

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



METALEPSIS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
LOS LÍMITES INFINITOS DE LA ESTÉTICA Y LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN PRESENTA:

PRISCILA PÁEZ SÁNCHEZ
ASESORÍA: DR. JULIO AMADOR BECH

INVESTIGACIÓN APOYADA POR DGAPA/PAPIIT IN305411

MÉXICO D.F., JUNIO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

The background of the cover is a close-up photograph of a wood grain, showing concentric growth rings and a prominent vertical crack running down the left side. The text is overlaid on this texture in a clean, white, sans-serif font.

METALEPSIS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Los límites infinitos de la estética y la narrativa contemporáneas

PRISCILA PÁEZ
ASESORÍA: JULIO AMADOR BECH

PROYECTO APOYADO POR DGAPA/PAPIIT IN305411
UNAM, 2014



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
MÉXICO, 2014

METALEPSIS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LOS LÍMITES INFINITOS DE LA ESTÉTICA Y LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEAS

PRISCILA PÁEZ SÁNCHEZ
ASESORÍA: DR. JULIO ALBERTO AMADOR BECH

PROYECTO DE TESIS PARA TÍTULO DE LICENCIATURA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

FOTOGRAFÍA EN PORTADA, PRISCILA PÁEZ
IMAGEN EN CONTRAPORTADA, PRISCILA PÁEZ

METALEPSIS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LOS LÍMITES INFINITOS DE LA ESTÉTICA Y LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEAS

INVESTIGACIÓN REALIZADA CON APOYO DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL ACADÉMICO (DGAPA) DE LA UNAM, MEDIANTE EL PROYECTO PAPIIT IN305411 "*LA HERMENÉUTICA COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA PARA LA INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES*"

COORDINADO POR: DRA. ROSA MARÍA LINCE CAMPILLO

ENERO 2013 – DICIEMBRE 2013
UNAM, FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

AGRADEZCO,

A MI MADRE, POR SU ÍNTEGRO EJEMPLO DEL ESFUERZO.

A MI PADRE, POR LA PRECISA ENSEÑANZA DE LA PACIENCIA.

A AMBOS, POR SU SOPORTE INCONDICIONAL.

A JULIO, POR SU CALIDEZ Y SUS PROFUNDAS APORTACIONES A MI HORIZONTE
ACADÉMICO, Y DE VIDA.

A DRA. ROSA MA. LINCE Y RESPONSABLES EN DGAPA Y EL PROYECTO PAPIIT, POR EL
APOYO OFRECIDO.

A FELIPE NERI LÓPEZ VENERONI, GILDA WALDMAN MITNICK, JOSÉ FERNANDO LÓPEZ
CORTÉS Y JOSÉ HUMBERTO PINEDA JIMÉNEZ, POR SU TIEMPO Y SU COMPROMISO.

A FAUSTO, POR SU INCIDENCIA.

PRISCILA PÁEZ, 2014

Hay muchas cosas extrañas que no pueden ser explicadas.

Te das cuenta de ello cuando conoces un poco de magia.

- Ingmar Bergman-



METALEPSIS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

LOS LÍMITES INFINITOS DE LA ESTÉTICA Y LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEAS

* *INTRODUCCIÓN.*

EL SER ARTÍSTICO HOY 5

I. LO CONTEMPORÁNEO 12

- EL ARTE DESPUÉS DE DUCHAMP 17

- LA (RE)DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA 32

II. EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA METALEPSIS 45

- ESTILO, LOS LÍMITES INFINITOS 49

- EL GIRO DEL DISCURSO ARTÍSTICO 63

III. METALEPSIS EN PROPUESTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS 83

- *LA LENGUA DE ERNESTO. RETROSPECTIVA (1987-2011)*, ERNESTO NETO 86

- *SIEMPRE DI NUNCA*, ALEJANDRO MAGALLANES 94

- *GERMINAL*, CARLOS AMORALES 106

* *CONCLUSIONES.*

ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿INCIDENCIAS O DECADENCIAS? 115

* *BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS* 125

Ars longa, vita brevis.

[El arte es largo, y breve nuestra vida].

-Hipócrates-

EL SER ARTÍSTICO HOY

Puede que hablar de límites infinitos genere una reacción de contradicción. (Si nos remitimos a una concepción matemática, los límites infinitos refieren a funciones de variables que tienden al infinito –en un eje Y-, al tiempo que tienden a 0 (cero) –en un eje X-, sin *nunca* alcanzar dichos límites. He allí donde radica la cualidad de su limitada infinitud). Sin embargo, ante la incuantificable complejidad de lo cultural, de lo social, de lo ontológico, la infinitud refiere a la diversidad irreductible, a la heterogeneidad de lo presente, de lo espacio-temporal y, quizás, a la contradicción del ser que rehúye de su inefable *sentido* esencial, en su laberíntico intento por definirlo.

Ese efecto contradictorio, podría insistirse por medio de la expresividad discursiva, y devenir en una clase de vorágine de la autodefinición. ¿Será ese el efecto *caótico* que se presenta en las propuestas del arte visual contemporáneo, partiendo de la idea de que la gama de propuestas artísticas pareciera ir en una creciente ambición por "salirse del límite" de lo representativo, y con ello, tendiendo a un "cero" o a una ausencia de lo visual, y por ende, de la visualidad esencial artística? ¿Que implicaría este proceso, si fuera válido, en el linde histórico-artístico, en el complejo social y en el linde estético-filosófico?

Reflexionar sobre el *ser* y sobre el *arte*, es derivar irremediabilmente en el *sentido* de lo ontológico, en el de lo expresivo y en el de la madeja que entreteje tales abismos. Parto así, de pensar al *ser* y su *naturaleza expresiva* como un nexa con lo originario, dado en

el *sí mismo*, recordando que “la humanidad originaria del lenguaje significa, pues, al mismo tiempo la lingüisticidad originaria del estar-en-el-mundo del hombre”¹. Sin embargo, aún si la vocación del *ser humano*, reside en esa cognición de lo que es, éste, por su limitación espacio-temporal, es incapaz de definir todo aquello que es. Es esa condición la que lo eleva y condena a la búsqueda constante por el sentido y por la expresividad de lo inagotable, una búsqueda que hallaría cierta apertura en la posibilidad de la propia expresión. De tal modo, cuando se trata de *ser expresión* a través del arte, el lenguaje humano posibilita un grado de existencia único en su tipo. El arte visual, por ejemplo, en su calidad de lenguaje, ofrece una particular posibilidad simbólico-expresiva, precisamente en su carácter *visual* que, en teoría, refiere a un estado inabarcable por cualquier otro lenguaje.

Bajo tales supuestos, el pensar al *ser artístico* hoy, desde el *arte visual contemporáneo*, implica evocar la especificidad de un horizonte presente para comprender su propio estado de *visualidad*. Ya que se trata ésta, de una visualidad a la vez cambiante y novedosa, por dicha especificidad; y constante y repetitiva, por su funcionamiento. Es decir, si las propuestas artísticas contemporáneas tienen un estilo en común, es aquel que considera su infinita variabilidad; estilo que se encuentra ya, difícilmente, según ciertos parámetros institucionales, en la representatividad de la imagen como plataforma.

En ese tenor, es de gran utilidad contemplar su desarrollo histórico, así como las reflexiones sobre las características sociales en que el arte contemporáneo se ha desenvuelto, frente a la idea de que el arte visual contemporáneo de las sociedades

¹ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método Vol. I*, España, Sígueme, 2012, p. 531

occidentales, tomando como punto de observación la Ciudad de México, ha adquirido una forma "ilimitada" con el hecho de que transgrede los límites de lo visual, en su desprendimiento de los principios básicos de la visualidad, es decir, la forma y la figura y el color.

Ante el procesamiento de *estilos infinitos* que de ello se desprende, el arte de nuestro tiempo atraviesa por una corriente de la cual quisiera identificar las directrices de su producción. Esto, sin el afán de encasillar las nociones sobre su flujo estilístico, muy por el contrario; con la intención de comprenderlo, en la medida de lo posible, a partir de las características observables y quizá persistentes en su desenvolvimiento, y con el ímpetu por llegar a nociones aceptables sobre su incidencia en el desarrollo histórico de las sociedades, y si fuera posible, del provenir artístico *per se*.

Asimismo, los estudios respecto del arte contemporáneo que, de uno u otro modo, han señalado diversas características sobre sus manifestaciones, pautan una base sólida para comprender el papel del arte en la actualidad de la cultura occidental. Sin embargo, en dichas aportaciones, no se ha penetrado mucho más allá de un seguimiento descriptivo, de las diversas vanguardias y posvanguardias, que no parece acceder a la naturaleza funcional de las obras que insisten en el curso rampante de una pretendida autonomía. ¿Cómo podría entonces un estudio abarcar la especificidad, al tiempo que ampliara el sendero más allá del análisis formal y narrativo de la oferta artística, para indagar en los ejes *esenciales* de su creación?

Para perseguir una ambición tal, cabe recordar que, como en todo otro momento histórico, el orden estético de las expresiones artísticas contemporáneas, sólo puede ser

definido bajo la introspección en la época a la que se circunscribe. Así, para la interpretación de cualquier producto cultural, es determinante la consideración de su contenido *ontológico*, es decir, lo que el ser creador de una expresión cualquiera, plasma de sí mismo en su obra, como ser “siendo”, inmerso en su propio mundo de “realidad”.

Es así que, en este estudio enfocado al arte contemporáneo *institucionalizado* de las sociedades occidentales, tal aseveración adquiere una preponderancia particular, en tanto que esa misma relación del ser artístico con su “realidad”, se trata del factor primordialmente evidenciado como la *materia prima* artística. Es decir, el análisis de la condición artística contemporánea implica una relación de sentidos entre el arte, el artista, la institución artística y la *realidad*, tal que el sentido ontológico expresado por el artista no se halla oculto o representado en su obra, sino más bien, es esto lo que la permite y lo que se configura como la *experiencia estética*.

De tal manera, aquí se busca examinar cómo, con ello, se propugna el *dominio* del *deslindamiento* de la imagen, para pasar a un plano donde el arte y el ser artístico pretenden ser situados a partir de su apuesta discursiva, en una *libertad expresiva*, justificada por un relato que precisamente apela a una “fusión de horizontes diegéticos”, ante la supuesta negación del *límite* de la imagen. Inquietada por una concepción tal, el concepto de *metalepsis narrativa*, trabajado por Gérard Genette, resulta el eje conductor para mi comprensión de la obra contemporánea, el cual permitiría explicar justamente, la transgresión *diegético-ontológica* que sólo a partir de la pretensión de la *visualidad cero*, es que la producción contemporánea adquiere su *sentido infinito*.

El caso del arte contemporáneo, se encontrará pues, en la inscripción de *lo artístico* en una *metadiégesis*, en la que la ausencia de representatividad conlleva una reflexión emotiva en la que el *sujeto* creador y el *objeto* creado, se constituyen como *la misma* pieza artística. Habrá que aclarar, entonces, que Genette pone especial atención a la cuestión de la *representación* y apunta sobre la metalepsis, que se trata de “una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, [...] al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación”.²

Desde este punto, puede subrayarse la complejidad conceptual en la que ha caído el arte en su concepción contemporánea; es por ello que más allá del análisis estético de las propias manifestaciones de arte visual, aquí se pretende ahondar en su aspecto narrativo, con lo cual la creación artística y la experiencia estética contemporáneas puedan explorarse con mayor fluidez. Es decir, este proceso de creación artística que será explicado a detalle a lo largo del texto, reflejará diversas aristas de su producción; como importante factor, ha de establecerse que no sólo toma en cuenta la configuración de la experiencia estética, sino además el hecho de que una producción tal, se halla necesariamente ligada a un contradictorio carácter *institucionalizado*, o bien, avalado por la oferta de la institución artística, cuya definición, por ende, habrá de ser revisada.

Es decir, esta perspectiva guía hacia la sugerencia de que el arte de la actualidad está en gran medida editado para cumplir, a través de innumerables técnicas e *intereses* narrativos, la configuración de experiencias estéticas envolventes que transgredan los límites diegéticos de la obra para pasar a *convencer* al ser artístico, de que la propia vida

² Genette, Gérard, *Metalepsis, de la figura a la ficción*, México, FCE, 2006, p. 15

es una *experiencia estética* identificable. Pero como se ha contemplado, la vida es una serie compleja e indefinible de circunstancias y perspectivas particulares que, de querer expresarse en un sentido artístico-ontológico, no podrían abarcarse por medio de la discursiva subjetividad. Esto lleva a que, las manifestaciones artísticas actuales se diluyen, aparentemente, en una necesidad de erigirse en espacios y formas que subordinen el carácter cotidiano de lo social; y lo hacen a través de técnicas que se alejan de las formas artísticas tradicionales, o bien las utilizan a través de reconfiguraciones conceptuales. ¿Con qué objetivo? Esa es precisamente la cuestión.

A pesar de que tal hipótesis realmente pudiera definir el curso “libre e infinito” de las creaciones artísticas actuales, sería una errada pretensión el plantearlo como un carácter universal del arte contemporáneo. Esto busca puntuar que la intención de este texto es primordialmente hermenéutica, y que con el análisis de tres manifestaciones artísticas particulares y la elaboración de conclusiones sobre la relación analógica de *sentido* a partir de ellas, que apoye la comprensión de la tendencia estilística contemporánea, las conclusiones apelarán más al sentido plasmado en las obras respecto de su génesis socio-histórica que de una etiqueta limitante sobre los estilos contemporáneos. Esto, porque de cualquier modo, el llegar a conclusiones sobre las especificidades de dichas manifestaciones, me permitiría pronunciar el efecto metaléptico que propone mi investigación.

De tal modo, el fenómeno de la *metalepsis* entendido como eje de la producción artística, será el pivote de la presente propuesta, ante el curso estilístico contemporáneo, pues es lo que definirá en primera instancia, la estructura de las obras y dará pie a la

pregunta por el sentido de la persistencia de este fenómeno en el desarrollo actual del arte y a una interpretación más específica sobre el sentido socio-histórico que tal fenómeno desprende.

Cabe mencionar que aún en la noción sugerida por Jean Grondin de que “desde la época misma resulta casi imposible averiguar los enfoques artísticos realmente valiosos del presente”, pues, continúa: “Gracias a la distancia histórica el juicio se vuelve algo más seguro”,³ haciendo referencia al concepto de *productividad de la distancia temporal* que Gadamer pone de relieve en su *Verdad y método*, este análisis, evidentemente dado en el mismo contexto en el cual se desarrolla el fenómeno interpretado, se justifica si se toma por anticipado, la visión también gadameriana, de que “en realidad el horizonte del presente hay que concebirlo en proceso constante de formación en la medida en que hemos de poner siempre a prueba nuestros prejuicios. No hay un horizonte del presente en sí, ni hay un horizonte histórico que ganar. *Comprender es el proceso de función de tales supuestos horizontes en sí*”.⁴ Con ello, apostaré por un encuentro cercano pero propio, con el sendero del *ser artístico* contemporáneo, de su obra y, así, de su *sentido*.

³ Grondin, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, España, Herder, 2002, p. 164

⁴ Rainer Warning (ed.). *Estética de la recepción*, España, La balsa de la medusa, 1989, p. 85

Para un completo entendimiento de lo que representa el arte en la sociedad occidental contemporánea, es necesario hurgar en su origen y rescatar los puntos de dirección estilística desde sus primeras apariciones, asumidas como *arte contemporáneo*. Esa línea es de utilidad para conducir un análisis sobre las técnicas y las tendencias a través de las cuales se desarrolla el arte en la actualidad, entendido en específicos aspectos, y asimismo, para que se pueda tener un marco de referencia más claro sobre la relación de la producción artística con su contexto socio-cultural. Esto implica, por tanto, el conocimiento de lo que se suscita en nuestros días, alrededor del arte y a través de él, y en este caso particular, en la sociedad mexicana actual.

Lo difícil de esta tarea, sin embargo, recae en la noción de las grandes reflexiones que se han hecho previamente sobre el arte moderno y su desarrollo hacia lo contemporáneo, puesto que hay en ellas una especie de recaída hacia la pregunta de la condición esencial del arte, en las sociedades occidentales. Esto quiere decir, que así como se facilita el camino recorrido por los análisis previos, también se hace más complejo en la urgencia por comprender el espíritu del arte contemporáneo y las particularidades de sus porqués. En ese sentido, y con la necesidad de clarificar el desarrollo de este estudio, resulta apremiante determinar el ámbito originario del arte contemporáneo, y si es que ello es suficiente para postular las interpretaciones que se harán sobre éste más adelante.

Por principio de cuentas, se considera aquí al arte contemporáneo como un multifenómeno del que parte la creación de diversas técnicas, las cuales abarcan un amplio espectro de propuestas estéticas y narrativas, que son consideradas por los complejos institucionales del mundo del arte. Es decir, y es preponderante aclararlo, el presente estudio se enfoca en las manifestaciones artísticas que tienen un estatus de *validez* artística institucional, pues es este carácter sobre el que pretendo reflexionar, y en lo cual se ha hallado la estructura particular que pretendo examinar.

En ese sentido, recorro a la creencia de que el carácter institucional de lo artístico, resulta el incentivo de la diversidad expresiva en la contemporaneidad. La institución del arte, en una primera impresión, podría considerarse desde aquellas instituciones que pretenden presentar el arte de manera objetiva; estructuras arquitectónicas específicamente dedicadas a la proyección social de la producción artística. Entiéndase por esto, museos, galerías, academias y escuelas, casas de cultura y cualquier otro recinto cuyo objetivo primordial sea la generación de un espacio para la socialización, producción o distribución del arte visual. Frente a esto, la artista contemporánea Andrea Fraser, establece que:

Los museos definen la cultura legítima y el discurso cultural legítimo, y me reconocen a mí y a otros individuos autorizados, dentro de la exclusiva prerrogativa para producir cultura legítima y para poseer una opinión legítima. Ellos dividen el campo de la cultura material en cultura legítima y cultura ilegítima –o bien, lo que no es cultura, estableciendo que a lo ilegítimo le es negada una función representativa en la esfera cultural pública, enmarcada por estas instituciones. Y ellos dividen lo público creado por esta esfera, entre productores

y no productores de la cultura.⁵

Y continúa: “[...] esta competencia constituye el discurso de los museos como un discurso de afirmación y negación, poniendo la cultura que presenta en los parámetros de un sistema de consumo diferenciado que representa y objetiva las jerarquías de clase en las cuales se basa.”⁶

Sin embargo, el desarrollo de las técnicas contemporáneas, han obligado a una reconsideración de la concepción del Arte como institución, si se toma en cuenta la premisa transgresora de un arte deslindado de los *límites*, y su configuración en espacios que rebasan el complejo arquitectónico de lo institucional. Esta validez se extiende, pues, hacia un sentido más bien social, en el que el flujo de la actividad artística se entiende en su carácter “simbólico”. Escribe Fraser: “De 1969 en adelante, una concepción de <<institución artística>> emerge incluyendo, no sólo al museo y a los sitios de producción, distribución y recepción del arte, sino a todo el campo del arte como universo social.”⁷ De tal modo, la misma artista puntualiza:

“Asher demostró que la institucionalización del arte como *Arte*, no depende de su ubicación en el marco físico de una institución, sino en marcos conceptuales o perceptuales. [...] El arte es *Arte* cuando existe según discursos y prácticas que lo reconocen como tal, que lo valúan y evalúan como *Arte*, y que lo consumen como *Arte*,

⁵ Fraser, Andrea, *An artist's statement (1992)*, Publicado en: *Institucional critique. An anthology of artists' writings* by Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge MA, The MIT Press, 2011, p. 320 [La traducción del inglés es propia]

⁶ *Ibíd.*, p. 321 [La traducción del inglés es propia]

⁷ Fraser, Op. Cit., *From the critique of institutions to an institution of critique (2005)*, Publicado en: *Institucional critique. An anthology of artists' writings* by Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge MA, The MIT Press, 2011, p. 421 [La traducción del inglés es propia]

así sea un objeto, un gesto, una representación o simplemente una idea.”⁸

Así, como artista, Fraser genera una importante perspectiva respecto del sentido de la producción artística contemporánea, cuando establece que “estas competencias y disposiciones determinan nuestra propia institucionalización como miembros del campo del arte. Constituyen lo que Pierre Bourdieu llamaba *habitus*: el cuerpo social, la institución introyectada en la mente.”⁹

Según tales planteamientos –mismos que se tomarán por asumidos para las subsecuentes reflexiones- el carácter institucional del arte vendría a situarse en uno de sentido dictaminador y sospechoso, si consideramos que es precisamente el del arte, un concepto cuya definición, en lo que va de la historia, no se ha logrado definir de manera “universal”. Es decir, es precisamente la “salida” del arte de las instituciones (en el espacio-físico) o *bodegas* del arte, la premisa que aparece cuestionable frente a la supuesta autonombra autonomía artística. ¿Por qué si *lo artístico* es actualmente tan *autónomo*, recurre al reconocimiento de la institución Arte para definirse?

