por la comunidad musulmana sin ayuda del municipio.

cual también es observado. La imagen reflejada tiene que satisfacer a su público tanto como a él, que no deja de ser público también. Finalmente, lo que se protege y se recrea es una superficie de la que se sustrae todo un conjunto de circunstancias que se encuentran por fuera del recorte en el que la sociedad elige verse.

Este fuera es el que el arte se está perdiendo de explorar al estar cada vez más corrido hacia dentro de estas lógicas especulativas.

La afirmación del deseo se vuelve una factualidad sin escalas, de ahí que encontrar estos marcos de afirmación y señalamiento resulta suficiente para cubrir todo el arco productivo en el que la contemporaneidad tiende a realizarse. Estos comportamientos vuelven sobre una afirmación que parece alucinada, pero aún así persiste de forma enfática en la cultura actual: los hechos no existen, y a falta de hechos a lo único que se puede aspirar es a producir información; una instantánea que “testifique” la presencia de una expectativa.

6.6-Una estética de diseño

La contemporaneidad hereda una mixtura de prácticas donde el legado canónico de mediados de siglo formado por artistas como Francis Bacon, David Hockney, Alberto Giacometti, Willem de Kooning y Arshile Gorky es nutrido por la recapitulación figurativa de los 80 en la que es posible contextualizar a artistas como Anselm Kiefer, Lucian Freud y Georg Baselitz; y en el ámbito nacional a los heterogéneos Pablo Suárez, Mildred Burton y Roberto Aizenberg.

La década del 80 se caracteriza por una renovada exploración del objeto estético, pero la obra canónica posterior a este resurgimiento ya no es la misma como consecuencia de la influencia del conceptualismo y el minimalismo que aun en disciplinas tradicionales como la pintura, exige una nueva conducta productiva convalidada sobre un marco teórico que requiere de la proyección de una línea de investigación. La obra comienza a serializarse, con mayor frecuencia, en torno a temáticas cada vez más explícitas.

Dentro del ámbito local, la obra de los 90 hasta el 2000 da cuenta de una insistencia sobre el estilo que podría también leerse como un nuevo manierismo (en un camino de precipitación hacia el arte de diseño de nuestros días) donde el signo se reconvierte sobre el concepto y este se empareja con el canon dando lugar a una producción en la que seriación y signo se identifican sobre una convención de diseño que termina sobreexponiéndose como “estilo”. Esta característica es notable en artistas argentinos como Lux Lindner, Matías Duville o Pablo Siquier.

La fotografía, por otro lado, toma un impulso inédito al proponerse como práctica de integración congregando la dinámica documental y conceptual dada en su condición de “registro” y todo lo que en la toma actúa de recorte, encuadre, convención compositiva y rango productivo.

No hay duda de que la consideración estética dentro de la posmodernidad se ha desacreditado por ser considerada no suficiente, banal o anticuada o por ser abiertamente descartada frente al consenso institucional que sostiene que el arte es equiparable a una idea.

Pero ya entrado el siglo XXI, ante una obra cada vez más debilitada por el abuso de las prácticas relacionales, la vanguardia artística vuelve su mirada nuevamente sobre la forma comenzando a consolidar un nuevo estándar expositivo que conserva el hábito ya consolidado de la instalación y la preeminencia cartográfica de las prácticas conceptuales; aunque esta vez congregadas en torno a un proyecto que muestra su tendencia hacia una recuperación cada vez más canónica del objeto.

La instalación metafórica -a diferencia del conceptualismo “clásico” ligado al objeto testimonial que se conserva hasta nuestros días principalmente en torno al arte de investigación- tiende hacia un objeto de rasgos artesanales y monumentales tal como lo representan las obras de Louise Bourgeois, Ron Mueck o de los argentinos Claudia Fontes o Eduardo Basualdo. Sin embargo este objeto trabajado, a veces con una manufactura detallada y precisa, difícilmente recupera parte de su instancia productiva.

El objeto, aún siendo en muchos casos el resultado de un trabajo manual, manufacturado y cualificado en una constitución de rasgos únicos, mantiene la condición documental ya escindida de toda autonomía a la que su apariencia podría afiliar⁸².

7-Análisis de obras contemporáneas.

Analizaremos obras de arte contemporáneas que reunirán características prototípicas de la instalación posmoderna del siglo XXI donde las prácticas metodológicas desplegarán recurrencias sistémicas naturalizadas.

Comenzaremos con una obra encuadrada dentro del arte de investigación ligada a la tradición del objeto testimonial del primer conceptualismo. En este caso veremos una progresiva transformación donde *el objeto toma la complejidad de coyuntura*, característica que marcará otra de las tendencias posmodernas de las últimas décadas⁸³

Seguiremos con el análisis de instalaciones que trabajan sobre puestas canónicas o objetuales de gran escala encuadradas dentro de la creciente caracterización del arte de diseño de nuestros días; instalaciones que hacen evidentes las profundas escisiones procesales expresadas en fallas técnicas y desarticulaciones conceptuales, propias de la contracción o anulación de los procesos productivos.

Finalizaremos con la propuesta de dos artistas donde el caudal autónomo y testimonial nos permite recomponer un horizonte futuro de proposición.

⁸² Las tendencias heterónomas hacen que la imagen tienda a ser absorbida sobre su estereotipo adquiriendo fisonomía conceptual. La imagen comienza a señalar un rasgo asociado a un canon, un estilo o un período cultural. Un ejemplo es la obra *El problema del caballo* de Claudia Fontes donde el movimiento de la crin del caballo, su postura y pose ligadas a la obra con la estética de los siglos XV al XIX estableciendo una filiación conceptual a través de un estereotipo canónico.

⁸³ Abordaremos nuevamente esta caracterización en las conclusiones.

7.1- Proyecto Campo del cielo de Faivovich y Goldberg.

En el libro *Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital* (2019) se reúne un compendio titulado *Inmanencias* donde se presentan las jornadas realizadas por la Universidad Torcuato Di Tella en 2018. Uno de sus capítulos relata el proyecto *Campo del cielo*, investigación llevada a cabo por los artistas Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg encabezada por el prólogo de Inés Katzenstein.

En este texto la curadora narra una historia que se remonta al 2006, momento en que los artistas visitan por primera vez la zona conocida como Campo del cielo en Chaco donde hace cuatro mil años cayó la mayor lluvia de meteoritos registrada en la Tierra.

El mesón de fierro es uno de los meteoritos más grandes y conocidos de la zona registrado por primera vez en 1576 y desaparecido en 1783 en manos de algún explorador, se presume. Su desaparición provocó asiduas búsquedas hasta nuestros días. Muchos de sus fragmentos, durante estos años, fueron enviados a distintas instituciones de Europa y Latinoamérica.

Cuando los artistas llegan por primera vez a la zona hacen lo mismo que la mayoría de los curiosos turistas: intentaran hallarlo. En un texto donde relatan esta primera visita escriben: “nos dimos cuenta de que nuestro aporte no se desarrollaría en el terreno, sino que ensayaríamos otras aproximaciones a la búsqueda de este meteorito perdido” (2019: 69). Bajo esta afirmación se da inicio a una producción documental en torno al meteorito, acciones que los artistas enmarcan dentro del *arte de investigación*.

Investigar los meteoritos, en especial los hallados en esa mítica zona, implica distintos tipos de aproximaciones performáticas consistentes en registrar y catalogar “hallazgos” que los artistas interpretan en los trozos de meteorito, historias circunspectas a sus entornos de las que surgen biografías, anécdotas y recurrencias históricas como los viajes que los fragmentos de meteorito han emprendido a lo largo de décadas de comercialización, expedición y búsqueda.

Estas dinámicas de acopio en distintos soportes testimoniales llegan a incluir legajos notariales, cartas y documentos oficiales necesarios para autorizar algunas pesquisas o dejar constancia de distintas acciones que necesitan del amparo legal.

Algunas de las prácticas performáticas de este proyecto que se describen a continuación pueden ayudar a dimensionar acciones frecuentes dentro del arte de investigación actual.