Como se aclara en la introducción, este texto busca desarrollar el análisis de tres exposiciones de arte contemporáneo que ayuden en el intento por comprender la línea estilística de lo que, en nuestro contexto, se asume pues, como Arte. Por ello, es menester plasmar el desarrollo de lo que ha permitido que precisamente estas tres exposiciones, entre muchísimas otras, se conformen como Arte en la actualidad.

⁸ *Ibíd.*, p. 413 [La traducción del inglés es propia]

⁹ *Ibíd.*, p. 414 [La traducción del inglés es propia]

La definición de arte contemporáneo, que aquí considero, entonces, toma como detonante al *ready-made* de Marcel Duchamp, en su categoría de anti-arte dadaísta. Se trata de una reflexión según la cual, “La institucionalización de la negación de Duchamp sobre el carácter de lo artístico, con el *ready-made*, transformó la negación en una afirmación suprema de la omnipotente concepción artística y su ilimitado poder incorporativo. Éste abrió la vía a la conceptualización artística –y a la co-modificación- de todo.”¹⁰ Como derivado de este fenómeno, se llega hasta un tiempo que Arthur Danto pretende definir como la *poshistoria*, y que representa el periodo en que, “en el campo del arte, tanto productores como receptores conciben al mundo de los objetos en general como una expansión estética del arte en la realidad”.¹¹ La *poshistoria*, como panorama general de la producción artística visual contemporánea se sugeriría, precisamente, como etapa supuestamente posterior a la modernidad, de la cual se considera que desde “el nihilismo nietzscheano sólo hace evidente el vacío espiritual que marcará al siglo XX”.¹² De tal modo, del curso de la modernidad, cabe considerar eventos como su *apogeo* con el “rpto del arte moderno” del expresionismo neoyorquino, “el agotamiento la vanguardia crítica”¹³ dada en las neovanguardias de la década de los sesenta, hasta su etapa *posmoderna* en la que, durante la década de los ochenta, los objetos son elementos “híbridos más que ‘puros’, comprometidos más que ‘claros’, ambiguos más que ‘articulados’, perversos y también interesantes”.¹⁴ Así, doy pie a mi propuesta, la cual apunta a una profundización en el reconocimiento de la creación contemporánea.

¹⁰ *Ibid.*, p. 414 [La traducción del inglés es propia]

¹¹ Garbuno Aviña, Eugenio, *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México, UNAM, 2012, p. 83

¹² *Ibid.*, p. 84

¹³ *Ibid.*, p. 84

¹⁴ Danto, Arthur. *El arte después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 34

* EL ARTE DESPUÉS DE DUCHAMP

Desde la aparición de Marcel Duchamp en la escena artística, y especialmente con la introducción del *ready-made*, a principios del siglo XX, se dio lugar a una ruptura sin precedentes en la historia del arte. No es fortuito que en un interesante análisis sobre la producción artística de Duchamp, Julio Amador Bech lo declare “el artista más influyente de la segunda mitad del siglo XX y de lo que va del XXI”.¹⁵ Esto lleva a una necesaria relación sobre cómo sus *intenciones* repercutieron en el desarrollo de la escena artística actual, pues afirma Julio Amador, “el giro que Duchamp imprime al concepto de arte da origen a nuevas formas de expresión. La más radical se basa en la alteración poético-contextual de las cosas; surge de una súbita iluminación intuitiva, iluminación que debe dar lugar a una reflexión, a una incomodidad en el espectador, dado que se pone en suspenso la relación convencional, práctico-utilitaria con ellas. Así, tenemos el *readymade*”.¹⁶ Entonces, lo que Duchamp introduce en el mundo del arte, no es sólo una ruptura en su aspecto formal, sino también para la condición del arte mismo, un cuestionamiento a la estética y a lo que la determina.

En un extensivo ensayo sobre la obra de Duchamp, Octavio Paz escribe que el *ready-made* “Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte”.¹⁷ Esto quiere decir que la propuesta de Duchamp atrae una revolución en cuyos dos momentos, como sugiere Octavio Paz, se evidencia

¹⁵ Amador Bech, Julio A. *Marcel Duchamp: ¿Crítica del poder? ¿Fin del arte? Discusión sobre la interpretación contemporánea de la obra y vida de Duchamp*, en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez (coords.), *Tendencias de los grupos de poder en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, p.3

¹⁶ *Ibid.*, p. 42

¹⁷ Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, Ed. Era, 1998, p. 31, 32

la reflexión sobre el estado ontológico del arte, el artista y su realidad, porque como el autor expone, “el artista no es un hacedor; sus obras no son hechuras sino actos”.¹⁸ Dichos *actos* son pues, una determinación de nuevas posibilidades para la obra de arte; posibilidades que, sin embargo, han de considerarse con minuciosidad.

Otra interpretación importante sobre la obra de Duchamp, es la del propio Danto, quien escribe que, “los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por ser imposibles de describirse en términos estéticos, y él demostró que si eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definiente del arte. Podría decirse que este reconocimiento dibuja una línea muy nítida entre la estética tradicional y la filosofía del arte, que incluye la práctica actual del arte”.¹⁹ Asimismo, cita al propio Duchamp: “Cuando descubrí los *ready-mades*, pensé en intimidar a la estética [...] Les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como un reto, y ahora los admiran por su belleza estética”.²⁰

Las anteriores afirmaciones permiten imaginar el camino sugerido por Duchamp para el giro artístico moderno, que ya no sólo consistía en la representación del mundo, sino en la reflexión de éste y del propio arte. ¿A dónde lleva entonces, en diversos ejemplos del arte contemporáneo, esa *reflexión*? Julio Amador escribe que se trata de “la *radicalización de una idea hasta sus últimas consecuencias* y ésta termina en el absurdo”.²¹ En particular, refiere al ejemplo de Piero Manzoni, y la mierda enlatada que vendió, literalmente, a precio de oro en 1961. Dice Amador, “el tema principal de las

¹⁸ *Ibid.* p. 33

¹⁹ Danto, Arthur. *Op. Cit.*, p. 100

²⁰ *Ibid.* p 100

²¹ Amador, *Op. Cit.*, p. 22

obras es una supuesta reflexión crítica sobre el estatuto del arte, no obstante, se trata de una reflexión de corto alcance, de una pseudo-filosofía”.²² A su vez, cuestiona “la intención de auto-castración, de auto-negación de la *voluntad expresiva*, que es la cualidad esencial del ser humano y, en consecuencia, del artista”.²³ Desde otro ángulo, la concepción de Arthur Danto establece que, “lo que Duchamp hizo fue demostrar que el proyecto debería más bien discernir cómo el arte debía ser distinguido de la realidad”.²⁴

Si tomamos en cuenta, pues, tales perspectivas, se entenderá que si bien Duchamp, tenía ciertas *intenciones* respecto a su obra, la forma en que fue asumida no implica necesariamente tal logro para el artista, pues más que distinguir al arte de la realidad, se dio pie a un arte *inseparable* de la realidad, y en diversos casos, de una realidad banalizada. Por tanto, su repercusión en el desarrollo de las manifestaciones artísticas, en las concepciones de las vanguardias modernas y contemporáneas, se trata quizás, de un producto artístico *incómodamente engendrado*. De cualquier forma, no han de apresurarse las conclusiones, sin antes considerar aspectos relevantes del devenir de la influencia de Duchamp en el arte posterior a él.

En consideración de que “el *readymade* supone ya, la *renovación de los medios expresivos que provienen de la pintura de las vanguardias*, a saber, el *collage* cubista del que se deriva el concepto de *montaje*, sustantivo para todo lo que viene después: collage fotográfico, fotomontaje, *object trouvé*, Mertz, arte-objeto, escultura-ensamblaje de

²² *Ibid.*, p. 22

²³ *Ibid.*, p. 24

²⁴ Danto, *Op. Cit.*, p. 126

desechos, constructivismo, *combined painting*, instalación y más”,²⁵ es a partir de esto que la obra de arte visual pudo ya no implicar *sólo* una expresión dada a partir de la técnica tradicional, cuya interpretación crítica se situaba en el terreno de lo conocido, sino que la *transgresión estética* de Duchamp lleva a una interpretación crítica de la obra, a cuestionarla en términos *desconocidos*, pues aunque se trataba de formas visuales significantes, y por lo tanto, interpretables, el *acto*, como lo entiende Octavio Paz, es uno de los principales factores que definen la esencia de la obra, que ya no es, sin tal acto.

En ese sentido, afirma Danto que “las artes visuales comenzaron a desviarse hacia un tipo de arte para el cual una práctica crítica guiada por la estética dejó de tener mucha aplicabilidad”,²⁶ y así, luego del expresionismo abstracto “la siguiente generación de artistas buscó que el arte tuviera contacto nuevamente con la realidad y con la vida. Fueron éstos los artistas del pop, y según mi percepción histórica, fue sobre todo el pop el que marcó el nuevo curso de las artes visuales”.²⁷

Sin embargo, frente a las concepciones de Danto, para quien “lo posmoderno sería solamente un sector del arte contemporáneo que estaría caracterizado por las obras de Rauschenberg, Julian Schnabel y David Salle, en tanto que lo contemporáneo, para evitar el riesgo de la ambigüedad, Danto prefiere llamarlo arte poshistórico”,²⁸ Eugenio Garbuno cuestiona “por qué Danto señala que el momento en que el arte se convierte en filosofía comienza con Warhol y no con Duchamp, subrayando la hegemonía del

²⁵ Amador, *Op. Cit.*, p. 44

²⁶ Danto, *Op. Cit.*, p. 116

²⁷ *Ibid.* p. 119

²⁸ Garbuno, *Op. Cit.*, p. 97

arte norteamericano; del mismo modo que el fin del arte, [Garbuno] lo vería más contundente con las latas de mierda de Manzoni en 1961".²⁹ En ese sentido, y si se considera lo *poshistórico*, cuyos límites evidentemente se espesan entre las diversas opiniones sobre lo contemporáneo, Garbuno apunta que "en la Poshistoria, en el campo del arte, tanto productores como receptores conciben al mundo de los objetos en general como una expansión estética del arte en la realidad",³⁰ característica que resulta esencial en la comprensión del arte contemporáneo de la cultura occidental, y con ello, del fenómeno metaléptico.

Con las nociones previas, se podrá vislumbrar que como producto de los intentos de *transgresión estética*, o cuestionamiento de sus lindes, uno de los aspectos subsecuentes en el desarrollo del arte moderno, a partir de Duchamp, fue el interés hacia la vuelta a un arte de "técnica inspirada" en la *idea*, la *reflexión*, o bien, en una *dimensión conceptual* de la obra. Sobre esto, Baudrillard destaca que:

Hay los que perciben en la apuesta del *ready-made* el nacimiento del arte conceptual. Podría agregarse que el *ready-made* nos alerta sobre la necesidad de prestar atención al mundo de los objetos cotidianos con la consiguiente apertura que ello conlleva. Por mi parte pienso que todas las posiciones son compatibles y definen en mucho al arte contemporáneo: poner en crisis la identificación del arte con "la estúpida glorificación de la mano", recuperar para el arte la dimensión pensante, reconocer que la poética de la forma preside también el ámbito de los objetos de uso, ir más allá de las artes

²⁹ *Ibid.*, p.97

³⁰ *Ibid.*, p. 83

tradicionales, acercar el arte a la vida y viceversa.³¹

¿Qué hacer? y ¿cómo hacerlo? ¿Cómo llevar la *reflexión*, a términos *visuales* que en sí mismos, osaran cuestionar los estatutos estéticos y esenciales de la condición artística? Son esas preguntas que posiblemente llevaron a las artes visuales al nuevo curso que menciona Danto. Si bien Julio Amador aclara que esto no se trata sino de una *vuelta*, considerando que “desde la Antigüedad clásica greco-latina, pasando por la Edad Media cristiana, el Renacimiento y, hasta mediados del siglo XIX, la pintura y la escultura han estado *subordinadas a la función de representar ideas*, tales como las religiosas y mitológicas, las que aparecen en las narrativas literarias o las que acompañan a la interpretación de los sucesos históricos”,³² el arte, erguido en la *idea*, tomó un giro en el arte conceptual y en sus posteriores manifestaciones que habrá de dilucidarse a continuación.

El desarrollo del arte conceptual resulta un nexo preponderante con la conformación de los montajes contemporáneos. Ya en su texto sobre arte conceptual, Jorge Juanes alude a Sol Le Witt: “En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero, y la ejecución es un hecho mecánico”.³³ Esto implica que la entrada del arte conceptual marca un momento de conversión en el que lo representado se vuelve prácticamente un aspecto secundario de la obra de arte. Ya no se trata de la representación de una idea, sino de la *presentación*

³¹ Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Venezuela, Monte Ávila Ed., 1998, p. 56

³² Amador, *Op. Cit.*, p. 46

³³ Juanes, Jorge. *Más allá del arte conceptual*, México, CONACULTA, 2002, p. 38

visual de la idea. Así, el mismo Juanes expone :

Coincido entonces con los conceptualistas en la necesidad de reflexionar sobre el arte rompiendo clichés, pero discrepo del camino que eligieron. Para mí concebir el arte exige, hoy como ayer, tomar en cuenta lo lógico (dimensión constructiva) y lo extra-lógico (sueños, imaginación, placer, dolor, irracionalidad). Asimismo, me parece que excluir la objetivación y las dimensiones matéricas y expresivo-perceptivas que de ello se derivan, convierte al arte en un mero documento autoritario basado en la pretensión de que todo debe ser explicado y explicable.³⁴

Es entonces necesario, contemplar algunas de las características que definen al arte conceptual y que en su intención artística, han engendrado rescoldos en las manifestaciones actuales. El arte conceptual se establece y se da como producto de una necesidad propositiva frente a una sociedad con valores estéticos preestablecidos y canónicos, por lo que “para los conceptualistas, los adalides de la tradición han pensado el arte remitiéndolo sólo a las artes canónicas: pintura, poesía, arquitectura, escultura, música, dejando de lado las artes alternativas entre las que se encuentra el conceptual, en el cual el <<material del arte es el concepto>>”.³⁵

De tal manera, el desarrollo de lo conceptual propaga, a lo largo de la historia del arte, una actitud en el ser artístico, en la que el desarrollo de la técnica precisa de una búsqueda más aguda en cuanto a lo formal, pero no a través de la constancia y perfeccionamiento de un mismo ejercicio técnico, como lo es el dibujo, la pintura o la

³⁴ *Ibíd.* p 45

³⁵ *Ibíd.* p. 40

escultura, sino más bien en un ejercicio *reflexivo* que resalte características importantes de lo artístico del mundo del que éste pretende producir una obra. Como se explica en palabras de Juanes, el concepto se convierte en el pivote de la obra artística; el arte apela a términos más racionalistas y prioritarios, respecto a la idea sobre el objeto. Entonces, el sujeto receptor, así como el creador, requieren un mayor contacto con la *reflexión* que le producen las emotividades generadas durante la experiencia artística. Pero el desarrollo de tal *reflexión* es un elemento que habrá de entenderse a partir del propio devenir *estético* del arte, una vez sustituido el papel primordial del símbolo y la forma, por el de la *idea*.

En opinión de Edward Lucie-Smith, “el arte conceptual se desarrolló durante la década de 1970 junto a los *environments*, los *happenings* y las representaciones de *pop art*, y, a pesar de que pasaba por ser puramente un arte de ideas, se presentaba con frecuencia como una compleja forma de environment. [...] A veces el espacio y las relaciones espaciales se convierten en material temático del artista conceptual”.³⁶ Esto lleva a la relación en la que se logra entender que fue el desarrollo del arte conceptual lo que devino en una serie de propuestas que llevaron al arte a un nuevo punto en su odisea, en el vasto océano de posibilidades creativas desde su emprendimiento en Duchamp. Sin embargo, una cuestión surge aquí si anotamos que fue el propio Duchamp quien dijo que no podía abusarse del *ready-made*; en ese sentido, ¿qué tanto se ha *abusado* de su esencia crítico-reflexiva en las derivaciones modernas y contemporáneas? Y sobretodo, ¿cuál es su límite?

Kosuth afirma que “una obra de arte es una especie de proposición enunciada en el

³⁶ Lucie-Smith, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*, España, Destino, 1991, p. 261

contexto del arte como un comentario (reflexión) sobre el arte".³⁷ Es entonces, en esa insistencia por lo reflexivo, que se suscita la diversificación de los recursos técnicos, y por supuesto narrativos de las propuestas artísticas, pues como ya se expuso previamente en palabras de Julio Amador, la *renovación de los medios expresivos* fue una de las propuestas extraídas del *ready-made*.

Bajo esa concepción, es necesario destacar dos puntos importantes que han de dirigir el curso de este texto. El primero, es que una vez entendida la importante influencia tanto de Duchamp y el *desarrollo* del arte conceptual, como dos de los ejes principales aquí comprendidos de la detonación de la actividad artística contemporánea, es posible entender un poco mejor la intención de las propuestas artísticas que devinieron de ello. El segundo, entonces, implica ya la forma en que éstas se desarrollaron, y que tiene amplia relación con el aspecto del *acercamiento a la vida*.

Para abrir paso al primer punto, cabe mencionar las palabras de Hans Richter cuando dice que la intención del *ready-made* "no era la de estimular la meditación o suscitar emociones artísticas, sino la de provocar un *shock*, arrancar al observador de su estancada y vacía actitud habitual frente al arte".³⁸ Atiende Eugenio Garbuno: "Dadá es antiartístico, antipoético y antiliterario, pero sobre todo, quiere destruir el lenguaje para llegar al vacío de significado, pues así lo postula el propio Tristan Tzara: <<Dada no significa nada>>".³⁹

La recurrencia a un *shock* tal, evocado desde el contexto dadaísta y su apuesta al sin-

³⁷ Juanes, Jorge, *Op. Cit.*, p. 43

³⁸ Richter, Hans, *Dada: Arte y anti-arte*. Alemania, Mc Graw-Hill, 1997, p. 208.