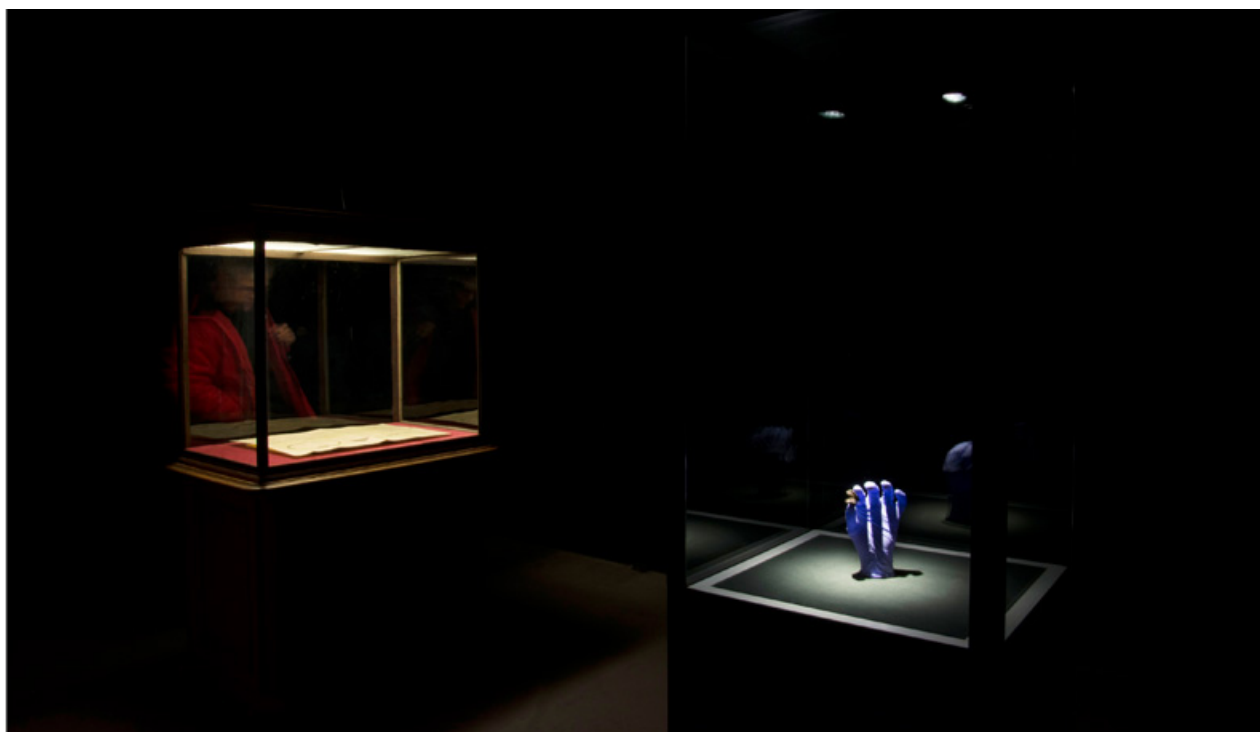
Archivero y estanterías. Dimensiones variables. Vista de sala. ASU Art Museum, Arizona.

En 2014 los artistas se notifican por una alerta generada en internet de un procedimiento de decomiso llevado a cabo en la provincia argentina de Santiago del Estero donde se captura un grupo de piezas para su contrabando. Los artistas piden una autorización a la fiscalía para inventariar el material decomisado. El procedimiento fue documentado en un acta notarial en la que consta el inventariado de cuatrocientos cinco ejemplares. Los fragmentos de meteorito

fueron pesados, fotografiados y fichados. Todo este material, que incluye el acta notarial y el pedido de autorización, fue exhibido junto a las fichas inventariadas como obra⁸⁴.

En 2008, durante una visita al Museo de Historia Natural de Londres, los artistas descubren varios dibujos publicados en 1926 basados en los realizados en 1783, momento en que se ve por última vez al *Mesón de Fierro*. Eligiendo uno de estos dibujos comisionan, años más tarde, la realización de una pintura de tamaño natural para ser enviada a Buenos Aires en un intento de *repatriación*.

En esta ocasión los artistas declaran: “Lo hicimos con la intención de traerlo a este lado del mundo, de empezar a encontrarlo” (2019: 70). El meteorito, una vez repatriado como pintura, fue exhibido⁸⁵.



En busca del Mesón de Fierro, 2018. Vista de sala. Naturhistorisches Museum Wein, Viena Austria

⁸⁴ Faivovich, G. y Goldberg, N. (2016). *Decomiso*. [Instalación, 405 fotografías -print selladas y numeradas, 258 expedientes con documentos notariados. Archivero y estanterías. Dimensiones variables] ASU Art Museum, Arizona, Estados Unidos. Disponible en: <https://barro.cc/es/artists/19/faivovich-goldberg>

⁸⁵ No se encontraron registros de esta obra para adjuntar a la investigación.

En 2017 los artistas encuentran en el Museo de Historia Natural de Viena un fragmento del Mesón chaqueño proveniente de una expedición de 1807 bajo el nombre *Tucumán*. Entonces fotografían el pequeño trozo (catalogado como *espécimen A 18*) mientras lo sostienen con una mano enfundada en un guante de látex. Esa imagen, más tarde, es reproducida tridimensionalmente y exhibida a escala natural sobre un atril donde se puede ver el pequeño trozo de meteorito sostenido entre el índice y el pulgar⁸⁶.



Un meteorito para la sociedad científica argentina del año 2105. Vista del meteorito cubierto y encapsulado.

⁸⁶ Faivovich, G. y Goldberg, N. (2018). *De la búsqueda del Mesón de Fierro. Muestra A-18 "Tucumán"*. [Instalación. Mano con fragmento de meteorito reproducida a escala natural] Museo de Historia Natural, Viena, Austria.

En Arte Ba 2018 los artistas son parte de una performance donde, escribanos de por medio, protagonizan como tutores legales de un meteorito⁸⁷ una acción póstuma de donación alojándolo dentro de una “cápsula del tiempo”. Esto tiene lugar como consecuencia de un intento de donación fallido con la Sociedad Científica Argentina con la que no pudieron acordar sus términos de forma consensuada por lo que decidieron enviar el meteorito (encapsulado) a dicha organización en 2105 con la esperanza de encontrar en ese futuro un cuerpo directivo más sensible y proteccionista que el actual. La cápsula es luego exhibida en la Galería Barro junto a los documentos donde constan los pormenores de la donación.



La misa de San Juan de Campo del Cielo en la Colección Guerrico, 2014. Instalación. Meteorito metálico sobre plinto. Vista de sala. MNBA, Buenos Aires.

⁸⁷ Un donador anónimo les encomienda la tarea de buscar un lugar adecuado donde exhibir y cuidar del meteorito.

El proyecto se mantiene abierto durante diecinueve años y tiene distintas etapas que suponen diferentes maneras desde donde producir la “aproximación” investigativa.

Muchas de las exposiciones del proyecto *Campo del cielo* están acompañadas de abundante material donde los artistas dan cuenta de sus viajes, encuentros e historias; donde los textos toman la tesitura biográfica, histórica o una lectura más cercana a la curaduría documentalista.

El objeto testimonial nace con la obra conceptual moderna, pero se afianza con el arte de investigación posmoderno fundamentalmente en la década del 90. Esta línea artística comienza partiendo del señalamiento asumido en un sentido propio del objeto para conformarse en su proceso bajo las dinámicas *posproductivas* en un objeto que tiende a buscar nuevos soportes testimoniales de sí mismo, es decir, la dinámica contemporánea propone una cadena posproductiva múltiple sobre un mismo eje testimonial.

La adición de varias series de “aproximaciones” al objeto lo hacen ingresar en una documentalidad que conforma más que un “objeto” un “contexto sobre el objeto”; algo que se ve claramente en el proyecto *Campo del cielo* donde el interés que guía el relevo de la información es el mismo que orienta el interés del espectador hacia la cosa en sí.

Se ve y se vuelve sobre la idea del meteorito mientras se crean nuevos contextos sobre los que no se deja de señalar una ontología que le es propia e inconmensurable: su figura nunca se ve alterada por el itinerario reunido por los artistas, solo se ve agrandada e informada.

En esta dinámica se busca que el caudal de la potencia hermenéutica del objeto o tema de investigación, se vuelva solidario con las piezas que estos producen, extendiéndose sobre estos campos contextuales propuestos y orientando el proyecto a una voluntad de equivalencia entre el objeto y su registro, su registro y su nuevo contexto testimonial.