³⁹ Garbuno, *Op. Cit.*, p. 71

sentido, lo informe, “es entendido por Bataille, el disidente del surrealismo bretoniano, como <<un concepto que hace referencia a una forma disociada de todo tipo de belleza, orden, concepto y sentido>>”,⁴⁰ y así continúa Garbuno, “lo informe se resiste, ante todo, a ser asimilado por el lenguaje...”⁴¹

Lo anterior, no sólo permite considerar la *reutilización* del espíritu del *shock* dadaísta en el horizonte contemporáneo, sino que además da pie a la distinción entre los dos momentos de la siguiente manera: el *shock* dadaísta, se deslinda del *sentido*, y como apunta Garbuno, del lenguaje mismo; el *shock* contemporáneo por otro lado, parte del propio lenguaje como herencia del conceptualismo y en éste deposita su *sentido*. Es decir, se lleva a ejercicio una suerte de *abuso* de la propuesta del ready-made, dando pie a cierta continuidad de estancamiento estético en la producción contemporánea, si recordamos el *punto cero* que entiende también Hans Richter a partir del Neo-Dada:

“Un shock tal, es irrepetible. La segunda vez que uno los observa, la pala, la rueda, etc., son simples artículos de uso sin implicaciones, se encuentren en su lugar regular dentro de casa, o aún con una aparición pretenciosa en una exhibición. [...] Como lo pone el Profesor Shattuck, el valor (anti-)artístico que adquirieron, vuelve a cero”.⁴²

Fue el mismo Duchamp quien dijo: “Pronto me di cuenta del peligro de la repetición indiscriminada de esta forma de expresión y decidí limitar la producción de ready-mades a un pequeño número anual. En ese momento estaba al tanto de que, para el espectador aún más que para el artista, el arte es como una droga adictiva y quise

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59

⁴¹ *Ibid.*, p. 59

⁴² Richter, Hans, *Op. Cit.*, p. 208

proteger a mis ready-mades de una contaminación tal".⁴³ Ese *shock* abre, entonces, el espacio al espíritu del ejercicio contemporáneo de la *transgresora visualidad cero*, que incentivaría el efímero dinamismo de las vanguardias a las neovanguardias, para finalmente, llegar a un *olvido* de lo visual, identificable quizás, a través del fenómeno del empleo actual de la metalepsis, sugerida en el análisis narrativo de Gérard Genette.

Derivado de la retórica antigua, el concepto de metalepsis refiere a la transgresión llevada a cabo en la obra artística, respecto de los universos diegéticos⁴⁴ considerados en la estructuración de su dimensión narrativa. Escribe Genette: "Metalepsis deriva [...] del estudio de las figuras retóricas y del análisis del relato; pero acaso también por algún pliegue que hemos de encontrar, de la teoría de la ficción."⁴⁵ Agrega que "su ámbito se extiende a muchos otros modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de representación."⁴⁶ Se trata pues, de una "manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación".⁴⁷

⁴³ *Ibid.*, p. 90 [La traducción del inglés es nuestra]

⁴⁴ Cabe aludir al *Arte poética* de Aristóteles, para distinguir aquí los términos de *mímesis* y *diégesis*. Sobre la *mímesis*, expone que "dos causas, y ambas naturales, han concurrido generalmente a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar, es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos [...]" (p. 19). Sobre lo diegético, que como se trata en el texto de Genette, alude a la construcción de lo ficcional, Aristóteles advierte que "si se han fingido cosas imposibles para imitarlas según arte, se habrá errado; pero será con acierto, si el arte hubiera logrado su fin [...] Que si el fin se pudiese conseguir poco más o menos sin eso conforme a las reglas del arte, no será excusable la culpa, porque se debe, si cabe, de todas maneras evitar el yerro. Todavía éste es menos perdonable cuando se comete contra las reglas del arte [...]" (p. 67). (Aristóteles, *La poética*, México, Porrúa, 2007). Acotada la principal diferencia entre la concepción mimética –basada en la imitación– y la diegética –que implica la ficción– en Aristóteles, dejaremos el tema abierto para su eventual profundización, respecto de la dimensión narrativa en el análisis estético sobre las manifestaciones del arte contemporáneo, lo cual es el nodo primordial de nuestra exposición.

⁴⁵ Genette, Gérard. *Metalepsis, de la figura a la acción*. México, FCE, 2004, p. 7

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15

Asimismo, explica Genette que “la relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional”⁴⁸ y continúa, “desde luego, la transgresión es de la misma índole en ambas direcciones, de la metadiégesis a la diégesis y viceversa.”⁴⁹

Así, a través de la metalepsis, la cual ha sido utilizada a lo largo de la historia de las artes como en la literatura, en la pintura, o en el teatro con la introducción del *impromptu* o teatro de improvisación, por ejemplo, que se transformaría en técnicas como la del happening y el performance contemporáneo⁵⁰, es posible entender la esencia estilística que ha adquirido la condición artística contemporánea en sus manifestaciones actuales. Por ello, es preciso recalcar que, si bien el presente texto refiere a las derivaciones sustanciales del arte visual contemporáneo, la recurrencia a un término de índole narrativa, recae en la hipótesis de que en el presente, hay una transformación de la imagen artística hacia el fenómeno discursivo precisamente promovido por el desarrollo de los factores de lo reflexivo-conceptual.

Sirve mencionar, también, que la interpretación de Lucie-Smith en lo que refiere al *espacio* no es fortuita, y con tal noción, resulta considerable la afirmación de Danto, al hallar una *técnica identificable* en el arte contemporáneo:

Parte de lo que define al arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30

⁵⁰ *Ibid.*, p. 63

Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es <<el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas>>. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí.⁵¹

En ese sentido, habrá que considerar, el hecho de que las vanguardias como el cubismo, el surrealismo o el dadaísmo, son otro elemento de las *reutilizaciones* contemporáneas. Como afirmó Danto, el uso del collage se convirtió en otra de las técnicas del montaje contemporáneo. Sin embargo, hay ahora, una diferencia que no sólo gestiona el plano formal, sino además, el del sentido; a saber, la *idea lógico-conceptual* a través de la cual, el plano del collage es ya, la *realidad* misma y, por tanto, la sugerencia de que se trata de una obra artística no se defiende a través de lo representado en el plano, sino por medio de la elucubración sobre el sentido de lo presentado.

Cabe añadir las palabras de Garbuno: “Para Galard, el *ready-made* reemplaza a la obra de golpe, mientras que el *collage* la sustituye fragmento a fragmento. De este modo, Galard propone abolir el arte, abandonar la producción de obras, pasar de la <<desproducción>> de obras de arte a una estetización de la vida cotidiana.⁵² Tales consideraciones reiteran, entonces, el espectro de dos características quizá esenciales en el fenómeno de la metalepsis, y que se presentan en el arte contemporáneo: la *apertura* hacia el espacio y el uso del collage. Se apresura la explicación.

⁵¹ Danto, *Op. Cit.*, p. 27

⁵² Garbuno, *Op. Cit.*, p. 98

En su *Estructura del arte contemporáneo*, Oscar Olea permite perseguir el hallazgo de ciertas peculiaridades del arte contemporáneo y su inscripción en un estilo categórico de lo que este periodo del arte significa para la historia. El autor asevera que la realización artística de los últimos años conlleva una “involución del universo simbólico en busca del <<cero absoluto>> de la significación por medio del experimento en sí mismo y la eliminación de toda norma”⁵³ y más adelante continúa, “el arte actual, al igual que el del más remoto pasado, es el espejo mágico en el que habremos de imprimir nuestra propia imagen, que ya no puede reflejarse adecuadamente en los que fueron eficaces en otras épocas”.⁵⁴

La idea de tal *involución* concuerda entonces, con la tendencia que observa Danto, respecto a la utilización del collage, así como a la intencionalidad identificable desde el *ready-made* y desarrollada por el arte conceptual, en lo que refiere a la *dimensión narrativa* de la obra. Esa tendencia de sustitución del símbolo y la forma, por la idea. Así, Olea establece que “el arte ha respondido a esta situación, anulando toda posible continuidad de la significación tradicional; los símbolos actuales gritan desde la grieta profunda que separa a la visión tradicional, que fue siempre explícita, de la visión incierta que nos caracteriza actualmente”.⁵⁵

Además, en lo que respecta a lo abarcado por el factor del *espacio*, apunta que “en nuestra época se ha registrado un cambio en la percepción del espacio que ha transformado todos los lenguajes artísticos para adaptarlos a nuevos fines que bien

⁵³ Olea Oscar, *Estructura del arte contemporáneo*, México, UNAM, 1979, p. 8

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8

podrían ser, como vislumbra Munford, <<el preludio de una revolución más generalizada de la vida, o bien, de un movimiento más difundido hacia el nihilismo y la autoaniquilación>>”.⁵⁶ Pero ¿cuál es ese flujo esencial que a través del uso del *espacio* y las características ya mencionadas, lleva a comprender que el arte contemporáneo se ha *acercado a la vida*? Es esa la cuestión dirigida hacia la existencia del fenómeno de la *metalepsis* como figura narrativa transgresora, que lleva al arte hacia el Arte, en la dimensión de la *vida real*.

Tras esta consideración a grandes rasgos, de los elementos previos que influyeron en el procesamiento del arte contemporáneo, es posible aseverar que el arte visual en la cultura occidental ha seguido, desde el momento en que el concepto se vuelve el elemento dirigente de la creación artística, una línea narrativa que apela a la reflexión inseparable de la realidad contextual en la que se da. Esto se daría, de modo evidente, como sugiere Danto, en el pop-art warholiano, pero se enaltecería durante la década de los noventa, a través de la estética relacional y su “juego de signos”; a partir de diversos ejemplos, Nicolas Bourriaud determinaría que “la parte más vital que se desarrolla en el tablero del arte [contemporáneo] responde a nociones interactivas, sociales y relacionales”.⁵⁷ Es así como se puede apreciar el interés en el arte contemporáneo por la exploración de diferentes *técnicas* que expresen tal diversidad de *relaciones, del y en el mundo*, que las enfatizan adecuada y sórdidamente. De tal manera, no sorprendería la cantidad de propuestas artísticas generadas para llevar tales proyectos al plano de la ejecución.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23

⁵⁷ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 6

* LA (RE)DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA

En el sentido en que se ha tratado de establecer el seguimiento de ciertas características destacables del arte contemporáneo como producto del desarrollo estilístico moderno, se vuelve necesaria una sujeción a características claras, respecto a lo que se entiende por arte en la actualidad, pues como se ha planteado ya, la diversidad de técnicas y ejemplos de manifestaciones artísticas, exige la declaración de lo que se puede comprender como arte contemporáneo.

En ese tenor, es difícil, primeramente, pensar en la reducción a un concepto, de un fenómeno tan abarcador como lo es el de arte contemporáneo *per se*, sin embargo, es posible revisar los conceptos previos que le dan guía al mismo, respecto de las necesidades de este texto. Para esta tarea, cabe considerar que la situación sobre la comprensión del arte contemporáneo conlleva una serie de divergencias críticas que aquí, más bien se intentarán aprovechar para el criterio de *conciliación* estilística.

Por primera cuenta, resulta de importancia la propuesta de Arthur Danto, quien asume que “la historia del arte llegó a su fin y que no hay posibilidad de que se produzca una continuación de la historia del arte en direcciones ahora tan impredecibles [...] el arte es casi paradigmáticamente impredecible, la encarnación misma de la creatividad y la libertad humanas”.⁵⁸ A la par con Belting, Danto explora las características de las manifestaciones contemporáneas y establece, en palabras del primero, que en el arte contemporáneo se detecta “la relativa y reciente pérdida de fe en una gran narrativa que

⁵⁸ Danto, *Op. Cit.*, p. 61

determine el modo en que las cosas deben ser vistas”.⁵⁹ Es allí de donde deviene la diversidad narrativa y conceptual que, aunada a la variedad de técnicas del plano formal, constituye una primera *particularidad*, por expresarlo en sentido paradójico, del estilo contemporáneo.

Sin embargo, una segunda visión, la de Jean Baudrillard, establece más bien una crítica a esa libertad que sugiere Danto, cuando escribe que al arte actual “le ha dado por retomar, de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano, y hasta las formas contemporáneas”.⁶⁰ Bien si la narrativa que identifica Baudrillard, coincide con la visión de Danto, al apelar a una forma de cierto modo subversiva, del uso del collage, el primero sugiere la aparente condición contemporánea de una *re-representación*, que se convierte más bien en una forma de ironía y simulación, que lleva a la desaparición de la representación como tal; se evapora en la obviedad de su constructo.

Ya todo está dicho. Se hace una re-interpretación de lo que ya *era* y simplemente no se había expresado o “resaltado” así antes. Las posibilidades de expresión se vuelven *tan* infinitas como la complejidad de la subjetividad, dándose a partir de técnicas cada vez más diversas y la narrativa se difunde en la vasta gama de opciones de lo *decible*. Y así, el autor establece que:

Este remake, este reciclaje, pretende ser irónico, pero esa ironía es como la urdimbre gastada de una tela: no es más que el resultado de la desilusión de las cosas, una

⁵⁹ Danto, *Op. Cit.*, p. 27

⁶⁰ Baudrillard, *Op. Cit.* P. 15

desilusión de cierta manera <<fósil>>. [...]Es una parodia y a un tiempo una palinodia del arte y de la historia del arte; una parodia de la cultura por sí misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical.⁶¹

Si se explora en producciones como el performance, en las instalaciones contemporáneas, o los trabajos plástico-visuales, se percibe ese aire de autonomía e imprudencia de ser el resultado de una posibilidad no esperada, dueña de nadie hasta ahora, porque siempre se trata de algo “nuevo”, de una visión única e individual.

Dicho esto, sería importante también considerar que la postura “crítica” ha sido una característica común en las vanguardias artísticas anteriores, en su naturaleza de *shock*, sin embargo, en el caso contemporáneo se transforma en una especie de rendición, de esa *desilusión* que sugiere Baudrillard. Es decir, la ironía, la acusación que se hace al evocar *doblemente* –una vez en lo presentado, otra en el momento en que asume deliberadamente que está, en efecto, presentando lo representado- forma parte evidente de los valores de la sociedad donde surge y a la vez de una insistente *racionalización* de todo ese proceso.

No resulta fortuito que Oscar Olea apunte que “el *homo tecnicus* actual ha llegado hasta el desconcierto al buscar de manera nihilista una imagen de su mundo interior en consonancia con el salto que ha dado”.⁶² ¿Pero dónde queda, entonces, la esencia del arte en ese radical y voraz *análisis* de su propia *creación*? El mismo autor explica:

⁶¹ Baudrillard, *Op. Cit.* p. 15

⁶² Olea, *Op. Cit.*, p. 9

Se trata de una mala educación, cualquiera que sea el sentido que le demos a este término. Refiriéndonos a nuestra civilización, la mala educación reside principalmente en dos aspectos: el aislamiento paulatino pero implacable del hombre en relación con la naturaleza y el acento axiológico que ha sabido poner en la educación del intelecto paralelamente a un desinterés total por la conformación simultánea de la emotividad.⁶³

Siguiendo ese orden de ideas, a través de las cuales se evoca la rendición ante la desilusión posmoderna sobre el llamado “fin del arte”, ese estado *último* de la estética y la expresión artística, habrá que considerar la siguiente fase de estas visiones. En su *Teoría estética*, Adorno afirma de manera contundente que “hoy, la estética no tiene poder alguno sobre si será una necrología para el arte; pero no debe pronunciar su discurso fúnebre; no debe constatar el final, consolarse con lo pasado y pasarse (da igual bajo qué título) a la barbarie, que no es mejor que la cultura que se ha merecido la barbarie como castigo por su esencia bárbara”.⁶⁴

Otra postura, la de Eugenio Garbuno Aviña, apunta que el marco de la estética “ha desaparecido en la realidad misma”,⁶⁵ esto, si se considera que ésta *pasa por una serie de metamorfosis*, que caminó al ritmo acelerado de las vanguardias y neovanguardias, y que tuvo su *reacomodo* evidente con la aparición del *ready-made*. Sentido en el cual, Arthur Danto opina que “la teoría estética clásica no puede ser apelada por el <<arte después del arte>> precisamente porque pareció despreciar del todo la calidad estética [...] Una vez que fue establecido el estatus de estas obras como arte, fue cabalmente claro que la estética como teoría necesitaba seriamente ser reparada para ser útil en el

⁶³ *Ibid.*, p. 11

⁶⁴ Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, España, Ed. Akal, 2004, p. 13

⁶⁵ Garbuno, *Op. Cit.* p. 25

trato con el arte".⁶⁶

Ante estas nociones de la estética *rendida* o la estética que no debería rendirse, habría que adentrarse en el estudio de Garbuno, pues él alude a la que llama *estética del vacío*, la cual tiene toda relación con la *desaparición del símbolo visual en el arte contemporáneo*. Para ello, reconoce primero, que el momento del arte contemporáneo puede también entenderse a partir de que la estética, en su proceso de metamorfosis, pasó *de lo bello a lo sublime*. Escribe: "el marco de lo sublime ya no es el de lo bello; fue el marco que amplió la experiencia de lo sensible, más allá del placer de los sentidos al dolor de los mismos dominado por la razón: la estética ya no es sólo cuestión del gusto, sino también contemplación que nutrirá la compleja subjetividad".⁶⁷ Es decir, se da ese giro del arte hacia la estructuración conceptual o discursiva, y se agudiza con la construcción irónico-crítica del arte donde lo estético en su calidad de bello o feo, se difumina en la repercusión de significado e incidencia contextual que, si se sigue el pensamiento de Baudrillard, en lo contemporáneo, sólo aparenta banalidad al destruir todo índice de simulación y, por tanto, al renunciar a la referencialidad de la representación.

Sobre esto consideramos el dilema del arte contemporáneo, según Baudrillard:

O bien, no hay más allá de la simulación, [...] ya no es siquiera un acontecimiento sino más bien la banalidad de nuestro mundo, nuestra obscenidad de todos los días y estamos entonces en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas

⁶⁶ Danto, *Op. Cit.*, p. 102

⁶⁷ Garbuno, *Op. Cit.*, p. 23

las formas de nuestra cultura a la espera de otro acontecimiento, pero ¿de dónde va a salir ese acontecimiento?; o bien hay, después de todo un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita las apariencias del mundo, pero para destruirlas.⁶⁸

Cabe mencionar sobre ese linde *atravesado* en el terreno de la estética y el arte, únicamente concebible a través de su *autoreflexión*, Adorno no se equivocaría al establecer que “es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que su negación [...] sea lo que fuere, lo feo ha de conformar o poder conformar un momento del arte...”⁶⁹ Si así fuere, también las palabras de Trías sustentarían que “el arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror”,⁷⁰ para lo que el ejemplo perfecto podría ser el famoso caso, ya mencionado, de Manzoni y su *mierda enlatada* (1961).

Una vez considerados los cuestionamientos estéticos que, desde Duchamp, se abrieron para el campo del arte, como eje necesario de una interpretación hermenéutica del fenómeno, resulta preponderante una conexión de lo que esta serie de características tienen con el paisaje cultural al que están circunscritas y dan lugar a su constante reproducción en la contemporaneidad. Una de las constantes críticas sobre la esencia artística contemporánea es su dependencia a la industria. Las manifestaciones artísticas seleccionadas para el desarrollo de esta investigación, serían *validadas* por el circuito institucional de la industria artística de la Ciudad de México; en el caso particular de tres

⁶⁸ Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 20

⁶⁹ Citado por Garbuno, *Op. Cit.*, p. 25

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25

museos distintos que presentaron propuestas de arte contemporáneo en calidad de exposiciones durante los años de 2012 y 2013.

En ese sentido, frente a esta concepción *industrial*, es pertinente traer a colación el aspecto del *acercamiento a la vida*, al que avocan constantemente las expresiones artísticas contemporáneas, y que es posible relacionar con la idea de *transgresión* de los límites de lo visual, perseguida en gran medida por los artistas contemporáneos. De esa manera, las palabras de Manuel Lavaniegos resultan de utilidad para adentrarnos en la cuestión de cómo ésta característica fundamental, pareciera ser incentivada por la industria desde tiempo atrás:

La expansión de este fenómeno de *deslimitación*, que encuentra su fuerza motriz en la promoción del *arte del no/arte*, donde todo medio y forma de expresión son válidos, se incrementa después de la Segunda Guerra [...] cobra auge a partir de los sesenta, una fase caracterizada por muchos autores como periodo de “crisis de las vanguardias” que de contestatarias y relativamente marginales son, en general, asimiladas al establishment del mercado y las instituciones del arte.⁷¹

Asimismo, como otra aproximación útil, podemos considerar el caso de las latas de sopa *Campbell*, que Andy Warhol lanza como propuesta estética del *pop-art*, en la década de los sesenta, con lo que “el objeto-mercancía, el signo-mercancía, queda irónicamente sacralizado”,⁷² pero que en 1986 es *re-lanzada* por el mismo artista, como una re-

⁷¹ Lavaniegos, Manuel. *¿El arte hoy? Un naufragio*. En: *Mitogramas*, Blanca Solares y Leticia Flores Farfán (coords.), México, Cuernavaca, UNAM: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Los Reyes, 2003, p. 62

⁷² Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 20

producción muy poco original. Baudrillard utiliza esto como ejemplo, para explicar la forma en que, así como Walter Benjamin explora la pérdida del *aura* en la obra de arte a partir de la reproductibilidad técnica, la obra en su momento de total *destrucción de la simulación*, pierde su originalidad, en su afán pseudo-crítico de la industria que en realidad lo incorpora a su flujo productivo.

Lo anterior nos recuerda la advertencia de Duchamp sobre el poco recomendable abuso del *ready-made*, entendiéndolo que con éste, ya había expulsado lo que Warhol pretende devolver a la estética de lo bello. Se trataría así, de un contrasentido o una involución, como el mismo Duchamp lo afirma. Sin embargo, el espíritu en que se inscribe el comentado *traspie poshistórico* de Warhol, es el que se allana de manera constante en otras manifestaciones artísticas que no sólo le proceden, sino que parecen multiplicarse. El acto que presenta lo ya representado, no sólo nos sirve para reiterar cómo, aunado al interés irónico-crítico por obviar una realidad mercantilizada en la que se circunscribe el artista, genera esa sensación de vacío que Garbuno atribuye a la pérdida de un símbolo verdadero, cuya ausencia parece pretender ser *neutralizada* por la *reflexión* de lo contextual.

Otra acepción sobre esto, sin embargo, es la de Boris Groys, quien lejos de asumir el “fin del arte”, busca entender el proceso de su continuidad y su multiplicidad. A través del desarrollo de su teoría, hace una reflexión sobre *lo nuevo* en la *institución* del Arte, a la que más bien asume como un *archivo* y su importancia en la *economía cultural*, que no es sino “el intercambio que se produce entre el archivo de los valores culturales y el

espacio profano exterior a ese archivo".⁷³ En ese sentido, empieza por preguntarse "¿cómo el presente se manifiesta a sí mismo en nuestra experiencia del día a día –antes de convertirse en materia de especulación metafísica o filosofía crítica?"⁷⁴ Groys asume la condición efímera de la producción contemporánea y, por supuesto, su ritmo imparabile; observa en la visión contemporánea, un "momento en el tiempo en el que decidimos reducir nuestras expectativas sobre el futuro o abandonar algunas de las tradiciones del pasado para pasar por el estrecho umbral del aquí y el ahora"⁷⁵ – a través de una insistente y constante reflexión sobre éste.

Sin embargo, y precisamente con la relación que asume Groys entre el *archivo* y lo archivado según los parámetros de la institución del arte, la *reflexión ontológica*, revela la forma en que el producto estético no se separa ya del estado paradójico-irónico, que define a los productos culturales contemporáneos, que ya no apelan a una crítica irónica del *establishment* mercantil, sino a la ironía crítica de la crítica irónica, precisamente a través del *montaje industrial*, gracias al cual, estas "obras críticas" tienen un lugar donde *darse*. De tal modo, se anula su esencia artística representativa, situándose más bien, en un momento de cada vez más difusa elucubración conceptual.

Lo anterior, evoca también la postura de Theodor Adorno, quien pauta que "la separación de la realidad empírica que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado";⁷⁶

⁷³ Groys, Boris, Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios, España, PRE-TEXTOS, 2008, p. 11

⁷⁴ Groys, Boris, *Comrades of time*, Ensayo publicado en e-flux Journal #11, E.U., 2009, p. 1, Consultado en: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>

⁷⁵ *Ibid.*, p. 2

⁷⁶ Adorno, *Op. Cit.*, p. 14

pero se trata de una *multiplicación* cuyo sentido de dirección se ha desvanecido en esa especie de *matematización* contabilizadora de todos los posibles “aquí y ahora” dados en la eterna fenomenología de la subjetividad humana; sentido que aquí se intenta abordar, con más precaución que cualquier otra cosa.

Sobre una concepción tal, Christian Ferrer adelantaría, respecto de las aportaciones de Guy Debord, que “lo que es experimentable no puede ser representado, y que la contemplación de simulacros o la estimulación sensorial por medios técnicos son sucedáneos vitales decididamente insuficientes”⁷⁷, en el marco de una cultura visual.

Apelo nuevamente a las palabras de Baudrillard:

El arte se ha vuelto iconoclasta, pero esta postura iconoclasta moderna ya no consiste en destruir las imágenes, como la de la historia; más bien consiste en fabricar imágenes, hasta en fabricar una profusión de imágenes en las que no hay nada que ver. Son literalmente imágenes que no dejan rastros, no tienen consecuencias estéticas, propiamente hablando, pero detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido. Este es el secreto, si es que hay uno, de su simulación.⁷⁸

Asimismo, una visión indiscutible sobre la condición de la co-dependencia de la industria mercantil, es la de Honnef Klaus, quien enfatizó que “los precios se han disparado y los coleccionistas privados hacen encargos en dimensiones hasta ahora desconocidas”.⁷⁹ Incluso, comenta que “las imágenes tecnológicas de los artistas no son

⁷⁷ Ferrer Christian, Prólogo a *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, Argentina, la marca editora, 2ª ed., 2008, p. 13

⁷⁸ Baudrillard, *Op. Cit.*, p. 21

⁷⁹ Klaus, Honnef, *Arte contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1993.

en ningún sentido inferiores a las de los profesionales de la publicidad, ni a nivel técnico ni en el formato; y por lo que se refiere a la originalidad artística, suelen dejar en vergüenza a los artistas comerciales”⁸⁰ y que “estas imágenes (irónicas, obviando la realidad del contexto social, descubridoras de la banalidad de la pretensión artística) quieren desprestigiar las formas de las ideas colectivas sobre el mundo, la realidad y la existencia del hombre que se han convertido en clichés”.⁸¹

Más allá de la noción mercantilista del arte, Hal Foster explica que “la institución del arte no es captada como tal por la vanguardia histórica sino por la neovanguardia, la cual aborda a esta institución con un análisis creativo y reconstructivo, y no como un ataque nihilista, abstracto y anarquista, como sucede en la vanguardia histórica...la neovanguardia no cancela la vanguardia histórica, sino que <<pone en obra su proyecto por primera vez>>”.⁸² Así, “en este contexto de la posmodernidad los artistas renuncian a la utopía y al carácter crítico del arte, en cambio se inclinan por una sumisión al mercado del arte y asimilan las condiciones que éste dicta para ingresar al <<mundo del arte>>”.⁸³

Si la fusión del arte con la vida real es un “producto rentable” del *establishment* mercantil, la relación que da pie al arte contemporáneo es la de su afirmación “poética”, por el archivo industrial groysiano que lo sostiene. O bien, ya no se trata sólo de una estética relacional como la de los noventas, sino que ya adentrado en el campo de la *realidad*, el arte en su origen conceptual, sólo puede serlo, a través de la existencia de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 180

⁸¹ *Ibid.*, p. 187

⁸² Citado por Garbuno, *Op. Cit.*, p. 98

⁸³ *Ibid.*, p. 103

una industria que dice que lo es. Esto guía hacia la situación paradójica que el catedrático Gerard Vilar, entiende en su naturaleza *precaria*.

A lo que apela Vilar con la *precariedad*, es a esa condición que se gesta en el nicho del capitalismo y la modernidad, y que en la contemporaneidad se agudiza, al tiempo que desaparecen las condiciones de universalidad, como consecuencia de los intentos de democratización del arte, en el sentido en que la capacidad actual de producción –dado que *cualquier cosa puede ser arte*- ha incluso fragmentado a los individuos del público, ahora también artistas.⁸⁴ Es decir, Vilar considera a la técnica revertida ante la relación condicionante de la industria, sobre la posible *artización* de todo lo que es. Eso que Groys entiende como universalismo débil, donde “a través del avante-garde, la profesión del artista se des-profesionalizó”.⁸⁵

Y para enfatizar la pérdida que Garbuno define como *vacuidad simbólica*, donde ya no hay un elemento conciliador de los sentidos esenciales, ontológicos, universales, continúa Groys: “Como sea, el avante-garde artístico no buscó salvar el alma, sino al arte. E intentó hacerlo a través de la reducción –reduciendo los signos culturales a su mínimo absoluto para que pudieran ser exportados a través de las rupturas y los permanentes cambios en las modas y las tendencias culturales”,⁸⁶ lo que no sólo se relaciona con los intereses del mercantilismo industrial, sino también con su *caída* hacia la dependencia del pretexto archivístico.

⁸⁴ Vilar, Gerard, Texto *Sobre la precariedad*, atendido en el seminario: *El museo como experiencia crítica*, México, Museo Tamayo, Agosto 2013.

⁸⁵ Groys, Boris. *The weak universalism*, Ensayo publicado en e-flux Journal #15, E.U., 2010, p. 3, consultado en: <http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>

⁸⁶ *Ibid.*, p. 5

Una vez introducida la relación actual del arte con la industria que lo resucita con insistencia, es posible asumir que en el caso del proceso social occidental contemporáneo, el ser artístico además de preguntarse por la forma de evocar la vivencia social, y que se trata de evidenciar de manera *crítico-irónica*, es decir, en algunos casos, con *conciencia* de “bufón”⁸⁷ del contexto en que se inscribe, a través de técnicas como la ruptura de los límites espaciales que separan al mundo/contexto del hombre del mundo/contexto de la obra; éste se sitúa él mismo, en una nueva situación ontológica que forma parte del discurso contemporáneo, y que definitivamente obliga a estudiar la estructura desarrollada en esa *conjugación de realidades*, partiendo por supuesto, desde el *punto de ruptura* en que *el arte* se sitúa ya, y que pretende ir más allá de su *fin*, o bien, de su límite simbólico-visual.

Ante este “constante reacomodo” que atraviesa el universo del arte, se vuelve imperante la profundización del fenómeno contemporáneo en su comprensión de la ontología del ser artístico, el cual, lejos de actual, es perenne. Finalmente, esto puede guiar hacia distintos laberintos, no sólo porque el arte ha sido y seguirá siendo de alguna manera, indefinible, sino porque las características particulares en la visión contemporánea, llevan a una serie de formulaciones sobre el papel del ser, inmerso en un contexto donde la *vacuidad simbólica* aparece como una de las nociones más interesantes hacia su *recuperación* de sentido.

⁸⁷ Klauss, *Op. Cit.*, p. 187. Calificativo que utilizaría el propio Klauss, y del que cuestionaría sus probabilidades para “ser tomado en serio”.

II

EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA METALEPSIS

Si se ha podido comprender hasta ahora, cómo la circunstancia del arte contemporáneo institucionalizado, se transforma hacia una serie pluridimensional de expresiones crítico-irónicas derivadas de la conceptualización que intentan reflejar la complejidad del dinamismo perceptible en la subjetividad de realidades particulares, este análisis se halla en buen camino. Es decir, se entiende que la anulación simbólica de la representación tradicional, ha devenido en una conversión hacia la interminable expresión de lo meramente sígnico, a través de las interminables propuestas discursivas de experimentación estética.

En ese sentido, y en este *momento* del arte, conviene ampliamente recurrir a lo que Jauss explica como la *experiencia estética*. Apunta el autor que “en el comportamiento estético, el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo”.⁸⁸ Es decir, así como en la propuesta duchampiana de cuestionar los cánones de la estética, al llevar el arte hacia un campo, ya no sólo de hechuras, sino de actos, como lo entendería Octavio Paz, la *experiencia estética* de Jauss, sugiere que este *acontecer* es perfectamente capaz de evocar el sentido ontológico del arte, y por lo tanto del ser mismo, respecto de su *mundo de vida*.

⁸⁸ Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 15

Con *mundo de vida*, apelo a la reflexión fenomenológica desarrollada por Husserl, quien nos entiende como sujetos de un mundo previo;

con un ego, experimentando dicho mundo, contemplándolo, valorándolo, otorgándole un propósito; para nosotros, el mundo alrededor tiene el significado óptico dado a partir de nuestras experiencias, nuestros pensamientos, nuestros valores, etc.; y tiene formas de validez (seguridad del ser, posibilidad, quizás ilusión, etc.) que a su vez, otorgamos o adoptamos de hábitos y adquisiciones previas que permanecen en nosotros y cuyo contenido actualizamos a voluntad. A saber, todo esto desenvuelve una serie de alteraciones de la que <<el>> mundo existe de modo unificado, persiste, y se corrige en su contenido.⁸⁹

La pregunta sobre el arte, sin embargo, persistiría en la condición *esencial*, tanto del arte como del ser, dado que la ausencia de un elemento que simbolice y por tanto, que le de un sentido a ese mundo *a priori*, lo situaría a todo el fenómeno, en una aparente gran paradoja, si consideramos que una tal experiencia estética se trata de un *universo construido* conceptualmente, y evidentemente, desde un parámetro de observación cuyas medidas no pueden alcanzar la universalidad en sí.

Frente a lo que escribe Danniell Inerarity en su introducción a la *Pequeña apología de la experiencia estética* de Jauss, sobre que “la exclusividad del gran arte tiene el poder de inaugurar una nueva visión que hasta el momento era inalcanzable en el contexto

⁸⁹ Husserl, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction to Phenomenology*, E.U.A., Northwestern University Press, Evanston, IL, 1970, p. 21 [La traducción del inglés es propia]

experiencial del mundo de vida”,⁹⁰ aquí debemos cuestionar el potencial realmente alcanzable por la significatividad particular de ese *nuevo contexto experiencial*, propuesto por las indefinibles manifestaciones de experimentación estética del arte contemporáneo; aún asumido que “en la experiencia estética se modifica también la actitud hacia aquello que se experimenta como objeto estético; se adquiere una instalación nueva desde la que realizar experiencias estéticas inéditas”.⁹¹

Lo cuestionable sería, pues, cómo esa *circunstancia* creada por el artista tiene un sentido *apto*, en los propios términos del discurso con el cual introduce su *universo construido*, para la realidad del receptor. No sólo se trataría la *desnudez* del receptor respecto del comportamiento estético sensitivo, inherente a cualquier proceso de recepción artística, sino que sobretodo se pondría en jaque, la capacidad del agente receptor ante una cuasi obligada *fusión de horizontes*,⁹² frente a la pertinencia –o falta de ella- de la intertextualidad narrativa en el discurso de la propuesta estética, que deliberadamente se introduce en el *mundo de vida* del receptor, en el momento en que éste decide serlo. Esto, ha de decirse, es inevitable en consideración de la calidad conceptual-reflexiva sobre la que se construye la experiencia estética.

Es decir, ya no se implica únicamente la consideración de una estética de la recepción, sino cómo la *experiencia* posiciona al ser artístico en una situación ontológica específica, dada en las dimensiones de un universo de realidad compartido con la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16

⁹¹ *Ibid.*, p. 19

⁹² Es pertinente aclarar en este punto, que por fusión de horizontes, nos referimos a la concepción de Hans-Georg Gadamer según la cual <<El intérprete “realiza siempre un proyectar”, proyecta un sentido preexistente sobre lo que interpreta, sentido que está determinado por su horizonte cultural>>. (Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, España, Ed. Sígueme, 2012, p. 333).

propia obra, o bien, ese universo en el que la imagen simbólica se ha autoaniquilado para difuminarse en el contexto *real* y sin embargo *controlado* conceptualmente, del ser artístico. Este proceso concatenaría precisamente, la noción de metalepsis, en lo que al *funcionamiento* de los estilos contemporáneos se refiere. Más a mi favor, reitera Jauss, “la confluencia consiste en considerar que una obra de arte no tiene carácter representativo sino presentativo”;⁹³ enunciado que fungiría como la *condición* de la creación contemporánea.

¿Cómo identificar, pues, ese proceso en el que el ser artístico –ya sea desde su agencia creativa o su agencia receptiva- se une a las dimensiones de la expresión a través de una participación dinámica, sugestiva y sensitiva que sea trascendentalmente significativa? Aunque Jauss explica que “la genuina función del arte es más bien articular formas de percepción del mundo y representar imaginativamente posibles reacciones frente a ese mundo”,⁹⁴ esto implicaría una condición de lo efímero, justamente, como la relación de la experiencia de los sujetos con el *mundo de vida*, desestimando una condición esencial de la propia vitalidad, que contemplaré más adelante. De tal modo, en una reflexión tan giratoria sobre la estructura del arte contemporáneo, habrá que aligerar un poco el paso para aterrizarla en un punto clave de su explicación, esto es, los nodos en la configuración de la metalepsis.

⁹³ *Ibid.*, p. 20

⁹⁴ *Ibid.*, p. 27

* ESTILO, LOS LÍMITES INFINITOS

Como ya se ha sugerido, una de las características de los estilos contemporáneos, se constituye en la variedad *infinita* de posibilidades técnicas, derivadas de las propuestas de reflexión sobre la propia estética⁹⁵, cuyo origen hemos identificado en el *ready-made*. Esto se puede ver en las innumerables propuestas de experimentación artística que brotan de manera expansiva en nuestro tiempo. Podría afirmarse entonces, que la conversión del arte hacia formas no tradicionales de representación, ha sido el eje conductor de la creatividad del ser artístico contemporáneo, quien además, como ya se mencionó, ahora se inscribe –al tiempo que lo hace el discurso artístico- en un momento corruptor de horizontes, como constitutivo de un modo de ser del ser humano.