Lo que observaremos a través de la ejecución de estas convenciones es el resultado de la consolidación de creencias disciplinarias que consolidan su naturalización prescriptiva; donde la obra progresa en tanto se identifique con su metodología instrumental. Adquiriendo

protagonismo una cadena de reconocimientos historiográficos y disciplinarios de las que las obras parecieran no querer o no poder diferenciarse.



Foto publicada por el Museo Marc de Rosario, Santa Fe, Argentina.

En *El Mataco*⁸⁸ los artistas desplazan al centro de la sala y de forma exclusiva la cosa misma: un meteorito, centro angular de todas sus itinerancias y recopilaciones. En esta oportunidad lo que se quita de la escena expositiva es justamente todo el material testimonial posproducido como “aproximación”, dejando solo al objeto investigado descansar dentro del marco expositivo iluminado por una luz que invita a su contemplación.

Graciela Speranza escribe, en una reseña para la revista *Otra parte* (2020): “El Mataco parece flotar en la noche oscura del cosmos y fosforece apenas con los brillos plateados del metal iluminado [...] Es un *ready-made* cósmico [...] dispuesto así, solo en una sala de un museo histórico dedicada al arte, es y no es un meteorito [...] Frente a la pura cosa en el centro, los

⁸⁸ Faivovich, G. y Goldberg, N. (2018). *Mataco*. [Instalación, meteorito sobre tarima]. Museo Marc de Rosario, Santa Fe, Argentina.
Disponible en el sitio del Museo Marc: <https://www.museomarc.gob.ar/el-mataco>

argumentos filosóficos de una nueva ontología orientada al objeto, que desandan varios siglos de antropocentrismo para atender a las cosas sin la correlación del sujeto que las piensa, resultan menos abstractos y paradójicos”.

Speranza pondera el campo aurático del meteorito propio del objeto, pero no advierte la aporía de su afirmación: si el meteorito es un *ready-made* cósmico... ¿por qué se exhibe en el marco de una muestra de autor? Cuestión que sigue omitiendo cuando hace referencia a la ontología orientada al objeto que reivindica, justamente, la consideración no apropiativa y relacional que estos artistas están efectuando.

Vemos entonces que desde el medio expositivo se quiere operar una transferencia hermenéutica donde la inmanencia del objeto es transferida al medio que lo exhibe y en consecuencia a los artistas que se lo apropian volviendo indiscernible el objeto del nuevo medio hacia el que se desplaza; haciendo evidente la creencia de que el objeto, por el hecho de ser desplazado dentro de un marco expositivo, adhiere a su lógica institucional obteniendo la prerrogativa de hacer extensiva su “aura” a todas sus instancias de apropiación.

Un ejemplo similar se encuentra en la exhibición de Tomás Saraceno en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2012) titulada *Cómo atrapar el universo en una tela de araña*⁸⁹. El artista captura siete mil arañas *parawixia bistriata* del Parque Nacional Copo de Santiago del Estero para trasladarlas a las salas del museo donde produjeron sus telas durante seis meses; telas luego exhibidas bajo cánones expositivos evidentemente hostiles para cualquier ser vivo.

En la muestra, que se extendió por un plazo de casi un año, el artista no solo se apropia de las telas -creación de las arañas- sino que las somete a una utilización mediada por una captura y un cautiverio forzados. Lo más sorprendente es que durante la instalación se alude a la preocupación por el medioambiente y la consideración de las consecuencias del Antropoceno; concepto que reflexiona sobre un modelo de diseño colonizador y extractivista donde el hombre

⁸⁹ Saraceno, T. (2017). *Cómo atrapar el universo en una tela de araña*. [Site-especific, arañas, telas de araña, equipo de sonido y luces]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://museomoderno.org/exposiciones/tomas-saraceno-como-atrapar-el-universo-en-una-telarana/>

se apropia de recursos destruyendo y alterando el hábitat compartido con otras especies que es exactamente lo que Sarraceno hace en microescala en esta exposición.

Mientras Faivovich y Goldberg se vuelven tutores apropiativos del aura cósmica de un meteorito, Sarraceno se apropia del trabajo de las arañas alegando su conciencia proteccionista.

En estas dos muestras es posible ver un borde extremo de las consecuencias a las que llevan las lógicas relacionales, donde lo tácito puede llegar a desconocerse en favor de un sistema de creencias que median el contacto directo entre la obra y quien la experimenta.

En gran parte del arte de investigación contemporáneo la instancia interpretativa puede quedar abierta o no existir y el sentido quedar pendiente a la espera de quien quiera emprender la construcción hermenéutica que muchas veces ni siquiera ha sido considerada por el artista⁹⁰.

¿En qué consiste, finalmente, esta apertura “participativa” y coautoral del arte donde la obra puede llegar a explicitarse plenamente en su lineamiento ideológico (arte de denuncia) o desentenderse de todo sentido recreando o ampliando una determinada coyuntura?

En la obra *poshermenéutica* el artista se limita a la proposición de una plataforma a manera de contexto, entendiendo “y señalando” en este contexto una instancia de “problematización” sobre determinados contenidos donde el espectador debe, si así lo desea, emprender una búsqueda argumentativa. Esta práctica nace de haber despojado progresivamente a la obra de sus instancias resolutivas sustituyéndolas en clave de conflicto.

La problematización, tesoro de la obra heterónoma, viene a reemplazar su falta de ambigüedad constitutiva alimentando distintas instancias donde hacer progresar un conflicto abierto e irresoluble.

⁹⁰ No en tanto propuesta y sí en tanto aproximación. Esta aproximación implica introducir al visitante dentro de la misma coyuntura de problematización en la que se sitúa el artista.

La profesora Claire Bishop⁹¹, en su ensayo escrito para el libro *Presente futuro*⁹², habla de la sobrecarga de información en torno al arte de investigación contemporáneo conjuntamente al impulso archivístico y a la recurrencia de tratar al espectador como un “colega investigador” (2019: 129).

Esta “igualdad” en las condiciones de acceso al material de “interés” posiciona a la obra sobre una finalidad mediadora. Pero... ¿es finalidad del arte el transformarse en una plataforma de problematización intentando sostener la tensión del conflicto planteado? Y en caso de lograrlo... ¿puede este logro reemplazar el lugar del sentido?

Si bien el arte “no resuelve” *sí propone*; y es en la homologación de estas dos acepciones donde se encuentran muchas obras “archivísticas” contemporáneas, que parecen orientarse solo a ampliar y jerarquizar nuevas contextualizaciones de viejos conflictos.

Bishop describe que en la *documenta 11* (2002) se incluyeron más de seiscientas horas de video que un espectador solo podría ver si permaneciera en la exposición durante los cien días que duró; mientras que en la *documenta 14* (2017) se volcaron numerosos archivos históricos en vitrinas de distintos artistas como Anna Halprin, Cornelius Cardew y Oscar Masotta sin un sentido narrativo ni cronológico que los vinculara claramente.

Ambos ejemplos son comparables con un rasgo de la experiencia algorítmica donde la información se densifica y repite al punto de tornarse inabarcable y en gran medida ininteligible para quien intenta “recepcionarla”. Esta sobreinformación y subinformación comunes a distintos ámbitos sociales hace que las cosas tiendan a presuponerse no a conocerse, adquiriendo un rasgo de prescripción donde se evita o desestima la propia acción de leer, conocer o informarse.