Lo anterior quiere decir que a través de la experimentación con la cual se da la práctica artística contemporánea, se puede observar una serie de fenómenos *estéticos* –entendidos desde una discursividad que gira en torno a la metalepsis- donde el arte deviene en un proceso de desdoblamiento en el cual fenómenos como el *Bioarte*, una de las vertientes más recientes del arte contemporáneo, parecen alejarse ya de cualquier búsqueda de representación simbólica para dar pie a un arte cuyo medio primordial, es la propia vida. A saber, el *Bioarte*, término acuñado por el artista y científico Eduardo Kac, es según Edith Medina, “una de las primeras vanguardias del siglo XXI, transformando los formatos y los conceptos de presentación, que hasta el momento se

⁹⁵ Es pertinente resaltar aquí, la distinción entre arte, como producción de obras artísticas, y estética, como la filosofía que reflexiona en torno al fenómeno del arte. Es decir, ya Antoni Tapiès escribe sobre ello y establece que “en la práctica artística, a diferencia tal vez de cualquiera otra, la creatividad auténtica no sólo tiene obligatoriamente relación con una posible teoría estética anterior, sino que justamente ha consistido siempre en una especie de <<llevar la contraria>>, en un <<decodificar>> todo lo que las teorías quizá pretendían hacer demasiado estable”. Asimismo, apunta que “estéticas hay muchas, y que deberíamos distinguir en seguida entre las teorizaciones que parecen más o menos impositivas e interesadas, y las no normativas, las que son fruto de auténticas crisis, que pueden ser muy nobles, profundas y auténticamente revolucionarias”. (Tapiès, Antoni, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 10, 14).

habían desarrollado. El material orgánico se convierte en la herramienta artística del bioartista, desde mariposas, plantas, genes, ADN hasta piel humana, laboratorios, bioreactores, tubos de ensayo; de los cuales se toma posesión y se crean obras, modificando procesos históricos y culturales.”⁹⁶



Alba, el conejo fluorescente.
Artista: Eduardo Kac
Fotografía por: Chrystelle Fontaine*

En ese sentido, se vuelve indispensable el intento por explicar la esencia de la que va el fenómeno metaléptico *experiencial*. La necesidad de los artistas por recurrir a nuevos materiales, técnicas y procedimientos de presentación, da lugar a obras que sí evocan una experiencia particular en la recepción de la misma, en cuanto que, en lugar de introducir a la obra dentro de su propio *mundo de vida*, el receptor es introducido en el de la obra, que en realidad es ya el del receptor, pero percibido desde una *nueva perspectiva*, co-relacionada con el concepto que le ha dado *vida* a esa *circunstancia experiencial*, o como podríamos entenderla desde la filosofía hermenéutica, como una *vivencia*. Sin embargo, según Gadamer,

⁹⁶ Medina, Edith. *Bioarte, una nueva fórmula de expresión artística*, México, UNAM, Artículo en: Revista Digital Universitaria, Volumen 8, 10 de enero 2007, p. 2, Consultado en: http://www.revista.unam.mx/vol.8/num1/art01/ene_art01.pdf

⁹⁷ Fotografía obtenida del sitio web: Kac, BIO ART, Transgenic works and other living pieces, GFP Bunny, Consultado en: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

[...] la vivencia se caracteriza por una marcada inmediatez que se sustrae a todo intento de referirse a su significado. Lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado el que pertenezca a la unidad de este <<uno mismo>> y manifieste así una referencia inconfundible e insustituible el todo de esta vida una. En esta medida no se agota esencialmente en lo que puede decirse de ello ni en lo que pueda retenerse como su significado.⁹⁸

Después continua: “Lo que llamamos vivencia en sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado”.⁹⁹ Así, para el mismo autor, “una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo”.¹⁰⁰

Si nos apegamos entonces, al concepto de un arte que en su necesidad de evocar una vivencia tal o una experiencia estética específica, al referir precisamente al *mundo de vida* del creador o del receptor, se revela casi en automático el fenómeno de la metalepsis narrativa como parte de la práctica artística contemporánea. ¿Pero qué es lo que realmente consigue? Podemos introducir el ejemplo del artista Carlos Cruz-Diez y su exposición *El color en el espacio y en el tiempo*, que se presentó durante el año 2012 a 2013 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la ciudad de México. Cabe añadir:

⁹⁸ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*, Vol. I, España, Ed. Sígueme, 2012, p. 103

⁹⁹ *Ibid.*, p.104

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 107

El punto de partida para la búsqueda cromática de Cruz-Diez implica la inestabilidad propia del color. A su juicio, el color no es un pigmento adherido a una superficie sólida sino una situación resultante tanto de la proyección de la luz sobre los objetos, como del modo en que dicha luz es procesada por el ojo humano. Entraña, incluso, toda la intensidad de una experiencia interactiva en la medida en que el color depende de la posición del observador ante la obra. Para Cruz-Diez la tarea del artista es la de provocar situaciones que desencadenen el diálogo entre lo estable y la naturaleza inestable del color sobre una infinidad de soportes activados, a su vez, por medio de múltiples estrategias y materiales poco convencionales.¹⁰¹

La pieza-instalación *Cromosaturación*, consistió en el marco de esta exposición, en un espacio blanco, en el que se colocaron diversas lámparas que “colorearon” tal espacio, de acuerdo a su matiz respectivo.¹⁰² La iluminación del espacio fue total, es decir, abarcó suelo, muros y techo. El espectador podía introducirse en ese *espacio de color*, y ser iluminado por la luz en sus diferentes matices cromáticos y experimentar una sumersión total en ellos.

¹⁰¹ MUAC, UNAM, Programa curatorial 2012-2013. Consultar en: http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=56

¹⁰² Cabe mencionar que al referir el matiz, lo distinguimos del tono de luz, en cuanto que Julio Amador Bech explica: “Los diferentes matices de un color resultan de una mezcla cromática con otro color, por ejemplo: un rojo anaranjado (bermellón) –que resulta de añadirle amarillo al rojo- o un rojo violáceo (púrpura) –que resulta de añadirle azul al rojo. El tono, en cambio, se refiere a la cantidad de luz que contiene un mismo color, un rojo carmín puede tener varias tonalidades según sea más claro o más oscuro, tenga más o menos luz.” (Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, p. 37)



Cromosaturación, MUAC, México 2013.
Fotografía: Priscila Páez

El espectador y la obra, eran parte de un mismo universo en el que el soporte de la creación, era el mismo soporte de la recepción. Con este ejemplo, se puede aludir a la pérdida del símbolo, no en el uso de color, elemento formal que en sí mismo conlleva una naturaleza simbólica innegable, sino en el intento por deslindarlo de esa cualidad en la condición experiencial, en la que el receptor *debe* asumirlo como esa “situación resultante tanto de la proyección de la luz sobre los objetos, como del modo en que dicha luz es procesada por el ojo humano” sugerida por el discurso de la curaduría de la institución. O bien, se niega el carácter simbólico del color, para reducirlo a su significación conceptual en su *configuración experiencial*. Gadamer expone que “la relación fundamental del lenguaje y mundo no significa por lo tanto que el mundo se haga objeto del lenguaje”,¹⁰³ pues “incluso en la realización más cotidiana del hablar se hace así patente un rasgo esencial de la reflexión especulativa: la inasibilidad de lo que

¹⁰³ Gadamer, *Op. Cit.*, p. 539

sin embargo es la reproducción más pura del sentido”.¹⁰⁴

Esto nos lleva a la necesidad de recordar la referencia del mismo Gadamer sobre la tradición del horizonte cultural, según la cual no puede dejarse de lado que “la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados”¹⁰⁵ por lo que “la comprensión sólo alcanza sus verdaderas posibilidades cuando las opiniones previas con las que inicia no son arbitrarias”.¹⁰⁶ Esto nos devuelve a la pregunta sobre la pertinencia en un proceso de *ilimitación* tal, en la relación interpretativa dada en la intervención *conceptual* del *mundo de vida* del receptor, al ser sumergido en la experiencia estética.

Gadamer expone que “es una presuposición general que todo el que habla la misma lengua emplea las palabras en el sentido que a uno le es familiar”.¹⁰⁷ Y continúa: “no se puede en modo alguno presuponer como dato general que lo que se nos dice desde un texto tiene que poder integrarse sin problemas en las propias opiniones y expectativas”.¹⁰⁸ O bien, la “receptividad no presupone ni <<neutralidad>> frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios”.¹⁰⁹ Es decir, con esto resalta la duda sobre cómo una variación de estilo *metaléptico*, en el sentido de la experimentación técnica y su límite discursivo-conceptual, permite una reacción realmente *significativa* para el receptor.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 562

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 333

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 333

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 334

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 334

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 336

De tal forma el arte contemporáneo o *poshistórico* como lo llamaría Danto, vendría a posicionarse en un momento de *obligada* reflexividad, llevada a los términos de la expresión depositada en las inagotables posibilidades lingüísticas, equiparables en número a la infinitud de la propia subjetividad. Es precisamente esto a lo que se refiere Danto cuando explica que “eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa [ni técnica] particular”.¹¹⁰ O bien, una especie de hoyo negro del arte donde, al ser *decible*, *todo es artísticamente posible*.

Si nos apegamos a la idea anterior, el fenómeno estilístico contemporáneo abarcado por el fenómeno de la metalepsis, sugiere la ya tratada fusión de dimensiones del *mundo de vida* del ser artístico, con el de la obra; y en tal sentido, el de una condición que Étienne Souriau calificaría como *desdoblamiento ontológico*.¹¹¹ De esa manera, la así comprendida *infinitud* de las posibilidades de experimentación estética, en su rampante conformación, se circunscribirían a un orden metaléptico en el que la fusión de los horizontes de vida, anula la idea de lo bidimensional, en el sentido en el que Ricoeur expone que:

¹¹⁰ Danto, *Op. Cit.*, p. 34

¹¹¹ Genette, *Op. Cit.*, p. 63. El autor cita el *Análisis existencial de la obra de arte* de Souriau, en la primera edición francesa de *La correspondencia de las artes*, París, Flammarion, 1947.

[...] es el reconocimiento del sentido literal lo que nos permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido. Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y el otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que lo transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal.¹¹²

La diferenciación básica que encontramos en Aristóteles sobre la *mímesis* y la *diégesis* sería que una refiere a la imitación en la representación y la otra a la construcción de la ficción; las enlazo aquí, como parte del complejo proceso de la elaboración narrativa, acudiendo a la explicación de Paul Ricoeur:

La función mimética de la narración plantea un problema exactamente paralelo al de la referencia metafórica. Incluso no es más que una aplicación particular de esta última a la esfera del *obrar* humano. La trama, dice Aristóteles, es la *mimesis* de una acción. Distinguiré, en su momento, tres sentidos, al menos, del término *mimesis*: reenvío a la precomprensión familiar que tenemos del orden de la acción, acceso al reino de la ficción y nueva configuración mediante la ficción del orden precomprendido de la acción. Por este último sentido, la función mimética de la trama se acerca a la referencia metafórica. Mientras que la redescipción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*.¹¹³

¹¹² Ricoeur, Paul. *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Ed., 2006 p 68.

¹¹³ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI Editores, 5ª ed., 2004, p. 33

Así, con el fenómeno de la metalepsis pretendería anularse la *función* del símbolo -en la que estarían contenidas las tres funciones que Ricoeur identifica sobre lo mimético-¹¹⁴, que “permanece como un fenómeno bidimensional en la medida en que la faceta semántica remite de nuevo a la no semántica”, para dar lugar a una supuesta *metadimensión*, donde todo es llevado automáticamente a los términos de la presentación discursiva, de lo meramente sígnico.¹¹⁵ Esto, en tanto la ironía-crítica se adopta, se “especializa” y con ello, permanece como la bandera de la *rendición posmoderna*.

Con esto, además de la distinción de Ricoeur, resulta pertinente la aclaración llevada por Gadamer según la cual “el símbolo no está restringido a la esfera del logos, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene <<significado>>”.¹¹⁶ ¿Cómo estaría, entonces, plasmada esa sensibilidad artística en las manifestaciones de la *visualidad* irónico-crítica contemporánea? ¿No sería demasiado sucinto creer que ese insistente *meta-campo* de la discursividad artística, de su *conquista de la realidad*, ha realmente escapado de la necesidad esencial contenida en la expresividad mimética en nuestra incapacidad de auto-definición óptica, en tanto entes habitantes de horizontes siempre cambiantes, inenarrables? Esa bandera, en su calidad de rendida, ¿qué ha conquistado, realmente, para con la perenne sensibilidad de lo ontológico?

¹¹⁴ *Ibid.*, p 82.

¹¹⁵ Si bien esto busca precisar la diferencia entre el excedente de sentido de la dimensionalidad simbólica, que aquí refiere a la imagen en su calidad no-lógica (logos), frente a la significatividad (lo sígnico) dentro de la cual se comprende la lingüística lógico-discursiva, para fines de este texto, el término <<simbolización>>, que podría definir mejor a la representación simbólica, se equipara y permanece como el de <<representación>>, y de tal manera refiere igualmente a la representación mimética anotada desde el planteamiento aristotélico en el capítulo I, distinguida de la configuración diegética, en la que se ordena la lógica narrativa contemporánea y según lo cual esta obra se conduce por el concepto de la metalepsis narrativa.

¹¹⁶ Ricoeur, *Op. Cit.*, p. 110

Es decir, si “el símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible”,¹¹⁷ estaríamos entendiendo que la ausencia simbólica se trata, más bien, de un burdo intento de lo *metadimensional*, en el momento en que los universos diegéticos de las *experiencias estéticas*, pretenden abarcar el universo *real, natural*. Sin embargo, “según Solger, lo simbólico designa <<una existencia en la que de algún modo se reconoce la idea>>, por lo tanto la unidad íntima de ideal y manifestación que es específica de la obra de arte.”¹¹⁸

Es dentro de tales parámetros que puede analizarse la *transformación formal-discursiva*, en que lo *artístico se enlaza* a sí mismo, por exponerlo de alguna manera, en el sentido ontológico de una “libertaria” *metadimensión* sujeta a su potencial perceptible en esa *autorreflexión* insistente del sujeto artístico, dada en la constante *presentación* de criterios sobre su *mundo de vida*. Enlace paradójicamente esculpido con el cincel de la institucionalidad.

Bajo las condiciones expuestas, y con la intención ya enunciada de presentar un análisis adecuado sobre la composición del *estilo metaléptico*, cabe repasar la estructura que Oscar Olea, historiador de arte a la vez que arquitecto, llegó a proponer sobre el arte contemporáneo. Su visión estrechamente ligada a la ubicación espacio-temporal, le generó la necesidad de entender esta dimensión en el arte mismo, como eje primordial de la dimensión formal, y por tanto, estilística. Así establece que “la imaginación actual se desborda hacia el movimiento como respuesta cultural de expresiones simbólicas con

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 111

¹¹⁸ Gadamer, *Op. Cit.*, p. 111

ritmos compuestos y es éste el origen de la crisis actual de todos aquellos sistemas lingüísticos que ya no alcanzan a cubrir estas necesidades”.¹¹⁹ Se trata de una comprensión estético-lingüística del arte frente a su tendencia de abolir la representación simbólica tradicional. De tal forma, continua Olea: “cuando la mecánica legal con que están estructuradas las cosas es afectada por la acción humana al imponer otros ritmos sobre los ya existentes, la finalidad es artificial y está condicionada por la lógica, que se define como el resultado de un acto de reflexión”.¹²⁰

Como ejemplo de dicha espacialidad, se entiende la creación de instalaciones como uno de los estilos contemporáneos más influyentes. En una recopilación de Nicolas de Oliveira, se escribe que la “instalación, como término genérico, cubre un gran área de la práctica del arte contemporáneo. Sugiere la noción de ‘exhibición’ o ‘exposición’ y trata una actividad que se extiende como cualquier otra forma de hacer arte en la actualidad”.¹²¹ Asimismo:

[...] como disciplina híbrida, proviene de múltiples historias e incluye a la arquitectura y al performance en su parentesco; las muchas direcciones circunscritas a las artes visuales contemporáneas también han extendido su influencia en la instalación. Al cruzar las fronteras entre distintas disciplinas, la instalación permite cuestionar su autonomía individual, su autoridad y en gran instancia, su propia historia como relevante para el contexto contemporáneo.¹²²

¹¹⁹ Olea, Oscar. *Op. Cit.* p. 41

¹²⁰ *Ibíd.* p. 45

¹²¹ De Oliverira, Nicolas, et. al., *Installation art*, E.U.A., Washington D.C., Smithsonian Institution, 1994, p. 7 [La traducción del inglés es propia]

¹²² *Ibíd.*, p.7 [La traducción del inglés es propia]

De tal modo, la relación con el espacio, y más aún con el *mundo de vida* del ser artístico, en nuestra comprensión sobre la metalepsis, nos lleva a destacar que “la producción de instalaciones en sitios específicamente no artísticos, figura entre los intereses particulares de los artistas. La activación del lugar, o contexto, de las intervenciones artísticas sugiere una lectura específica y localizada de la obra, lo que no sólo concierne al arte y sus fronteras, sino al continuo acercamiento del arte a la vida.”¹²³

La estética se comprende en un sentido metaléptico de los estilos contemporáneos, al seguir el desbancamiento del patrón de la representatividad simbólica, donde a través de una ironía un tanto espesa y cínica, las propuestas artísticas llevan a cabo una supuesta *autoreflexión* sobre su propio proceso de configuración, el cual incluye su ubicuidad espacio-temporal. Según Olea, quien considera al arte en su fenomenología física, “podemos precisar la secuencia de cambios que se operan en la definición formal de la cultura, como una larga cadena de elecciones, ora lógicas ora estéticas. Éste último término se aplica en tal contexto únicamente a la facultad que nos permite elegir de entre varias, la forma que, para nuestra conciencia, sea la más ‘emotivamente satisfactoria’...”.¹²⁴

Se comprende, así, que esta tendencia se obtiene de un primer momento en el que la *representación simbólica* en las artes visuales llega a un punto tal, en el que el ser artístico sintió necesidad, sin olvidar su *relación con lo institucional*, de recurrir a otros

¹²³ *Ibíd.*, p.7 [La traducción del inglés es propia]

¹²⁴ Olea, *Op. Cit.*, p. 46

sistemas de presentación como el lingüístico, como justificación de la producción de innumerables instalaciones, y su irrupción en el entorno cotidiano.

En el caso contemporáneo, cada esfera de la cultura y de lo social “entró en un proceso de des-definición al auto-trascenderse, lo que dio lugar, según Baudrillard- a las figuras de lo transtético, lo transexual, lo transpolítico, lo transesconómico, etc [...] De este modo, las cosas, los signos y las acciones, están liberadas de su idea, de su concepto, de su origen y de su final, entran en una autoreproducción al infinito”.¹²⁵ Por ello, como se ha intentado esbozar, en la creación artística contemporánea, se estaría tratando con una especie de *estancamiento estético* dado en la repetitividad del sentido metaléptico, al generar experimentos que transgreden los límites diegéticos, bajo la necesidad de intervenir el espacio/realidad del creador/receptor, con el fin –es posible asumir- de perpetuar el *shock* emotivo pretendido por el espíritu del *ready-made*, pero ahora bajo el pretexto de lo *vivencial*, cuyo carácter de infinita reproductibilidad, sería su propio delimitante, en el sentido en que no estaría realmente *trascendiendo* ni su espacio, ni su tiempo, sino, reiterándolo.

O bien, como ya se había sugerido, la recurrencia a la metalepsis como enfoque transgresor de las fronteras entre arte y vida, apelarían a la renuncia de la representatividad simbólica, presentando entonces, propuestas artísticas con un contenido y un sentido *experiencial*, delimitados y justificados evidentemente por un discurso *lógico*, con el cual se busca explicar la posible relación de una transgresión diegética tal, a través de la “revelación” de la técnica configuradora de la obra artística.

¹²⁵ Garbuno, *Op. Cit.*, p. 62

Proceso que sin embargo, como se ha expuesto en un principio, partiría de un aire de ironía y *desilusión* respecto del propio universo de la creación artística como reflejo de su inclusión en el *círculo internacional del arte*¹²⁶ y su institucionalización.

En mi opinión, una intención artística de esta clase, lejos de dar lugar a una *metadimensión*, o bien, a un intento de sublimar la creación al llevarla *más allá* de su sentido simbólico mimético, más bien limita cualquier posible aprehensión de sentido del propio ser en la creación artística y lo orilla a la paradoja en la que, al renunciar a la imagen simbólica en las artes visuales, se ha llevado al arte a un encierro en una clase de *lógica abstracta desvirtuada de la vida*, en tanto que la vida no ha quedado *abarcada* allí. Lejos de eso, sería *lo artístico de la vida*, lo que ha sido capturado en una racionalización.

¹²⁶ En términos de Michael Archer (De Oliverira, Nicolas, et. al., *Installation art*, E.U.A., Washington D.C., Smithsonian Institution, 1994, p. 8) [La traducción del inglés es propia]

* EL GIRO DEL DISCURSO ARTÍSTICO

Como ya se señaló, el fenómeno estilístico de la metalepsis conlleva una especie de juego metalingüístico cuya característica más destacable es la ruptura de los límites diegéticos del relato artístico. “Hay metalepsis cuando el pasaje de un ‘mundo’ a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma”,¹²⁷ afirma Genette. En ese tenor, “la simulación y la realidad tienen una relación sospechosa e incómoda. Los antecedentes remotos del simulacro se encuentran ya en Platón, en la distinción entre el mundo sensible como ilusorio y el mundo de las ideas en donde se encuentran los modelos o paradigmas de los cuales el mundo sensible es tan sólo un reflejo”.¹²⁸ Así, una vez asimilado el *arte conceptual*, la insistencia en la reflexión apela a cierta crisis o desilusión social en tanto que, no sólo devela los intereses estético-institucionales de la industria artística actual, sino que los apropia como la esencia de su narrativa, o bien, su discurso, el cual pareciera alejarlo del carácter mítico/mimético que el símbolo otorgó durante la historia previa del arte visual. ¿Qué es lo que el arte contemporáneo relata, entonces?

Es pertinente recordar que, al experimentar una propuesta estética contemporánea, la metalepsis en el efecto narrativo funge de manera deliberada en la experiencia, en tanto que el receptor es *obligado* co-partícipe de los presupuestos crítico-irónicos del artista, según los cuales la obra adquiere *sentido*. Así, como ya se ha explicado, se termina con la representación que en un principio implicara el relato visual. Se trata de un quite del telón de lo imaginario para construir un escenario nuevo, donde la obra y la realidad son inseparables. Esto llama la atención debido a sus implicaciones ontológicas, como el

¹²⁷ Genette, Gérard. *Op. Cit.* p 137

¹²⁸ Garbuno, *Op. Cit.*, p. 61

momento en el que el ser se “desprende” de la ilusión, donde su mensaje es emitido a través de una expresión lúdica que evidencia la realidad, con una especie de humor agrio ante la propuesta de lo siempre *nuevo*. Este efecto puede entenderse mejor con lo que Paisley Livingston describe como intencionalidad del arte, que “*puede ser comprendida como un plan que permite iniciar, coordinar y orientar las actividades artísticas a corto y largo plazo*”.¹²⁹ Se trata de un análisis del significado en las artes visuales que puede dilucidarse a través de la *artificialidad* de su relato, la cual da lugar a la *experiencia estética* evocada por la metalepsis.

Para profundizar lo anterior, sin embargo, sirven al propósito algunas reflexiones sobre la condición de la pérdida de lo sagrado y, por tanto, de la dimensión simbólica que lo evocaría. Aludo primero a lo que establece Mircea Eliade sobre la creación y los *actos* humanos, en el sentido en que “un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita o repite* un arquetipo. Así la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición o participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está <<desprovisto de sentido>>, es decir, carece de realidad”.¹³⁰ Si consideramos esto, los *actos* que fungen como las *experiencias estéticas* en la actualidad, quedarían relegadas de la condición *real*, en su afán de definición “propia y autónoma” de lo “real real”. Es decir, no es que no constituyan parte de la *realidad*, sino que son constructos cuya *naturaleza discursiva*, precisamente limita y niega la profundidad inabarcable y originaria de la evocación artística, lo emocionante y lo pasional de su creación. Prosigo con la explicación.

¹²⁹ Emiliano García Canal, *Arte, intención e interpretación*, México, UNAM, FFyL, 2009.

¹³⁰ Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza/Emecé, 2008, p.41

Si se considera como un factor importante del reconocimiento estilístico en las narrativas contemporáneas a la anulación simbólica que apunta Garbuno, habrá que sugerir que de esa característica parte la separación con lo profundo, lo *sagrado* que Eliade referiría como lo *real*. De un modo similar lo hace, entonces, Ernst Cassirer, cuando explica, sobre la *contradicción inmanente de la consciencia misma*, que:

No puede desprenderse de la forma del tiempo como tal, porque consiste y descansa en ella su propia esencia característica. Y sin embargo, no sólo ha de originarse por otra parte en dicha forma un contenido, sino que ha de constituirse además en ella: del mero devenir ha de desprenderse una construcción, una figura, un "eidos". [...] ¿Cómo se puede retener el instante, el elemento del tiempo, sin perder en ello su carácter de instante temporal? [...] Este proceso se nos presenta donde quiera que la consciencia no se contenta simplemente con tener un contenido sensible, sino que lo engendra a partir de sí misma. Es la fuerza de este engendrar la que transforma el mero contenido de impresión y percepción en contenido simbólico. En éste, la imagen ha dejado de ser un algo recibido desde fuera; se ha convertido en un algo conformado desde dentro, en el que rige un principio fundamental de configuración libre.¹³¹

Es decir, frente a la propuesta de la experiencia estética, que en el apartado anterior llevaba a la duda sobre su significatividad, lo que puede deducirse de la concepción de la expresión simbólica en Cassirer, en conjunto con la condición *real* de Eliade, es que más allá de la percepción y de la receptividad estética, la creación artística requiere de una mediación, que aquí asumimos en su carácter simbólico, que le otorgue, si no una condición *sagrada*, sí una de experiencia artística *real*. Reitero, no me refiero a una

¹³¹ Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, FCE, 1975, p. 164

condición *real*, en el sentido de la experimentación fenomenológica del sujeto frente al *mundo de vida*, sino a esa fuerza en la que Cassirer deposita una posible configuración eidética.

Asimismo, sobre la significatividad de la vivencia estética, Gadamer escribe:

Lingüísticamente hablando, la «significatividad» es una formación secundaria de «significado», que desplaza significativamente la referencia a un significado determinado hacia lo incierto. Lo que es «significativo» es algo que posee un significado desconocido (o no dicho). Pero «significatividad propia» es un concepto que va aún más lejos. Lo que es significativo por sí mismo —auto significativo— en vez de heterosignificativo pretende cortar toda referencia con aquello que pudiera determinar su significación.¹³²

En ese sentido, sería el carácter discursivo, con lo que se anula la posibilidad simbólica visual, lo que sitúa a la producción del arte visual contemporáneo en un desierto estético en el que la simple proposición *significativa* de las experiencias estéticas pareciera limitar al ser artístico y confinarlo a la satisfacción de lo *institucional*. Ello no solo conllevaría la *desilusión* que a través de la metalepsis se puede entender como eje de la discursividad contemporánea, sino además el hecho de que la producción artística actual apuntaría así, hacia un desprendimiento del carácter *real* de la expresión estético-artística, y en su lugar orientada hacia el juicio “más allá de lo estético” de lo que es Arte. ¿El juicio de qué-quién? Si *todo* puede ser Arte, ¿qué es el arte?

¹³² Gadamer, *Op. Cit.*, p.130

Gadamer explica:

En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la «vivencia» no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de auto-comprensión que eleva la existencia humana. La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética.¹³³

También sirven a la explicación las aportaciones de Carl G. Jung, quien identifica en los procesos de creación artística visual, una relación *necesaria* con la expresión simbólica. El autor establece que la energía psíquica en la creación artística, puede darse en un proceso *introvertido* o *extravertido*, donde, para cada variante, la influencia del “trasfondo inconsciente no permanece inactivo, sino que aflora mediante ciertas influencias características de los contenidos conscientes”.¹³⁴ Esta variación en relación con lo inconsciente, en el proceso creativo del arte, se adscribe a las diferenciaciones entre el arte figurativo y a la abstracción simbólica. En uno, el *intravertido*, pareciera que el espíritu del *inconsciente* domina al creador, y que lo lleva a un estado psicológico en el que todo lo *lleva a símbolos abstractos*, y en otro, el *extravertido*, es

¹³³ *Ibíd.*, p. 138

¹³⁴ Jung, Carl G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*. p. 62

supuesto que el artista es quien domina la energía que le permite crear una obra figurativa, “perfectamente consciente”.

Jung ilustra esto cuando dice que “el fuego cósmico viene a ser libido en llamas en el sujeto, viene a identificarse con su pasión ardiente, que se le aparece como objeto por no haberla diferenciado aún como función subjetivamente disponible”.¹³⁵ Aunque esto último lo identifica como propio del estado *introvertido*, después reconoce que en el *extravertido*, “el con-sintiente, [artista] al objetivarse [para expresarse a través de símbolos figurativos], se desubjetiva”,¹³⁶ es decir, interactúa igual, con esa *energía enigmática de naturaleza simbólica* configurada en el proceso creativo.

Esto explica que el proceso de la *lógica* discursiva de lo contemporáneo, al deslindarse de la evocación simbólica visual, pareciera referir a un estado donde, lejos del proceso de creación artística entendido por Jung, no hay más que una especie de contabilización sobre la inagotable fenomenología del ser; contabilización incapaz de evocar la riqueza significativa de un discurso simbólico, en su sentido *esencial*, o como lo entendería Eliade, *real*. Para aclarar esto es necesario ahondar en dos puntos. El primero, que refiere a lo que entendemos por dicha representatividad de lo *esencial* y el segundo, que permite entrever las características por las cuales reconocemos el carácter de lo institucional como incentivo particular de la *artificialidad* en la narratividad artística contemporánea.

¹³⁵ Jung, Carl. G., *Tipos psicológicos (Tomo II)*, Argentina, Ed. Sudamericana, 1985, p. 37

¹³⁶ *Ibid.*, p. 38

Como ya se introdujo, la concepción de Eliade refiere a una distinción entre lo *sagrado* y lo *profano* que, con la espera de que no se malinterprete la cuestión en un sentido metafísico, aquí entiendo como una analogía a la condición *esencial* del arte como práctica humana a través de la cual, se proyecta una compleja expresión de lo que el ser es. Así, además de referir a los horizontes de la tradición a la que pertenece el ser, como ya se expuso en palabras de Gadamer, se transmite también una condición ontológica que Jung identifica en el proceso de creación artística y que se transmitiría precisamente en el *eidos* al que refiere el símbolo en Cassirer. En ese sentido, Eliade explica que “el acontecimiento histórico en sí mismo, sea cual fuere su importancia, no se conserva en la memoria popular y su recuerdo sólo enciende la imaginación poética en la medida en que ese acontecimiento histórico se acerque más al modelo mítico”¹³⁷ ya que, “la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos <<individuales>> y figuras <<auténticas>>. Funciona por medio de estructuras diferentes; *categorías* en lugar de *acontecimientos*, *arquetipos* en vez de *personajes históricos*.”¹³⁸

Tal condición es identificable en la ontología de la obra de arte que Gadamer expone a través del concepto de *juego*, cuando escribe que “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma”¹³⁹ y así, “el sentido medial del juego permite sobre todo que salga a la luz la referencia de la obra de arte al ser.”¹⁴⁰ Además, Gadamer explica que a través de la *construcción* de la representación, es que

¹³⁷ Eliade, *Op. Cit.*, p. 49

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 50

¹³⁹ Gadamer, *Op. Cit.*, p. 145

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 148

se da una *transformación*, lo cual “quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero.”¹⁴¹ Continúa:

La transformación lo es hacia lo verdadero. No es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga, sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero [...] El concepto de la transformación se propone caracterizar esa forma de ser autónoma y superior de lo que llamamos una construcción. A partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad. La teoría antigua del arte, según la cual a todo arte le subyace el concepto de la mimesis, de la imitación, partía también evidentemente del juego que, como danza, es la representación de lo divino.¹⁴²

De tal modo, entender la producción artística como un *juego* en el que se representa – como explica Eliade- la *eterna* condición de lo *esencial*, guía a la pregunta de cómo se podría producir un efecto tal en la producción artística contemporánea que, contrario al efecto de la mimesis eidético-ontológica, apela al desvelamiento de una configuración diegética, según el proceso de la metalepsis. Una revelación superficial, que le quitaría el carácter *real* a la práctica contemporánea, en tanto reciclaje configurado de lo que es en la realidad. Algo que es, pero limitado por una especificidad lingüística.

Lo anterior cuestiona el sentido de la producción de las experiencias estéticas contemporáneas en tanto que la situación de la estética en la actualidad -que Eugenio

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 155

¹⁴² *Ibíd.*, p. 156

Garbuno determina como *estética del vacío*- pareciera caer entonces, en un limbo paradójico donde el vacío, como tal, es inidentificable en su contenido formal, pues no se trata ya de lo que se ve, sino del juego que se evoca sobre lo que se ve, a partir del discurso. Es decir, tras la renuncia a la representación simbólico-plástica, es la poética del montaje narrativo, el objeto de la producción artística contemporánea. Es precisamente este montaje narrativo, el que requiere de una *aleación diegética* de tipo metaléptico que le otorgue *sentido*, donde el discurso de la institución artística avala su *configuración* lúdico-experimental de la realidad.

Sin embargo, Antoni Tàpies advierte de una “desmesurada equiparación del arte a la pura acción impersonal de los fenómenos lúdicos. El artista conoce la importancia del paralelismo que existe entre el juego y la actividad artística, que los relaciona con las formas míticas y rituales espontáneas. Pero de ahí a creerse que la sola experimentación lúdica, que jugar y hacer participar a la gente de manera indiscriminada en el juego, sea ya arte, parece que también es ver las cosas sólo a medias, y acarrea consecuencias muy peligrosas.”¹⁴³ Asimismo Luis Alberto Ayala escribe que “sin la dimensión de lo divino en nuestras vidas, creamos o no en él, los objetos pierden su aura, convirtiéndose en simples significantes referidos a sí mismos, donde la única autoridad que ratifica qué es arte y qué no, es la estupidez humana encarnada en la *dóxa*, en la opinión”.¹⁴⁴

En consecuencia, se entiende aquí que la *artificialidad* del relato artístico *visual* contemporáneo, en el sentido en que lejos de evocar a través de la representatividad

¹⁴³ Tapiès, Antoni. *Op. Cit.*, p. 53

¹⁴⁴ Ayala Blanco, Luis Alberto. *Toda creación es un plagio*. Artículo publicado en *Galleta China*, Revista de Arte y Propaganda, México, Casa Vecina, Año 2, Núm. 6, 2011, p. 11

mimética del *juego*, la *esencia* del ser, se reflejan en su lugar los intereses institucionales, en su intento por validar una serie de propuestas artísticas que por someterse precisamente, al *juego institucional*, realizan una especie de autocancelación sobre su aportación al universo artístico *real*.

Sería justamente, sobre tal condicionante de la autoridad institucional que debe abordarse el tema de la elucidación narrativa en los estilos contemporáneos. Para tal efecto, resulta pertinente recordar el concepto de archivo cultural, del que Boris Groys define lo siguiente:

En el archivo se coleccionan y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas para una determinada cultura; todas las demás cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, quedan fuera del archivo, en el espacio profano. Sin embargo, los archivos culturales cambian constantemente: una parte del espacio profano se incorpora a ellos, mientras que otra parte del archivo se desecha como algo que ha dejado de ser relevante.¹⁴⁵

Es decir, efectivamente, la institución artística, en su capacidad *archivística* asume el papel de autoridad máxima sobre la determinación de aquello que tiene una supuesta condición de emulación *sagrada*. Y así, lejos de un elemento de conciliación como el símbolo visual, que como sugieren Cassirer y Jung, tiene efectos naturales sobre la psique del sujeto en su interacción ontológica en el proceso artístico, es el discurso asumido por la industria, el que se pretende *sacralizar* y satisfacer la producción artística contemporánea.

¹⁴⁵ Groys, *Op. Cit.*, p. 11

Es decir, la concepción de Groys, sugeriría que el arte contemporáneo, no puede sino sobrevivir a través de su aprehensión por parte de un *archivo*, que lo etiquete en la eterna lista del legado cultural. O bien, al mismo tiempo, se rinde ante la convención de lo *legal*, y su libertad expresiva parece difuminarse tanto como cualquier efecto *natural* de validación artística. No obstante, la institución del arte, no puede entenderse sino de manera *artificial*, como evidente convenio social del hombre. Y así, el hecho de la creación artística, como un impulso imaginario, *natural* en el hombre, se perdería en lo que se *espera* de aquélla.

Así, al convertirse el discurso del arte hacia un estado metaléptico experiencial, en su intento por deshacerse de los límites, se encerraría a sí mismo, en una *metadimensión* lingüística y experiencial de condición efímera; en una *metadimensión* irrepresentable, porque ya es, *antes* de su representación. Sólo bastaba *decirla* y validarla; agregarla al archivo. A esto refiere justamente, Gerard Vilar, al entender la condición precaria del arte visual contemporáneo, y que aquí ya se había considerado como definitoria del mismo, donde ya no hace falta el desarrollo de una técnica o de un proceso creativo como el que describiría Jung, sino que se trataría de una *artización* de la vida cotidiana en sí, donde todos *somos artistas*; basta que seamos *archivados*.