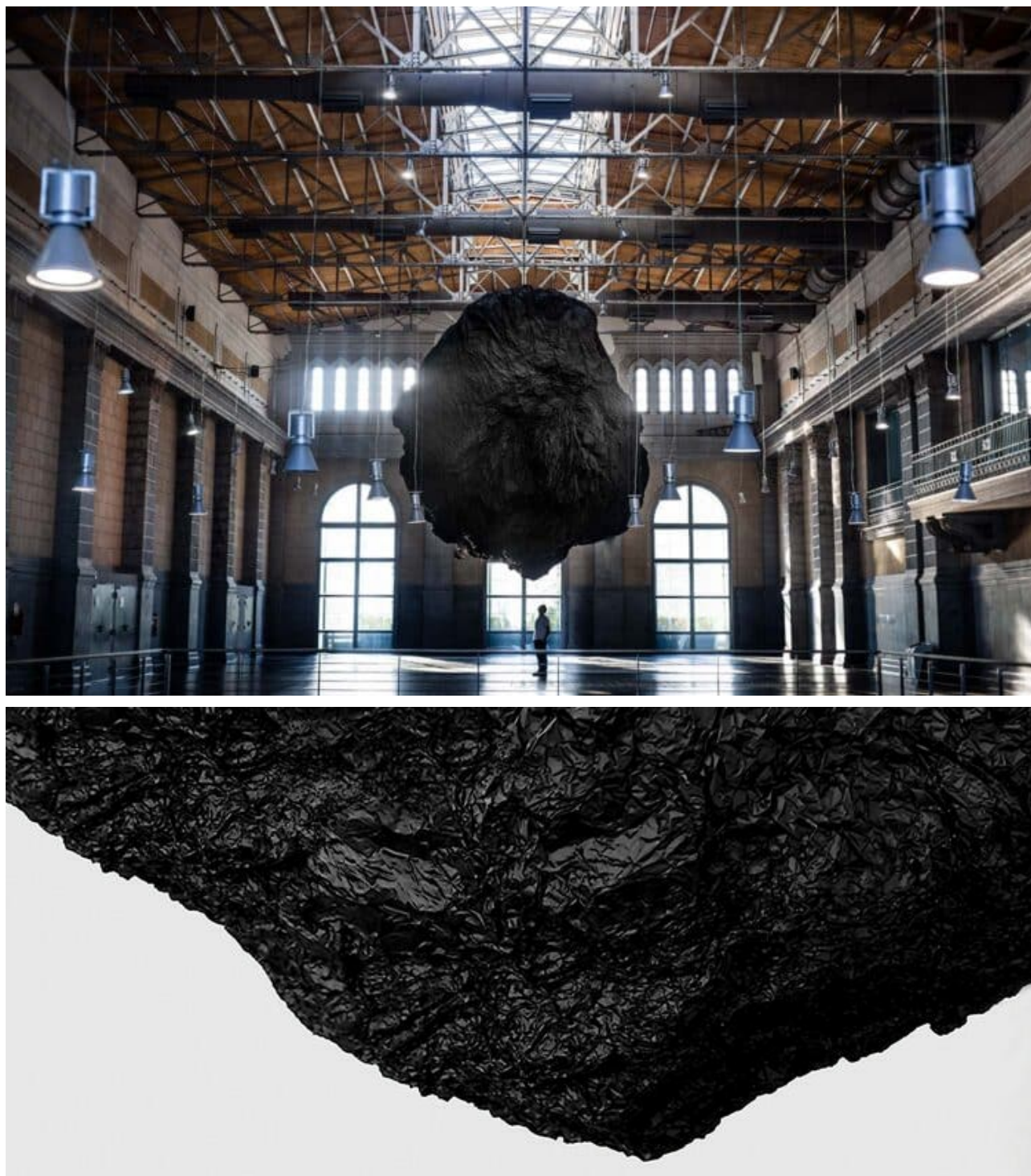
No importa lo que la cosa es sino aquello que se muestra en su aspiración. Los archivos a los que apunta Bishop *ya no comunican*, se convierten en testimonio de un antiguo rol

⁹¹ Claire Bishop (1971) es una historiadora de arte británica, profesora del Departamento de Historia del Arte en el *Graduate Center* de la Universidad de Nueva York.

⁹² “Sobrecarga de información: arte de investigación y políticas de la atención”.

abandonado de comunicatividad. Esta sustracción donde la acción se recorta sobre la idea a la que alude se vuelve recurrente en las prácticas contemporáneas donde los procesos son desestimados.

La obra de investigación acompaña la misma predisposición social y cultural donde los objetos y los sujetos pierden o ceden protagonismo a favor de las plataformas o medios que los contienen de la misma manera que la obra, que durante la modernidad había desplazado su centralidad del objeto al artista que lo produce, en la posmodernidad comienza a migrar su instancia testimonial (de registro de la acción) hacia la testimonialidad de su medio continente.

7.2- Teoría, la cabeza de Goliat de Eduardo Basualdo⁹³.

Arriba: Vista de la instalación en la Usina del arte. Bs. As. 2018. Abajo: detalle de la roca.

⁹³ Basualdo, E. (2014). *Teoría, La cabeza de Goliat*. [Instalación. Piedra realizada con aluminio comprimido y cadena de metal. 4 m de diámetro aproximadamente] Primera exhibición en el Palais de Tokyo. París, Francia.

En esta obra una gran piedra cuelga de una cadena del techo. La alusión al mito griego podría ponernos ante la posibilidad de que la roca caiga mientras un espectador la observa desde abajo de la misma manera que Goliath fue derrotado por David cuando este lo superaba en fuerza y tamaño, es decir, lo que asumimos como improbable puede volverse accidente, probabilidad.

Elena Oliveras señala en su libro *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen* (2021) que Basualdo alude en esta obra a la experiencia de lo sublime, señalada por Burke como la única del orden de la autopreservación. Siguiendo esta afirmación, la efectividad de la obra está dada si, como espectadores, dimensionamos un escenario cercano a esta inmensidad amenazante que describe Burke como propia de una naturaleza a la que debemos oponer una fortaleza mental y espiritual con la cual preservarnos y prevalecer.

Pero al observar la obra se percibe que la superficie de la piedra no es característica de un fósil, es propia de una superficie lisa que ha sido arrugada y comprimida; su brillo tampoco parece real teniendo en cuenta la cualidad porosa y rústica que da a entender la irregularidad de su forma. Dificilmente sintamos miedo bajo una superficie que parece de papel o chapa y simula ser una roca.

¿De qué experiencia sublime está hablando Oliveras? La obra de cuatro metros de diámetro está ahí suspendida con la intención de amedrentarnos en un vínculo de paridad para con nuestra escala física. Es posible pensar que al ver una naturaleza de Caspar Friedrich, que sí alude abiertamente al concepto apuntado por Burke, tampoco tendríamos miedo por nuestra vida ya que estaríamos frente a una inofensiva pintura.

Lo que diferencia ambas obras objetuales, porque ambas tienen como eje epistemológico un objeto, es que entre una y otra median distintas convenciones. La pintura no hace pensar si el color del mar que Friedrich pinta en su cuadro *Acantilados blancos en Rügen* (1818)⁹⁴ es o no característico del mar Báltico porque el espectador sabe que está frente a una obra solo

⁹⁴ Caspar, D. (1818). *Acantilados blancos en Rügen*. [Óleo sobre lienzo, 90,5 × 71 cm] Fundación Oskar Reinhart, Suiza. Disponible en: <https://surli.cc/rvwjpd>

condicionada por su propia convención que la vuelve un objeto único portador de sus propias reglas y prácticas.

En este marco reglado por el artista uno se entrega a experimentar aquello que la obra dice sin poner en duda su legitimidad por ningún pormenor que la exceda, la misma es determinada bajo aquel grupo de reglas que desencadena la experiencia abierta por su dinámica. Dinámica que, si nos involucra, podría hacernos cambiar algunas convicciones sobre la que sustentamos y apoyamos nuestro mundo, el de las cosas concretas, el de las rocas de chapa de aluminio atadas y suspendidas con cadenas.

Basualdo recurre a la presunta falta de convención de su obra para buscar una instancia de shock, aquella ya característica de la obra conceptual moderna para que sientan temor las personas a las que les resulte verosímil su piedra suspendida y amenazante, ya cercana a las cabezas de quienes circulan por la sala.

Sin embargo, la no-convención no es tal; es una convención sobre su falta de convención, un *como sí*. Por eso acabo de señalar el contexto de artificiosidad expositiva, la falta de verosimilitud en la realización del objeto y la sorpresa ante el riesgo de la roca suspendida sobre las cabezas.

Todo lo que acabo de nombrar; el objeto instalativo, la intensión aludida en la referencia metafórica, el propio desplazamiento de la roca a centímetros de las cabezas de los visitantes y la reflexión de Oliveras descansan sobre una acción plenamente convencionalizada -una acción interpuesta sobre lógicas disciplinarias- que a su vez pretenden establecerse por fuera de ellas.

Estas incongruencias nos llevan a detenernos sobre las falencias técnicas de la obra, que en otra circunstancia o sobre otras obras no se volverían tan determinantes, lo que sucede es que la misma concepción de la obra lleva a detenernos sobre estas escisiones de su factura que ponen de manifiesto los vínculos vacantes entre realización y concepto intentando situarse indistintamente en el medio de dos espacios de consideración diferenciales sin hacer intervenir entre ambos adaptaciones recíprocas.

La falta de caudal simbólico de muchas de estas obras realizadas bajo el sesgo de la espectacularidad terminan volviéndolas *explícitas*.

Muchas convenciones institucionales intentan otorgar una naturalidad que estas instalaciones no poseen; pero estas “reglas” que hacen a la legitimidad de obras que no se sostienen en reglas propias se sustentan sobre *licencias curatoriales genéricas* donde los sentidos son propios de los mismos criterios reflexivos, no ya de los objetos sobre los que estos reflexionan.

Esta cualidad posmoderna, donde la institución auxilia a obras y artistas que no pueden sostener su legitimidad a través de sus trabajos, es uno de los rasgos de mayor retroceso hermenéutico de nuestros días: la obra se convierte en algo más cercano a un pretexto para el abordaje temático de distintas tesis conceptuales que en una experiencia en sí misma.

Estas instalaciones terminan ofreciéndonos *objetos recreados curatorialmente*: objetos que adquieren sentido, límite y contorno contextualizados bajo la trama institucional que los inserta en un campo de licencias y reglas historiográficas provenientes de su acervo.

Exactamente esta circunstancia abierta sobre la conflictividad que resulta del emplazamiento de la obra sobre los territorios del arte y de la vida fue la que provocó grandes conflictos hacia adentro de las prácticas conceptuales y performáticas de fines de la modernidad, con la diferencia de que esa efervescencia territorial era antes producto de un problema real: los artistas efectivamente salían a las calles, o de las convenciones disciplinarias buscando librar una batalla con su propio conformismo y con los antecedentes disciplinarios que los ligaban a instancias conservadoras, de ahí el rechazo abierto hacia la estética haciendo que el estado objetual de la obra sea solo indicio de su existencia, no de su consumación.

La pretensión estética de muchas instalaciones metafóricas posmodernas ya no cuentan con la vocación “ideológica” ni antiesteticista de sus predecesoras modernas a la vez que tampoco pueden encontrar un alegato productivo capaz de dotar de vitalidad al emplazamiento de sus monumentales cuerpos estéticos refugiándose en el contexto del museo o la bienal donde los hábitos relacionales acuden en su auxilio.

Este reparo y esta obediencia también convierten a la cultura posmoderna en una cultura conservadora donde la recurrencia por la simulación, y la búsqueda de la pertenencia, están tan naturalizadas que llevan a omitir lo evidente a través de creencias que efectivizan una ponderación teórica capaz de volver verosímil la piedra de Basualdo, dando lugar a la conjetura del temor por su emplazamiento.

Supongamos ahora que la piedra parece piedra, afirmemos la lectura del artista y sintamos su amenaza, aquella instancia que nos pone ante la inminente posibilidad del accidente, del error. ¿Qué cambio provocaría en nosotros esta experiencia? Podemos pensar que si esta obra aislada no constituye un sentido singular debemos entonces buscarlo en un cuerpo de obra más amplio; siguiendo la trayectoria del artista quizás logremos entender qué hay detrás de estos proyectos.

Esta lógica suele ser adoptada frente a la obra posmoderna con asiduidad, de hecho es una práctica alentada. El espectador duda, tiene que averiguar cuál es la trama que pueda dar sentido a este despliegue de monumentalidades, de grandes presupuestos que necesitan de una gran infraestructura que se supone vale la pena realizar y exhibir.

La presunción de que la obra merece una investigación, un estudio más profundo, lleva a los que conservan el interés en proseguir su búsqueda a interiorizarse acerca de todas las instancias dispuestas por el marco expositivo dada en catálogos, referencias, videos e instructivos con los que la institución escolta a los buscadores de sentido. Y en esta suposición, en esta duda abierta ante una autoridad como la del museo, la galería o la bienal, que reivindicán y dan lugar a estas prácticas, comienza la deriva sobre estas obras a partir de un nuevo reacondicionamiento institucional.

Tendríamos que pensar si consideramos función de la obra de arte el demandar o exigir cosas al espectador, y función del artista, el curador y el museo, instruir al espectador por medio de modelos participativos que lo coloquen fuera del rango de quien se dispone a ver una exhibición de arte en busca de una experiencia propositiva.

Justamente la posmodernidad se caracteriza por no poder contemplar, por no poder ubicarse en ese plano receptivo del discurso donde el otro toma contorno no como prolongación sino como diferencia.

La contingencia que el artista suprime en su producción, la obra la suprimirá en la experiencia ofrecida a quien la contempla; donde no hay un otro que difiera, rompa, confronte y ensanche, donde la obra se vuelve continente de lo común, anecdotario del mundo, no mundo.

7.3-El problema del caballo, de Claudia Fontes.

"El problema del caballo" Vista de sala y detalles. Pabellón Argentino en Venecia. 2017.
Catalogo disponible en: <https://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>

En la obra *El problema del caballo*, presentada en la Bienal de Venecia del año 2017⁹⁵, se vuelve evidente la falta de puentes hermenéuticos que hacen que su cualidad estética sea fallida de forma similar a lo sucedido con la obra de Basualdo, con la diferencia de que en Fontes la apuesta estética se ve redoblada ya que es una pieza con características de la estatuaria clásica revestida con polvo de mármol y resina que semejan la textura y el acabado de un bloque cincelado de mármol.

Fontes sostiene que su escultura apela a la teatralidad y la simulación. Si bien esto es evidente, ambas características son más involuntarias que provocadas.

En estas obras se encuentran varios de los tópicos recurrentes de la instalación posmoderna: en Basualdo, de la disonancia de la puesta en escena nace la fricción entre sus dos territorios de intervención donde el artista apela a una convención artística a la vez que mide fuerza “simbólica” con el plano de la “realidad” -más precisamente de la “gravedad”-, disociación que hace colisionar su metaforización volviendo evidente su simulación a través de la advertencia de su falta de rigurosidad técnica; mientras Fontes apela a una plena convención histórica y canónica bajo la confección de una estatuaria “temática” tan excesivamente genérica que no logra alcanzar los mínimos rasgos subjetivos de la escultórica a la que intenta “simular”.

En el catálogo de la Bienal se describe al caballo como un objeto que alude a un grupo de historias circunscritas sobre su naturaleza “icónica” pero que su caballo no encarna. Y la mujer/niña que lo toca extendiendo su mano y colocándola sobre su frente que establece desde un contacto hasta un equilibrio de fuerzas entre la movilidad del animal y la quietud del cuerpo humano a una reversión del personaje de la cautiva pintada por Ángel Della Valle en su obra *La Vuelta del Malón* (1892)⁹⁶: aquella mujer que yacía sobre el caballo blanco cabalgado por el indio captor en una descripción histórica de la Campaña del Desierto.

⁹⁵ Fontes, C. (2017). *El problema del caballo*. [Site specific realizado para la Bienal de Venecia. Figura impresa en 3D con acabados en polvo de mármol, medidas variables]. Pabellón Argentina, Venecia, Italia. La obra se destruyó una vez terminada la Bienal.

⁹⁶ Della Valle, Á. (1892). *La Vuelta del Malón*. [Óleo sobre lienzo, 186,5 x 292 cm]. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

La explicación de la obra requiere de una trama de relaciones y vínculos subjetivos de los que Fontes se nutre para construir la instalación. El concepto de “Nación” vinculado a la representación equina -tan propia de la narrativa histórica- es el hilo conductor de diversas tradiciones y alusiones que van conformando la idea de la puesta instalativa que necesita de los curadores y de la propia artista para relatar un contenido capaz de disuadirnos de que lo que experimentamos frente al monumental objeto no solo no lo agota, sino que siquiera se acerca a la expectativa creada dentro del mapa conceptual que la artista describe en el catálogo.