Frente a una concepción de esta clase, respecto del archivo, Groys expone que “es una máquina de producción de recuerdos, una máquina que fabrica historia a partir del material de la realidad que no ha sido recopilado”;¹⁴⁶ así, “el soporte del archivo se caracteriza sobre todo por el hecho de que [...] concede su duración a los signos del

¹⁴⁶ Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. España, Pre-textos, 2008, p. 14

archivo. Y esto significa que sólo una visión del espacio submediático, es decir, sólo un mensaje de la sospecha puede informar al espectador acerca de la duración del archivo.”¹⁴⁷

Esto último, que apela a la reflexión –infundida por la sospecha- por medio de la cual, el *juego de signos* del discurso artístico revela su *construcción* y su *intención*, y que precisamente por tal *juego* “puede” evocarse la experimentación estética, se relaciona con la presente concepción de la metalepsis, en el sentido en que la *sospecha* de la que habla Groys, es justamente la *desilusión* que habría identificado Baudrillard. Es decir, esa autorreferencia que anula la representatividad simbólica, para señalarse a través de su *propio juego de signos*. Así, el momento actual para el arte, en el que el *archivo*, más que nunca, se autogestiona y se autoproclama como el *espacio sagrado* de la producción cultural, evoca la opinión de Ayala, quien escribe que “ésta es la ambigüedad del arte contemporáneo, regresó a su hogar, pero llevado de la mano de un grupo de oligofrénicos”.¹⁴⁸

Un ejemplo claro de esto, es el caso de Enrique Ježik, artista ganador de la décima edición del *Premio arteBA-Petrobras de Artes Visuales* del año 2013, por su trabajo “Aguante”.¹⁴⁹ La “creación” consistió en un juego reflexivo posibilitado por la condición mediática. El envío de la propuesta debía ser hecho a través de correo electrónico, sin embargo, Ježik olvidó adjuntar el archivo que contenía su verdadera propuesta. El jurado del concurso, asumió que la *pieza* de Ježik era en realidad, la postulación irreverente de

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 31

¹⁴⁸ Ayala, *Op. Cit.*, p. 11

¹⁴⁹ *El cordobés Enrique Jezik ganó el Premio arteBA-Petrobras 2013 por su trabajo "Aguante"*, Petrobras, Julio, 2013. (<http://www.petrobras.com.ar>). Consultar en: <http://tinyurl.com/mtvburz>

enviar una obra “no-obra”, cuyo carácter irónico, experiencial y crítico se asumió como acreedor del premio, ¡sorprendiendo al propio artista!¹⁵⁰

Lo anterior es de utilidad para ilustrar la variabilidad en la que *puede* darse la concepción experiencial estética, en función de un ejercicio reflexivo, meramente explicable como una experiencia más en el infinito acontecer, *avalado por la institución*. El arte, en su concepción de experiencia estética, puede entenderse ahora como un fragmento literal de la realidad. ¿Es entonces la institución Arte, como *marco metafísico*, quien se ha autoproclamado el “dios” capaz de *explicar* las relaciones frente a la sospecha del sujeto artístico?

Impera así, la necesidad de considerar cómo el *juego de signos* incentivado por la institución “dispuesta” a archivarlo como una más de las experiencias estéticas contemporáneas, apela a un intercambio que funge, según Groys, como el ‘*potlacht*’ descrito por Marcel Mauss, en su *Ensayo sobre el don*. Mircea Eliade apela también a este término y lo cita como “ese curioso sistema de comercio ritual que se halla en el noreste de América, al que Marcel Mauss consagró un estudio célebre (*Essai sur le don, forme arcaïque de l’échange*), no es más que la repetición de una costumbre introducida por los antepasados en la época mítica.”¹⁵¹ ¿Implicaría lo anterior que el *juego de signos* de la práctica artística contemporánea actual, a pesar de no apelar a la condición simbólica visual, cumple su propósito, sin embargo, con una práctica simbólica comercial, como sugiere Groys? ¿Implicaría esto que el circuito internacional del arte

¹⁵⁰ *Olvida adjuntar archivo y gana concurso de Arte Contemporáneo*, Ciencia seminal, Blog en WordPress.com, Julio 23, 2013. Consultar en: <http://cienciaseminal.com/2013/07/23/olvida-adjuntar-archivo-y-gana-concurso-de-arte-contemporaneo/>

¹⁵¹ Eliade, *Op. Cit.*, p. 41

contemporáneo es en sí mismo la *práctica sacralizada* del arte? Me inclino a contestar aquí, que no.

Para aclarar dicha postura, sirven las palabras del prólogo al texto de Mauss, por Mary Douglas, quien aclara en primera instancia que: “la teoría del don es una teoría de la solidaridad humana”, y en ese sentido, “aunque Mauss refiere aquí a algunos aspectos sobre las políticas sociales del utilitarismo inglés, de manera aprobatoria, él escribe desde una tradición fuertemente opuesta al pensamiento liberal inglés.”¹⁵² De tal forma, no es la intención ni la tarea profundizar aquí sobre el desarrollo del sistema económico inglés del siglo XIX, ni su progresivo desencadenamiento a los capitalismos del siglo XX y XXI de las sociedades occidentales. Sin embargo, la cita anterior permite ilustrar que la concepción de Groys, sobre el traslado de un sistema de intercambio simbólico, como el ‘*potlacht*’ de las sociedades que Mauss describe, es irreverente en el sentido en que las concepciones sobre el individuo y sus intereses no pueden forzarse como descriptivas del sistema económico occidental contemporáneo, ni de sus individuos. Apelo aquí, una vez más, al concepto de la tradición histórica que Gadamer sugeriría para comprender los procesos culturales de cada sociedad, de manera particular y profunda.

Además, recorro a un ejemplo sobre un sentido *simbólico* tal, atribuido a la práctica artística contemporánea, a través de una selección de propuestas estéticas expuestas en el encuentro *Kósmica*, que tuvo lugar en el Laboratorio Arte Alameda de la ciudad de México, los días 8, 9 y 10 de agosto de 2013. Como parte de las actividades de dicha institución, se llevó a cabo un “encuentro internacional de tres días con una mezcla de

¹⁵² Mauss, Marcel. *The gift. The form and reason for Exchange in archaic societies*, Prólogo por: Mary Douglas, Londres, Routledge, 2002, p. xiii

arte, ciencia, debate, música, performance y video que explora los usos alternativos y culturales del espacio exterior”.¹⁵³ Cabe mencionar que el evento, fue organizado en conjunción con *The Arts Catalyst*, colectivo londinense que comisiona proyectos de arte que, a través de la experimentación y la crítica, incentiva proyectos que generen un puente entre arte y ciencia.¹⁵⁴ Así, el evento reunió a artistas, científicos, y músicos de Reino Unido, Francia, Italia, España, EUA y México, entre otros.

Una de las propuestas, fue la de Willoh S. Weiland, representante del proyecto *Forever Now*, cuya misión –autoasignada– consiste en la conformación de un mensaje audiovisual que “represente” el *aquí y ahora* cultural de la vida en la Tierra, y que supuestamente sería lanzado al espacio en el año 2014. El mensaje estaría “curado” por los integrantes de dicho proyecto australiano, quienes serían los “encargados” de seleccionar las propuestas más “representativas” y las acreedoras de ser preservadas para la *eternidad cósmica*. Si se mantiene presente la idea de que se trata de una *propuesta estética*, es necesario parafrasear a la artista, quien al exponerla, negó que la transdisciplinariedad actual en las manifestaciones artísticas, *tuviera* que llamarse aún, *arte contemporáneo*, pues se trata ya, más bien, de complejos modelos de cooperación internacional, asumiendo que el espacio es aquel complejo desconocido e infinito, que puede ser asumido como un espejo de la infinitud de nuestros propios microcosmos. Tal mensaje surgiría, según su lectura, de una noción de que la estética actual se da como una mezcla de lo *queer*, lo horrible, lo mágico, y como una cacofonía de actos de naturalezas no egocéntricas.

¹⁵³ Consultado en website del evento: <http://kosmicamx.com/2013/>, Agosto, 2013.

¹⁵⁴ Consultado en website del colectivo: <http://www.artscatalyst.org/>, Agosto, 2013.

Dicha visión implica, como lo expuso la propia representante del proyecto, una “inversión lingüística que determina el ímpetu por comunicarnos con el cosmos” que según su discurso; tal dilema existencial asumido como *necesidad ontológica*, se puede trasladar ahora al Internet –medio que sería utilizado para el desarrollo del proyecto– como espacio para la expresión y su innumerable intercambio de información. Si recordamos el ejemplo de Ježik, acordaremos que efectivamente, como medio, el Internet ejerce cierta influencia en la manifestación de lo artístico en la contemporaneidad. Frente a esto, anticiparía Guy Debord: “Previamente la televisión –y ahora, la red informática– permitió la deslocalización geográfica de la información, el debilitamiento de identidades étnicas y nacionales y la confusión de la experiencia misma del espacio físico.”¹⁵⁵

Sin embargo, como se ha tratado de exponer, el proceso de creación artística actual, claramente fuera de los parámetros psíquico-naturales junguianos, pareciera *orillar* a los artistas a una *exploración existencial*, convertible en una experimentación estética que *satisfaga las necesidades de lo institucional*, y como vemos, del *desarrollo mediático*. Y así, como ya estaba sugerido, la *necesidad ontológica* de establecer una relación con el cosmos, retomando el ejemplo anterior, no se trataría sino de una insistencia discursiva por establecer supuestas relaciones entre el sujeto y su *mundo de vida*, convirtiéndolo más bien, en una especie de moda, o de farsa.

Es decir, si se accede a *propuestas estéticas* de este tipo, los límites de una *verdadera* ontología del ser tendrían que entenderse como sujetos a los límites de la concepción

¹⁵⁵ Debord, Guy. La sociedad del espectáculo, Buenos Aires, La marca editora, 2ª ed., 2008, p.21

artística de la institución contemporánea, lo que dejaría al *archivo* de Groys, en un punto apócrifo según nuestra opinión, en su insaciable necesidad de agregar y sacralizar *lo nuevo*, que lejos de nuevo, se trataría de una interminable y absurda renovación del *ready-made* duchampiano, al menos, desde el sentido artístico-estético, que no por dar cabida a la interdisciplinariedad, como lo ha hecho a lo largo de su historia, habría de hacerlo con una transdisciplinariedad del montaje poético justificado en la discursividad. Si lo hiciera (y lo hace) justamente, como habría dicho la propia Willoh S. Weiland, no se trata ya, de *arte*.

Si Gerard Vilar propone que los fenómenos de esta clase conlleven, más bien, una *artización de la vida*, precisamente en el proceso en el que se desdibujan las fronteras entre arte y no arte, o entre arte y cualquier cosa, podría asociarse el concepto de *capitalismo artístico o transestético*, con el que Gilles Lipovetsky reafirma el hecho de que la cultura occidental contemporánea se halla en “una nueva era en la que se mezcla el arte con la economía y la cultura con los negocios”¹⁵⁶ y advierte que “lo que hay que entender es que el capitalismo artístico no produce un arte (de artistas contemporáneos), el capitalismo artístico produce otro arte, un género nuevo que no es lo mismo pero se produce para el consumo de masas y que tiene características específicas que están en el cine, la televisión, los dibujos animados, la publicidad y la

¹⁵⁶ Aguilar Sosa, Yanet. Artículo “*Ni la estética ni las tecnologías darán una vida mejor*”: Lipovetsky, en: El Universal.mx, Sección Cultura, México, Martes 20 de agosto de 2013. “Las ideas expuestas por el filósofo conforman su nuevo libro *La estetización del mundo*, publicado hace algunos meses en Francia y que está siendo traducido al español por la editorial Anagrama para su aparición en 2014.” Consultado en: www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/-8220ni-la-las-tecnologias-daran-una-vida-mejor-8221-lipovetsky-72441.html

música de diversión, todas esas artes destinadas al gran público, a un público universal que está en Francia o en México".¹⁵⁷

Con ello, queda la imperiosa necesidad de recordar que el "capitalismo produce mercancías, no arte",¹⁵⁸ aún si se trata de mercancías *experienciales*, pues establece que "el capitalismo artístico no solamente estetizó la economía, también los gustos y prácticas de los individuos; ayudó a promover un ideal de vida estética, un ideal estético fundado en los placeres... pero no es con estética con lo que enfrentamos los problemas del mundo".¹⁵⁹

De tal modo, y como se ha venido dilucidando a lo largo del texto, la discursividad contemporánea, *sacralizada* por una autoridad artificial, en su sentido de expansión *infinita*, aún bajo el pretexto del desarrollo mediático como reflejo del *mundo de vida* contemporáneo, pareciera no comprender que la *sospecha* del sujeto no tiene un sentido, cuando al dirigirse a esa serie de relaciones *transmediáticas*, posicionaría al arte, en su fenomenología metaléptica, como una mera cadena de relaciones esquizofrénicas interminables. Es decir, el intento discursivo de la contemporaneidad por *expandir* su producción creativa, lleva a un estado donde lejos de acercarse a la esencia de lo *real*, y de conquistarla, más bien se aleja de ésta, al pretender sacralizar toda posibilidad de lo existente, todo *aquí y ahora*, como un contenedor limitable a un *significado* de lo artístico que es determinado por una institución, ahora, socio-económica.

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*

Así, aquellas opiniones pululantes sobre el fin del arte, frecuentes ya, quizás sean válidas en el sentido en que en su esencia social, el *concepto* artístico no es sino una serie de fases determinadas por la *actividad* social que le circunda a la producción artística, equiparada a la propia economía de mercado característica de las sociedades occidentales contemporáneas, y que no se tratan ya, como afirma Lipovetsky, del propio *arte*.

Sería pertinente repasar, entonces, cómo la noción de *metalepsis*, conjunta los fenómenos previamente identificados sobre la producción artística contemporánea, tales como la *experiencia estética* de Jauss, la *vacuidad simbólica* de Garbuno, o la *desilusión estética* de Baudrillard, e incluso la teorización general de Boris Groys, donde precisamente al identificar el papel regulador de la institución en lo contemporáneo, da cuenta de la imperante debelación diegética en la discursividad.

En la medida de lo posible, ha tratado de explicarse hasta ahora, el funcionamiento de tal artificio de magnitudes “incontables” que es la producción de arte contemporáneo. Se ha intentado analizar el sentido de la construcción de la obra a través de un desdoblamiento de su intención y de un acotamiento de sus circunstancias ontológicas. Sin embargo, para que esto resulte verdaderamente comprensible, es menester explicarlo desde la realidad artística contemporánea de la sociedad occidental, pues las breves menciones que se han hecho sobre algunas propuestas clasificadas como arte contemporáneo, no son de ningún modo material suficiente para clarificar el camino de búsqueda sobre la configuración estilística del mismo, que el presente texto pretende.

En ese sentido, en el siguiente capítulo se verificarán las características de manifestaciones artísticas del presente, y específicamente, del contexto de la sociedad mexicana, donde se cumple el tergiversado efecto que el fenómeno de la metalepsis genera. Para esto, es prudente proponer al lector que lleve a cabo la reflexión sobre la condición del mundo occidentalizado del que participa la sociedad de la capital mexicana, que como sugiere Lipovetsky, se da en una especie de homogeneización universal, como consecuencia de las condiciones del capitalismo contemporáneo.

III

METALEPSIS EN PROPUESTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Como ya se ha señalado, los cambios en la condición general del arte durante la según las convenciones institucionales a la que ésta se adapta, no pueden interpretarse sin un acercamiento hermenéutico, y por tanto, a la significatividad de su inmersión en la cultura occidental contemporánea. Evidentemente resultaría imposible abarcar toda la producción artística, considerando que se trata de un fenómeno de magnitudes “incontables”. Pero de esa insistencia en la configuración exacerbada de experiencias estéticas, es posible seleccionar algunas propuestas para hurgar en su contenido y establecer ciertas analogías que complementen una visión sobre su *sentido metaléptico*. Se han elegido tres exposiciones de distintas instituciones de carácter *artístico*, cuya estructura evidencia dicho fenómeno y permite reflexionarlo con mayor fluidez.

Parto señalando la concepción de Ricoeur, que identifica el triple sentido en la mimesis y lo confronto con el sentido apelado por la metalepsis. El autor expone que “la función referencial de la trama [mimética] reside precisamente en la capacidad que tiene la ficción de refigurar esta experiencia temporal, víctima de las aporías de la especulación.”¹⁶⁰ Así, con el afán de evitar la confusión, habrá de sugerirse que, si Ricoeur define el movimiento en los tres momentos de la mimesis -reino de la ficción, orden de precomprensión, el orden de su reconfiguración-, como funciones de la *representación*, su diferencia con la configuración metaléptica, en su anulación simbólico-representativa, obliga a entender esos tres momentos interpretativos, en una comprensión limitada al entrelazamiento de la reconfiguración interpretativa y la

¹⁶⁰ Ricoeur, *Op. Cit.*, p.34

preconfiguración, como el relato mismo. Es decir, el hecho de que la discursividad contemporánea apele a la irónica autorreflexión y, por ende, a la evidenciada transgresión diegética de su discurso, es que el proceso de la triple mimesis que describe Ricoeur (precomprensión, ficción, reconfiguración) pretendería darse por el fenómeno de la metalepsis, no en tres momentos, sino en uno solo. Ambición, que sin embargo, es un tanto apócrifa en el sentido en el que la reducción de significado de una experiencia estética a un mero discurso, no es sino una mera reducción de la expresión artística.

En tal sentido, resulta también útil el factor para comprender la diferencia entre el fenómeno de la metalepsis en el *relato* contemporáneo, y la metalepsis en cualquier otro de sus momentos en la historia del arte visual. Tomemos el ejemplo de la pintura *Las Meninas* de Velázquez. En su retrato grupal de la infanta Margarita y sus damas de honor, de 1656, el pintor barroco cuyo maestro, Pacheco, decía: “La imagen debe salir del marco”.¹⁶¹ Según Genette, el pintor parece tomar como literal la recomendación de su instructor y presenta:

Un elaborado y artificial juego con nuestra percepción y las relaciones en el retrato. Se retrata a sí mismo a la izquierda, pintando en un gran canvas, pero ¿por qué está allí y qué hay en el canvas? No puede estar pintando el retrato de la infanta, dado que está situado detrás de ella en la imagen. La respuesta aparece en el espejo pintado al fondo de la sala, que refleja al rey y a la reina, quien por tanto, debieron estar posando para Velázquez. La pequeña infanta ha entrado al cuarto para verlos. Trabajando de ese modo, Velazquez revirtió todas las reglas y expectativas de la pintura de retrato.¹⁶²

¹⁶¹ Genette, *Op. Cit.*, p. 93

¹⁶² Cumming, Robert, *Art*, Londres, DK Publishing, 2005, p. 188 [La traducción del inglés es nuestra]

Con tal ejemplo, se puede interpretar que con el hecho de presentarse dentro del retrato, pintando un retrato, Velázquez efectivamente lleva a la narrativa del retrato a un juego metadieético que, sin embargo, no pierde el carácter representativo de su trama. Es decir, su función mimética se *dobla*, pero no por ello se anula. Sin embargo, para una interpretación de la *visualidad* contemporánea, forjada desde los *principios* de *vacuidad simbólica*, según los cuales la manifestación formal, dada en incontable variedad de técnicas es, más bien, producto de un *montaje poético* que le otorga su sentido desde la discursividad de lo *experencial*, es necesario analizar la conjunción de su contenido con la realidad que busca transgredir.

Se lleva a cabo, entonces, el análisis de tres exposiciones de arte visual, presentadas en la ciudad de México durante el periodo 2012-2013, cuya metodología de interpretación será entendida según el “efecto revertido” de la triple mimesis de Ricoeur. Se intentará demostrar cómo con el efecto metaléptico, a partir de una transgresión espacio-temporal y la lingüisticidad del discurso, se pretende rehúye del carácter simbólico-visual, para caer en la *infinita limitación* de una *visualidad* de la economía de la institucionalidad del Arte contemporáneo, en su carácter archivístico. La intención se cumple, pues, con una breve introducción sobre los artistas, lo que permite contemplar la “precomprensión” adecuada sobre las propuestas, así como un repaso sobre la configuración de las piezas de sus respectivas exposiciones. En última instancia, se extenderán las reflexiones sobre tales manifestaciones artísticas, para realizar las aclaraciones necesarias que requieren los objetivos de este texto.