Los fragmentos suspendidos con tanzas del techo que intentan ser producto de una rotura o explosión, además de no lograr el efecto suman un recurso como el de la tanza que se encuentra disociado de la puesta “escultórica” que cuenta con una factura que intenta inscribirse dentro de la tradición, cuanto menos, decimonónica⁹⁷. A esto se suma que las piezas en apariencia sólidas, robustas y pesadas “como el mármol” exponen detalles donde se muestran internamente huecas quitándole toda verosimilitud representativa.

El hilo argumental de este site-specific intenta crear razones continentales para esta gran puesta donde el objeto queda reducido a su iconografía “temática” más literal.

En una entrevista a Fontes realizada por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo⁹⁸ la artista repasa todos los tópicos contemporáneos que hacen a las temáticas recurrentes que la politización de la cultura propone dentro del discurso artístico (cultura patriarcal, poscolonialismo, neoliberalismo y feminismo) pero no puede dar una cohesión interpretativa de su puesta y hace referencia a ideas dispersas en torno al caballo, la estatuaría histórica, el proceso de realización y las características del espacio asignado al pabellón argentino en Venecia.

Lo único que la artista expresa con mayor claridad es que su obra trata sobre el problema de la representación, y dado que Fontes representa a la Argentina en la Bienal, el caballo como

⁹⁷ El cincelado en mármol deja de ser una técnica habitual entrado el siglo XX.

⁹⁸ Charla magistral “El problema del Caballo” - Conversatorio con Claudia Fontes. Disponible en: <https://acortar.link/Emrds>

ícono del Estado Nación podría ser contrastado e interpelado por la mujer (que representa a la cautiva) que lo frena, acaricia o se contrapone a ese Estado con paridad de fuerza. Esto puede abrir la posibilidad de otras interpretaciones que nada tienen que ver con la obra de Fontes ya que ahí donde el objeto se juega sobre una conformidad plenamente canónica, si la idea no es contenida sobre la forma no podrá ser reconducida por ninguna discursividad más allá de los recursos narrativos de la artista y los curadores.

7.4- *Mama luchona*, de Gabriel Chaile.



Arriba: *Mama luchona*. Abajo: Vistas de la serie en la Bienal de Venecia 2022.

Un ejemplo del artista como producto de diseño lo vemos en Gabriel Chaile, el argentino que expuso en la Bienal de Venecia de 2022. Lo mejor de una obra como *Mama luchona* y otras de su serie⁹⁹ se encuentra en el arte precolombino que el artista replica bajo otra escala y coyuntura (recontextualización) para evocar ideas trilladas de la cultura como la relación del arte primitivo con la fecundidad y la voluptuosidad totémica del arquetipo femenino que alude a la capacidad nutricia de quien alimenta “el espíritu”. La feminidad constituida como materia prima, hogar, barro, amuleto, magnificencia, sencillez, podría seguir sin ser capaz de sumar ninguna novedad a una imagería ya estudiada y aludida infinidad de veces.

De procedencia tucumana, su tez trigueña, su simpleza y discurso se orientan a identificarlo como heredero indigenista. En una entrevista que Chaile da a *Diario Perfil* (2019) el artista afirma: “esas culturas que sobreviven en mi cara, en el rostro de los norteros o de las poblaciones más pobres de la Argentina”¹⁰⁰. Con esta afirmación el artista se inscribe dentro de un estereotipo que transforma en propias las luchas indigenistas y, por medio de estas, las instancias de pobreza, colonización y desigualdad que el imaginario colectivo vincula con esta estratificación racial más cercana al pasado precolombino aludido que a la actualidad.

Apoyar a Chaile, seguirlo, reivindicarlo y comprar su obra es apoyar al indígena y, de forma transitiva, oponerse a la cultura patriarcal, colonizadora y racista llevada a cabo por el hombre blanco que lo extermina. Toda esta trama anacrónica que lleva adelante el artista con su obra se convierte en un producto de diseño listo para ser utilizado por la galería y los curadores.

Lejos de esta interpretación donde el pasado toma una actualidad desconcertante, Chaile nace en 1985 en Tucumán y se muda en 2012 a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para reincidir sobre el mismo circuito que hace la mayor parte de los artistas que buscan integrarse al sistema del arte: solicita becas y subsidios, se inscribe en premios, hace relaciones públicas con gente influyente y toca las puertas que entiende tiene que tocar.

⁹⁹ Disponible en el sitio web *La Bienal de Venecia*: <https://acortar.link/Pzw3bT>

¹⁰⁰ Parajó, M. (7/6/ 2019). Gabriel Chaile agrega un capítulo a la historia de las figuras precolombinas, *Diario Perfil*. Disponible en: <https://acortar.link/7UNa13>

Su cotidianeidad no desentona del camino bastante aburrido y burocrático que el sistema invita a emprender a muchos artistas que intentan ser parte del medio y del mercado, cosa que Chaile logra al entender que debe convertirse en un buen producto de diseño capitalizando su origen y tomando los rasgos operativos que la teoría contemporánea le facilita. De esta manera, la obra de Chaile llega a la Bienal de Venecia donde es presentado como “la actualización” de un pasado que a la filosofía política revisionista le gusta recapitular dentro de un imaginario decolonialista.¹⁰¹

¹⁰¹ Sobre esta misma dinámica conformada de prejuicios, estereotipos y anacronismos fuertemente fidelizados por las teorías del revisionismo político se inscriben también artistas como La Chola Poblete, donde su identificación como minoría social y marginal resulta suficiente para legitimar su protagonismo dentro del medio.

7.5-Una testimonialidad autónoma

7.5.1- La mas bella de todas las madres, de Adrian Villa Rojas.



Vista general y detalles de la instalación. Costa del Mar de Mármara, Büyükada, Turquía.

Villar Rojas logra en muchas de sus piezas encontrar un estadio donde la obra se sitúa a medio camino entre su producción visual y una contextualización conceptual que tiende a posproducirla.

Su trabajo tiene un carácter póstumo. Sus esculturas mayormente trabajadas en arcilla -material que se descascara y deteriora rápidamente “envejeciendo” de manera prematura- liga la fragilidad a la condición “extensamente transitoria” de la consideración estatuarial. De ahí que sus instalaciones tengan esa opaca mansedumbre reunida en la intersección de fuerzas densamente temporalizadas donde habita una arqueología en su condición de ruina junto a un premonitorio futuro embargado por una pérdida que pareciera irreversible, convirtiendo a sus piezas en hallazgos de una civilización bellamente melancolizada.

Esta “poética”, común a toda su obra, se hace evidente en el site specific realizado para la 14° Bienal de Estambul de 2015 titulada *The Most Beautiful of All Mothers* (La más bella de todas las madres)¹⁰²: una instalación de veintinueve esculturas de distintos animales sobre plataformas que se elevan levemente por encima de la superficie marina en la costa del mar de Mármara cercana a la antigua casa de León Trotsky en Büyükdada.

Hechas en fibra de vidrio y con un acabado blanco, conservan una factura de textura irregular que da a entender un trabajo de modelado afín a los trabajos en arcilla del artista.

Sobre estas imponentes estatuarias yacen restos de huesos, pieles, ramas, viejas anclas oxidadas y partes de los que parecieran ser cadáveres de animales. Es posible imaginar que fueron arrastrados por la corriente marina hacia las costas encontrándose en su paso con los bloques escultóricos que terminan deteniéndolos y anclándolos antes de su llegada a la orilla haciendo de contención a todo este éxodo aleatorio y conjetural hecho de materia inerte y biológica.

¹⁰² Villar Rojas, A. (2015). *The Most Beautiful of All Mothers*. [Site-specific realizado para la Bienal de Estambul. Esculturas realizadas con fibra de vidrio junto a materiales orgánicos e inorgánicos, medidas variables]. Mar de Mármara, Büyükdada, Turquía. Disponible en Relieve contemporáneo: <https://acortar.link/DkMKmD>

La escena también permite fantasear que estas grandes esculturas de mamíferos han cargado desde tiempos inmemoriales con los recuerdos que los fósiles evocan. ¿No es acaso el arte, y especialmente la estatuaria, reducto histórico de una iconografía transgeneracional? La deriva de esta densificada escena en una orilla, que es una forma también de conmensurar una espera, apremia de urgencia e inquisición.

La interpretación más asidua que ha tenido esta instalación establece una analogía con las desesperadas migraciones de los refugiados que atraviesan Turquía rumbo a Europa occidental y los fracasos de la comunidad internacional que hicieron necesarias esas migraciones.

Si bien esta interpretación es atinada, la instalación de Villar Rojas -que logra alcanzar una contextura simbólica- contiene mucho más: el éxodo en su obra se ubica sobre un plano arquetípico, primario, un entramado pesadumbroso y pendiente que puede permanecer ahí tanto como augurar el acontecimiento premonitorio de una futura acción inscripta en la memoria de los tiempos vivida como inconclusa, pendiente o inmutable.

Esta paradoja es construida sobre la concepción temporal que el artista explora en su trabajo desde hace una década, donde el presente suele encontrarse suspendido o condicionado sobre la escenificación de un hilo temporal más amplio que lo cobija y por eso mismo lo congela creando estos saltos temporales que parecen colisionar y abrirse lugar aleatoriamente en su obra.

De ahí que la instigación a la acción que propone este “éxodo” o “naufragio” se vuelve angustiante y punzante, porque no sabemos si aún estamos a tiempo de actuar o si la misma escena viene a testimoniar una urgencia pasada.

Que esta instalación esté encallada a orillas de la casa de Trotsky también ubica al espectador frente a otra lectura “histórica” entre la construcción de una utopía común y el llamado de una emergencia que no ha encontrado vías futuras de salvataje. En todo caso, si de atemporalidades va la obra, estos animales parecieran buscar en la figura del político muerto un rostro más humano que el de los mortales vivos.

La evocación del pasado y del futuro en la obra de este artista pone en escena la imposibilidad contemporánea de construir puentes de restitución histórica, pero también alerta sobre la trampa del pleno presente que propone la posmodernidad, donde nuestra civilización pareciera incapaz de ocupar su propio tiempo y espacio.

Esta demora, que es también un éxodo, termina dejándonos suspendidos sobre una urgencia que pareciera insistir y repetirse inútilmente.

7.5.2 -Obras 1983-2008, de Carlos Gallardo



De izquierda a derecha: Obra de la serie *Erratum* 2008. Fragmento de *La viajada*, de la serie *Queen size*. Detalle de la serie *Erratum*, 2008. Detalle de la obra *Finale*, 2003. *Destiempos, 15 años de agendas*. Catálogo disponible en: <https://acortar.link/IbBrck>.

En Carlos Gallardo encontramos a un artista que convierte el objeto testimonial en simbólico al intervenirlo por fuera de los usos de su pasada disposición “humana”. Haciendo que el objeto se desplace de su itinerario, no en la búsqueda de una actualización coyuntural, sino explorando sobre su imaginario un nuevo precedente que lo reviva.

El artista consiguió convertir objetos e imágenes del entorno de lo biográfico en reservorio de una memoria colectiva donde *proximidad* y *lejanía* marcan un recorrido que integra lo anónimo y lo íntimo¹⁰³.

Coleccionista, archivista, atesorador de objetos preferentemente manufacturados como metales, mecanismos de relojería, cartas, resinas, fotos y negativos; Gallardo reúne piezas, fragmentos de algún sistema mecanizado que enumera creando un catálogo sobre el cual interpelar poéticamente la ingeniería de la materia.

En sus fotos abunda la utilización del *zoom* y el lente macro, convirtiendo a los objetos con los que interactúa en gigantes miniaturizados o miniaturas gigantes; matrices de calendarios, engranajes de relojes, muñequitos deambulantes por fotografías monocromas tomando sol, colgados de una soga del puerto o caminando sobre las vigas gigantescas de una caldera.

El objeto juguete, minimizado o maximizado, contagia a la fotografía documental su misma disertación onírica. Gallardo enfatiza y afianza en este doble juego de *close up* un lazo certero con los infinitos que acompañan a muchas de sus composiciones: horizontes de mar y de río, espacios linderos al agua con sus difusos puntos de fuga donde el acercamiento nos da intimidad y los infinitos expansión, mientras ambos nos alejan de esa escala media identificatoria proponiendo un vínculo de orden universal.

¹⁰³ Su última exposición antológica realizada en Fundación Osde (2019) es probablemente la más completa luego de su muerte en 2008.
Gallardo, C. (21 de febrero al 27 de abril de 2019). *Obras 1983-2008*. Curaduría: Mercedes Casanegra. Fundación Osde, Buenos Aires, Argentina.

En obras como *15 años de agendas*¹⁰⁴ o en su instalación *Finale*¹⁰⁵ se presentan cartas cubiertas por resina que ya han perdido su valor epistolar ante la efectiva obliteración del tiempo.

Los negativos de *La viajada*¹⁰⁶ ya no pertenecen a nadie, cuelgan tomados por resortes como cualquier película opacada por los años. Las impresiones fotográficas son superficies cubiertas del grano catalizador donde las sales de plata dieron paso a la luz, los barcos son todos los barcos, el puerto de Amberes es todos los puertos... sigo enumerando: las puertas de un mausoleo, un muro grafitado, un barco encallado, una habitación vacía... Gallardo enumera, solo dispone (si cabe el caso) la clausura que el rigor cronológico ya ejecutó sobre estos objetos volviéndolos objetos densificados.

Su obra nos enfrenta a imágenes que, al ser tan expansivas en su empatía, en su sentido universal, en su afabilidad afectiva, no demandan la proyección simbólica de la narrativa personal encarnando en sí mismas parte de la memoria y el tiempo.

¹⁰⁴ Gallardo, C. (1994). *Destiempos, 15 años de agendas*. [Agendas, plomo y materiales diversos. 23 x 189 x 10 cm]. Colección Mauricio Wainrot. Argentina.

¹⁰⁵ Gallardo, C. (2003). *Finale*. [Instalación. 12 atriles, cartas, resina y metal. 140 x 45 x 40 c/u. Dimensiones variables]. Colección Mauricio Wainrot. Argentina.

¹⁰⁶ Gallardo, C. (2003). *La viajada, de la serie Queen size*. [Metal, negativos, resortes y lápiz. 185 x 127 x 2,5 cm]. Colección Mauricio Wainrot. Argentina.

8- Conclusiones

Teniendo en cuenta todas las líneas de análisis de esta investigación podemos concluir que la posmoderna es una cultura replegada sobre tres dimensiones de mutuas y profundas correspondencias: la metodológica, la sistémica y la vincular.

La cultura aprende a codificarse a través de un nuevo lenguaje metodológico que ubicará sus hábitos operativos y sistémicos (recurrentes) en el centro de su idiosincrasia, trasformando las dinámicas vinculares fundamentalmente en torno a la relación de dependencia que emprenden las identidades con sus coyunturas (territorios) nativas.

Toda identidad¹⁰⁷, ya sea subjetiva o disciplinaria, entablará un vínculo de pertenencia con su territorio sobre el cual delegará potestades. Ya que será propio de las *plataformas territoriales*¹⁰⁸ la elección y legislación metodológica y no de las identidades que las habitan.

De esta manera la cultura habilitará un movimiento primario que consistirá en ampliar territorio en la medida en que se opere un movimiento opuesto de contracción y socavamiento de la identidad que lo impulsa.

Dentro del medio, el artista tenderá a incluir sobre el campo disciplinario, temáticas y materiales de campos extra-disciplinarios integrándolos por medio del uso de *metodologías genéricas*; como consecuencia la obra pierde caracterización procesal y encuentra, como única instancia de novedad, la incorporación de un nuevo protagonismo temático validado, fundamentalmente, en la performatividad de su inclusión (validado por la recurrencia metodológica).

En las obras que analizamos en esta investigación: El proyecto Campo del cielo, Teoría, la cabeza de Goliat, El problema del caballo y Mama luchona, esta recurrencia será evidente ya

¹⁰⁷ Nos referimos a una identidad siempre que aludamos a objetos, seres o conceptos que mantengan un núcleo de cohesión autónoma que nos permita definirlos claramente

¹⁰⁸ Estas plataformas territoriales o relacionales se conformaran como nexos que intermedien las formas resolutivas que unen el deseo con la acción, las causas con las consecuencias, conformando licencias, modismos, convenciones y manierismos

que la caracterización de estos trabajos estará sujeta a un reconocimiento interdisciplinario común; y no a sus singularidades propositivas.

La cultura posmoderna a través de sus plataformas territoriales le aseguran a la identidad *actualización*, permitiéndoles visibilidad, legitimidad e injerencia social.

Estos hábitos vinculares y metodológicos establecerán instancias de dominancia y tutoriaje que reorganizarán las relaciones interdisciplinarias. Llevándonos a pensar que cuando nos referimos a la autonomía disciplinaria sería, quizás, más asertivo referirla como *plataforma disciplinaria*. La posmoderna es una época que irá pendulando entre la categoría identitaria y la categoría territorial, sin embargo, con el tiempo, veremos que será habitual que la conformación identitaria -ceda su forma- hacia la conformación territorial.

En la medida en que las identidades pierdan su autonomía se prestarán a actuar y conformar plataformas de intermediación.

Hoy la Academia y la teoría artística conforman la gran plataforma transitiva y continente del arte. La política, la gran plataforma transitiva y continente de la filosofía. La filosofía, la gran plataforma transitiva y continente de la academia y la teoría artística.

Las artes visuales en este contexto de transversalidad, interdependencia e indiferenciación se convertirán en un emergente mas de la sintomatología social, perdiendo su antiguo rol vanguardista: el que las colocaba por delante de las convenciones de su época, ya que irá perdiendo sus diferenciales de originalidad, que históricamente le permitían trascender los pormenores coyunturales de su tiempo.

Este socavamiento de las identidades artísticas ira de la mano del progresivo abandono de los procesos productivos donde *algo o alguien los hace o hizo por nosotros* y la consiguiente contracción del campo de las realidades fácticas ligadas a la fenomenología material; los cuerpos y sus contingencias aleatorias; en este contexto el cuerpo de la obra, centro de la dinámica disciplinaria afiliada a la estética, pierde su potencial simbólico.

Estos cambios en la coyuntura disciplinaria estarán acompañados por la concepción de co-autoría nacida de la exacerbación de los hábitos lúdicos y recreativos de la cultura.

Siempre que exista la posibilidad de juego, este se valida y participa en la medida en que permita crear la expectativa de una transgresión; la fantasía que moviliza la participación está relacionada con la posibilidad de romper las reglas, alcanzar nuevos estándares o quebrar en mayor o menor medida aquel estado perviviente de control y previsibilidad que lo sostiene. Lo que notaremos en la posmodernidad es que las expectativas lúdicas son sostenidas aún en la conciencia de su control y previsibilidad. Esto nos lleva a afirmar que habrá un deseo que será satisfecho dentro del ámbito conjetural¹⁰⁹ donde la creación de expectativas no tenderá a buscar un territorio de realización factual, sino un territorio de legitimidad curatorial, donde el objeto (obra) acontece (se manifiesta) en la medida en que las afiliaciones conceptuales se establezcan y las convenciones puedan ser “reconocidas”, y no en la medida en que la obra desencadené una singular experiencia movilizadora.

Este “como si” contemporáneo propio de las propuestas de co-autoría instalativa, fue abordado por el filósofo contemporáneo Robert Pfaller bajo el término de *interpasividad*. Pfaller describirá cómo ante algunas instancias recreativas u obras de arte los sujetos posmodernos somos guiados sobre un territorio donde no seremos ni plenos contempladores, ni plenos hacedores o protagonistas, situándonos en una instancia intermedia. La privación del espacio contemplativo nos cercena la posibilidad de la distancia crítica y el disfrute. Mientras la proximidad augurada al ser convocados como protagonistas (co-autores) se verá también frustrada al colocarnos frente a obras nacidas de coyunturas anticipativas, que no abrirán el juego participativo para que entremos desbaratemos o confrontemos con sus reglas, sino para que entremos y nos comportemos *como se espera de nosotros*, replegándonos sobre comportamientos pasados. Esta dinámica abierta por la acción participativa en el arte se espeja sobre el sesgo de confirmación de internet como un eco sobre-escenificado.

La filosofía política como gran escultora de la cultura posmoderna promulgará en los individuos los comportamientos transitorios, fluidos y prescindentes que, una vez robustecido el

¹⁰⁹ Como mera verbalización del deseo.

mercado tecnológico en torno al desarrollo de la Inteligencia artificial permitirán una transición morigerada, familiar y no traumática de las lógicas algorítmicas sobre el seno de la cultura.

Ahí donde la filosofía política conquista una hegemonía ideológica, la tecnología coincidirá con la matriz metodológica que esta conlleva, permitiendo, años mas tarde, sin ruptura ni sobresalto, el ingreso de un mercado tecnológico afín a sus modalidades operativas: ¿Cómo piensa el algoritmo? Creando nuevos vínculos dentro de un recurrente grupo de variantes, cargados en el sesgo del software.

Bibliografía citada:

Agamben, G. (2005). Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

— (2017). Medios sin fin: notas sobre la política. Buenos Aires: A. Hidalgo editora.

Arendt, H. (2003). Conferencias sobre la filosofía política de Kant. Madrid: Editorial Editorial Paidós.

— (1999). Poética. Valencia: Ediciones Tilde.

— (2017). Metafísica. Madrid: Casa Editorial de Medina y Navarro.

Artaud, A. (1977). Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de dios. Madrid: Fundamentos.

Bataille, G. (2003). La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939 (Partes I y VI). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Baudrillard, J. (2010). El otro por sí mismo. Barcelona: Anagrama.

Baumgarten, A. (1960). Reflexiones filosóficas acerca de la poesía. Buenos Aires; ed, Aguilar.

— (2012) De la belleza del pensar a la belleza del arte. Chile; Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.

Borisonik, H. (2022). Persistencia de la pregunta por el arte. [ePub]. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.

Bourriaud, N. (2004). Posproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

— (2006). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

— (2009). Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

— (2015). La exforma. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Burke, E. (1987). Indagaciones sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Madrid: Editorial Tecnos.

Butler, J. (2018). Cuerpos que importan. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Byung-Chul, H. (2021). La sociedad paliativa. Buenos Aires: Editorial Helder.

Speranza, G. (2020, 30 de enero). Encuentro con el Mataco. Revista Otra Parte.

<https://www.revistaotraparte.com/arte/encuentro-con-el-mataco/>

Deleuze, G.; Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

— (2009). *Rizoma*. Coyoacán: Fontamara.

Escobar, T. (2021). *Aura Latente*. Buenos Aires: Tinta limón.

Foucault, M. (1994). *La hermenéutica del sujeto*. Curso del Collège de Francia (1982) (Trad. Fernando Álvarez Uría). Madrid: Ediciones de la Piqueta.

— (2008). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Groys, B. (2024). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Trad. Manuel Talens). Madrid: Editorial Cátedra.

Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Madrid: Enclave.

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

Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

Jameson, F. (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Kant, I. (1961). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Kristeva, J. (1974). *El Texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

— (1993). *Les Nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard.

Leibniz, G.W. (2012) *Meditaciones Sobre El Conocimiento la Verdad y las Ideas*. Barcelona; Biblioteca virtual de la Universidad de Barcelona.

Lippard, L. (2004). *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Marchan Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

McLuhan, H. (1972). *La comprensión de los medios como la extensión del hombre*. Iztapalapa: Diana.

Murray, C. (2006). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Arte Cátedra.

Nancy J. (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Oliveras, E.(2021). La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen. Buenos Aires: Emecé.
- Pfaller, R. (2017). Interpasividad: la estética del disfrute delegado. Estados Unidos: Edinburgh University Press.
- Rancière, J. (2019). El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago de Chile: LOM.
- Soto Bruno, S. J. (1987). Aestetica de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos. Navarra; Universidad de Navarra.
- Speranza, G. comp. (2019). Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital. Buenos Aires: Siglo XXI Editores y Universidad Torcuato Di Tella.
- Vattimo, G. (2009). Adiós a la verdad [ePub]. Tlalpan: Editor digital Titivillus.
- Vermeulen, T.; Van Den Akker, R. (2017). Notas sobre el metamodernismo [En línea]. Consultado el 6 de julio en : <https://surli.cc/dmlkfx>
- Wittgenstein, L. (2009). Tractatus logico-philosophicus. Madrid: Gredos.