* LA LENGUA DE ERNESTO. RETROSPECTIVA (1987-2011)

ERNESTO NETO (BRASIL, 1964)

Exhibición: Abril 21 – Septiembre 9, 2012.

Curaduría: Adriano Pedrosa

Museo de San Ildefonso, Cd. de México

Ernesto Saboia de Albuquerque Neto, nacido en Río de Janeiro, Brasil en el año 1964, “pertenece al grupo de artistas que sigue la senda marcada por esa otra generación de creadores brasileños que trataron de eliminar el carácter absoluto del arte para acercarlo a la vida cotidiana del espectador”¹⁶³ y así, se constituye como “heredero del movimiento denominado Neo-Concreto que se caracteriza por colocar al espectador en el centro de la acción creativa y hacer que la interacción física de éste con la obra forme parte esencial de su trabajo.”¹⁶⁴

La neo-vanguardia del arte *Neo-concreto*, cuyo manifiesto aparece en 1959, nace “de una necesidad de expresar la completa realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de una nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y propone el problema de la expresión, incorporando nuevas dimensiones verbales, creadas por el arte no figurativo constructivo. Uno de los principales conceptos operados por el Neo-concreto es el del organismo vivo”.¹⁶⁵ De tal modo, “los neoconcretos defienden la libertad de experimentación, el regreso a las intenciones expresivas y el rescate de la subjetividad. La recuperación de las

¹⁶³ Sitio Web Galería Oscar Román - Arte mexicano contemporáneo, *Arte para los sentidos*, Marzo 7, 2012, Consultado en: <http://galeriaoscarroman.wordpress.com/tag/ernesto-neto/>, Abril, 2013

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ Sitio Web CENART, México, *Arte Neoconcreto, Brasil*, Consultado en: <http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/movins/neobra.html>, Abril, 2013

posibilidades creadoras del artista - ya no considerado un inventor de prototipos industriales - y la incorporación efectiva del observador - que al tocar y manejar las obras se convierte en parte de ellas - se presentan como intentos de eliminar algún rasgo técnico-científico presente en el arte concreto."¹⁶⁶

Tal perspectiva lleva a reflejar en la retrospectiva de Neto, presentada por el Antiguo Colegio de San Ildefonso, una serie de piezas que efectivamente apelan a la interacción física, a la experimentación sensorial y a lo que, según la concepción de metalepsis, implica el juego significativo llevado al espacio-tiempo de la *vida real*. "Para el artista brasileño Ernesto Neto sus piezas escultóricas están hechas para *atravesarlas, habitarlas, sentir las e incluso olerlas*."¹⁶⁷ Así, en la retrospectiva "se conforman estructuras orgánicas donde coinciden la escultura y la instalación; también, el dibujo como el lugar de formas impredecibles y la fotografía como registro de acciones donde su propio cuerpo es parte de un trabajo escultórico."¹⁶⁸ Sobre su obra, el propio artista afirma que "lo que tenemos en común es más importante que lo que nos hace diferentes (...) Me interesa discutir la situación de la humanidad, la temperatura de las cosas que vivimos. El tránsito de las cosas. El lenguaje".¹⁶⁹

Cabe añadir que "la obra de Ernesto Neto fluctúa entre la escultura y la instalación y generalmente ocupa la mayoría del espacio donde se presenta, con enormes estructuras

¹⁶⁶ Sitio Web Enciclopedia Itaú Cultural, Artes visuales, *Neoconcretismo*, Agosto 20, 2009, Consultado en: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto_esp&cd_verb_ete=9457, Abril, 2013.

¹⁶⁷ Christian Gómez, *Ernesto Neto, con todos los sentidos*, Sitio Web, Cultura UNAM, Diario Digital, Mayo 6, 2012, Consultado en: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=3434&ac=mostrar&Itemid=201&ct=313>, Abril, 2013

¹⁶⁸ *Ibíd.*

¹⁶⁹ *Ibíd.*

que evocan formas orgánicas, hechas con membranas, llenas de materiales como las especias, perdigones de plomo y esferas de unicel. Su trabajo incita al espectador a apropiarse de la pieza y convertirse en protagonista al interactuar con ella. Sus obras se pueden oler, sentir, tocar, oír, usar y abrazar.”¹⁷⁰

A continuación ofrezco una serie de ejemplos que permitan corroborar la información recopilada, así como destacar el *proceso de configuración* en la propuesta artística de Neto.



1.1 Exposición *La lengua de Ernesto*

La exposición *La lengua de Ernesto* incluyó piezas de interacción en las que los asistentes podían “ingresar”, como la propuesta experiencial del artista sugiere. Esto implica, según el análisis previo, la estructuración de un complejo espacio-temporal que

¹⁷⁰ Sitio Web Galería Oscar Román-Arte mexicano contemporáneo, *Op. Cit.*

funge como instalación, y cuya técnica y material -en el caso de la lámina 1.1, redes y pelotas- es tan variable como la concepción particular del artista.

En las láminas 1.2, 1.3, 1.4 y 1.5, se repite esta propuesta, cambiando los materiales y la disposición de la instalación. La obra *Nave Deusa* implica, así, dos cuestiones que me gustaría reiterar. Primero, el desarrollo de la instalación contemporánea como parte esencial de las prácticas *metalépticas* del arte contemporáneo, en el sentido en que apelan de manera constante a la *fusión de universos* a partir de la interactividad; segundo, que este fenómeno conlleva una participación supuestamente lúdica, pero que a la vez nos recordaría, en cierta medida, el fenómeno del espectáculo, según las proféticas reflexiones de Guy Debord que lo entiende como “el problema de la indistinción entre deseo y obligación. Se impone como obligatorio porque está en posición de ejercer el monopolio de la visualidad legítima.”¹⁷¹ Es decir, la propuesta del “tener que estar ahí” para experimentar la obra, es evidente factor de una experiencia estética cualquiera, sin embargo, qué consecuencias tiene en su recepción, el hecho de tener que hacer una fila para que cuando llegue nuestro *turno* de apreciarla, y de que nos sea *explicada* por algún colaborador. ¿Dónde queda pues el proceso de recepción artística en el que nos enfrentamos a una obra y la experimentamos *sin mediaciones lógicas o discursivas de por medio*, y más aún, en un contexto, si no de privacidad, por lo menos de una comunión esencial con ésta, a diferencia de una *visita* superficial a la misma?

¹⁷¹ Debord, Guy, *Op. Cit.*, p. 15

La introducción de materiales que apelan a los sentidos como el olfato y el tacto, evocan una verdadera transgresión en lo que respecta a los límites diegéticos, entendidos entre obra y ver, obra y ser, lo cual resulta una propuesta interesante por parte de Neto, en su afán de dirigirse a las condiciones de lo humano; esto implica, precisamente, un desdoblamiento en el que la *independencia* espacio-temporal de la obra, pretende ser la obra en sí.

Así, recurriendo a la explicación de Walter Benjamin, quien expone que “el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de V-effect o <<efecto de extrañamiento>> [...] que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material”, ¿dónde queda entonces este *aura*, si ya no se puede reconocer una obra de arte –independiente- del ser, en tanto busca conformarse como un *pedazo de la realidad* en la que ese ser es? Si ya no puede percibirse como “el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”, puesto que la lejanía se ha *anulado*.

Otras obras de Neto (láminas 1.6, 1.7, 1.8 y 1.9) también reflejan el tema de lo sensorial a partir de los materiales que las constituyen y su disposición en el espacio. El ejemplo de *Humanoides* se trata de una de las propuestas que *invita* al receptor a *usar* la obra.

En las láminas 1.10, 1.11 y 1.12 vemos tres ejemplos de fotografía en la exposición. En todos hallamos una relación en cuanto a la cuestión sensorial, en tanto que en el primero aparece una escultura entre los labios de una persona, lo que remite al sentido

del tacto y del gusto; en el segundo encontramos una serie fotográfica del rostro del artista jugando con una cuerda de modo que se marque de diversos modos sobre su piel, evidenciando el sentido del tacto; y en el tercero aparece un díptico cuya primera imagen tiene al artista sobre una de sus piezas (similar a las que usa en los ejemplos anteriores) y una con la misma pieza, vacía.

Esta breve interpretación, sobre lo que se *observa* en las fotografías que propone Neto, lleva a destacar, más que el contenido visual de las imágenes en sí, la forma en que su tema se *adapta* al contenido general de la obra del artista, no sin una conexión discursiva, respecto de lo que presentan. Es decir, no se *puede* observar las fotografías en un sentido independiente al discurso de la exposición, o bien, en términos formales, porque su presencia como parte de la obra expuesta, apela más bien a la reiteración de su discurso.

El ejemplo de la lámina 1.11 demuestra claramente esto, si uno se percatara de que las fotografías no son creación del propio artista, de modo que lo que busca no es la *imagen* como *obra en sí*. Así, sin que se malinterprete la cuestión, no ha de olvidarse que una imagen, en su contenido visual, no es nunca independiente de su contenido narrativo o simbólico. Busco destacar que las fotografías en este caso, más que un valor visual, adquieren un valor discursivo que insiste en la visión subjetiva del artista respecto de la experimentación que propone. Esto lleva a que la narratividad dispuesta en las fotografías forme parte del juego ya descrito en el que más allá de la expresión visual, buscan comunicar algo, a partir de relaciones discursivas generadas, ya en un plano de *conversación directa* con el espectador. Es decir, algo similar a lo que sucede en el

doblamiento de la mimesis en *Las meninas* de Velázquez, pero que no podría ser tan independiente como la obra barroca, debido a su participación co-dependiente de un discurso previo, respecto de la experimentación estética a la que apela.

Otros elementos que sirven para ejemplificar el sentido metaléptico en el discurso de las obras visuales de Ernesto Neto, son las de las láminas 1.13, 1.14, 1.15 y 1.16, donde se muestra una serie de trabajos visuales cuyo contenido es justificado por el título de las obras. Por ejemplo, la lámina 1.13, titulada “Yo en paz” muestra un par de líneas paralelas puestas con hilo sobre el papel, aludiendo quizás, a la *paz*, a través de la horizontalidad y la forma estática en que se disponen los hilos sostenidos por la cera. Del mismo modo sucede con la pieza de la lámina 1.14, que muestra un poco de cera puesta sobre una palabra; el título de la obra es “El título perdido”, lo que *juega* con el sentido de lo que (no) se ve en el papel. Es decir, según lo que se presenta en estas piezas, pareciera que el artista agrega una serie de palabras que reiteran el sentido de la obra y que justifican el título de la misma (o viceversa).

En las láminas 1.17 a 1.21 se ven otros ejemplos de las propuestas visuales de Neto. Se observa la *experimentación* matérica y visual al grado en que diversas de las piezas que se presentaron no tenían ningún título en especial, como el dibujo de la lámina 1.19, o simplemente se trataba de copias de exhibición. Así, tomando en cuenta que “Ernesto Neto ha expuesto su trabajo, entre otros espacios, en la Tate Modern Gallery de Londres y el Centre Georges Pompidou de París; su obra forma parte de las colecciones del Reina Sofía, el Guggenheim y el Museum of Modern Art (MoMA) [...] ha representado a su

país en la Bienal de Venecia”,¹⁷² es posible percibir que aun si la propuesta de un artista contemporáneo como él, bien recibido por el complejo institucional internacional, pretende dar fuerza a su discurso particular sobre las visiones del arte en la actualidad, esto no implica que las piezas que de ese modo se exhiben y se agregan al *archivo* que describiría Groys, y que se constituyen como partes prestas a ser *experimentadas* bajo la propuesta discursiva que se mantiene a lo largo de los años (como en este ejemplo de retrospectiva del artista), genere una producción artística trascendental en el sentido en el que ofrezca una *experiencia estética*, independiente de cualquier reducción o especificación de significado alguno, y que permita a los receptores un proceso más complejo de interacción. Quiero decir que la apuesta por una interacción de índole metaléptico, en su intervención en el *espacio-tiempo real* del receptor, parecería negar una permanencia *aurática* y, por ende, el goce de la *obra de arte* en ese *universo* al que precisamente, pretende atravesar. Pero antes de llegar a conclusiones de cualquier tipo, será preciso revisar otras propuestas con las cuales se aclaren los parámetros sobre las condiciones artísticas de la contemporaneidad.

¹⁷² Christian Gómez, *Op. Cit.*



1.2 *Nave Deusa*

Malla de licra, tela de poliamida, esferas de poliestireno, comino, clavo en polvo y arena, 1988



1.3 *Nave Deusa*, 1988

Fila de los asistentes para ingresar en la pieza



1.4 *Nave Deusa*, 1988

Colaboradora del museo



1.5 *Nave Deusa*, 1988

Dentro de la pieza



1.6 *Polipos dias da semana*
Medias de poliamida, esferas de unicel, 1990



1.7 Mallas de poliamida, bolas de unicel y cuerda



1.8 *Humanoides*

1.9 *O corpo sem órgaos*
Elastano y azafrán, 2002





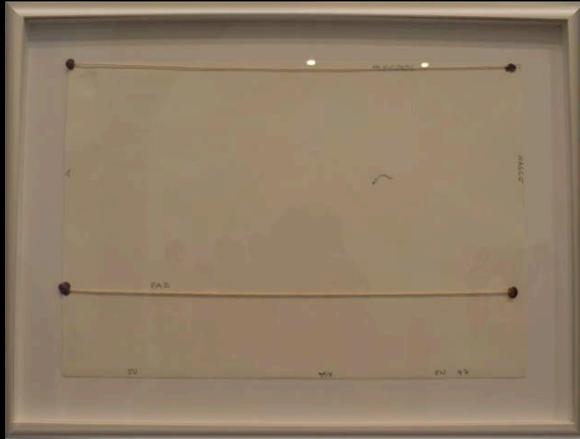
1.10 *O escultor e a deusa*
Fotografia, 1995



1.11 *M.E.D.I.T., Metamorfose espiritual do inconsciente tipológico*
Fotografia em branco y negro de Murillo Meirelles, 1994



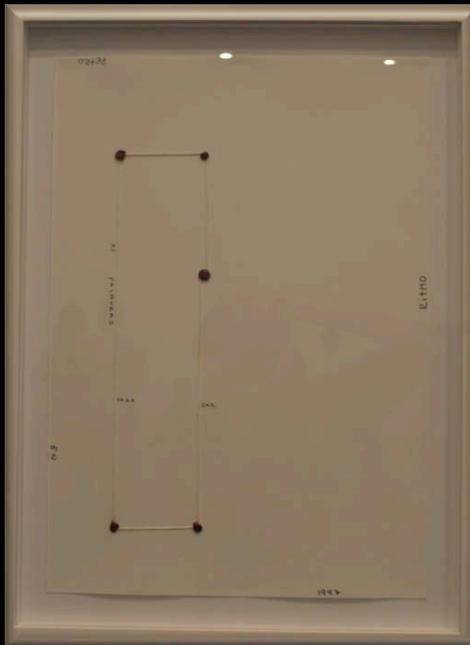
1.12 *O tempo e o zono vazio*
Fotografia (díptico), 1999



1.13 *Eu na paz*
Cera, cuerda y grafito sobre papel, 1997



1.14 *O titulo perdido* (Detalle)
Cera, cuerda y grafito sobre papel, 1997



1.15 *As palavras para dar ritmo*
Cera, cuerda y grafito sobre papel, 1997

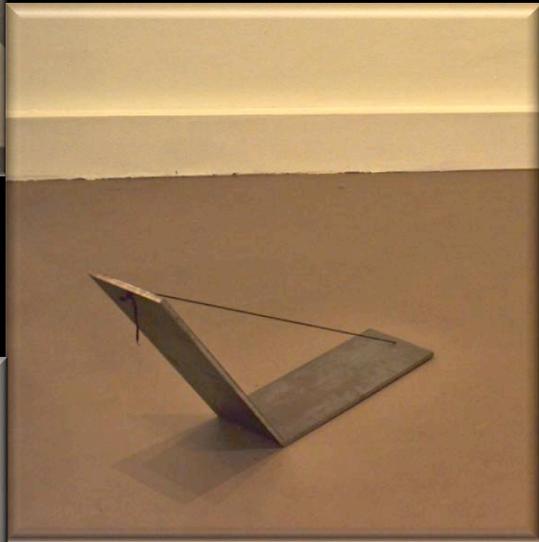


1.16 *Hálibe para questao*
Cera, cuerda y grafito sobre papel, 1997



1.17 *Gluon*
Tela de poliamida y hierro, 1992

1.18 *A-B-A (chapa-corda-chapa)*
Placas de hierro y poliamida
(Copia de exhibición)



1.19 Sin título, bolígrafo sobre papel, 1998



1.20 *Copolônia*
Tela de poliamida y cuentas de plomo 69
partes, dimensiones variables, 1989-2009
(Copia de exhibición)



1.21 *Maquete Buenos Aires*
Pajita de plástico, medias de poliamida,
perdigones de plomo e hilo

*SIEMPRE DI NUNCA

ALEJANDRO MAGALLANES (MÉXICO, 1971)

Exhibición: Junio 1 – Septiembre 2, 2012.

Curaduría: Carlos Palacios

Museo de Arte Carrillo Gil, Cd. de México

La particularidad del caso de Alejandro Magallanes es que se trata de un diseñador gráfico mexicano, egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Él ha desarrollado proyectos de índole editorial e institucional, carteles, etc. y ha expuesto en Japón, la República Checa, Argentina, Estados Unidos, China, Eslovenia, Rusia, Ucrania, Colombia, Venezuela, Polonia, Cuba y México.¹⁷³ En sus obras “aparecen la fotografía y el dibujo, la escritura a mano y las fuentes de imprenta, la caricatura y la silueta, el dibujo y la cita visual, el color plano y los matices; todo ello utilizado en una inagotable serie de combinaciones”.¹⁷⁴ En su artículo sobre Magallanes, Carlos Branzaglia escribe que,

[...] sitúa sus figuras frente al espectador y en el centro de la obra, con una intransigencia en la composición que, sin embargo, ofrece una enorme diversidad en los registros utilizados y en las técnicas que los acompañan; ambos apartados de las connotaciones de las que normalmente se les considera portadores [...] Parte, sin duda, de apuestas ideales, de hipótesis de proyecto y de decisiones que son también conceptuales; pero las plasma con fuerza en una actividad en la que priman el juego combinatorio, la manipulación de

¹⁷³ Información obtenida de CG Design, Sitio Web:

<http://www.cgdesign.com.mx/OAC/Alejandro%20Magallanes.html>, consultado en agosto de 2013.

¹⁷⁴ Branzaglia, Carlo, Artículo en: Experimenta Magazine, Sección Gráfica y comunicación, Num. 52, Junio 28 de 2010. Consultado en:

<http://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicaci%C3%B3n/alejandro-magallanes-2291>
Agosto, 2013.

la materia y el sentido del hacer; y en la que la práctica se adelanta a la teoría, la táctica desbarata la estrategia, lo episódico hace mella en el sistema, y la ruptura se burla de la norma.¹⁷⁵

Lo anterior reflejaría, así, la imagen de Magallanes como un diseñador con una *intención creativa* bastante clara: “Sus imágenes se caracterizan por tener siempre presente el juego y un sentido del humor [...] Dice que sus imágenes tienen que ser directas y parecer frescas y espontáneas. Tienen que tener el impacto que te causa <<ver un graffiti en la puerta de un baño>> cuando te gusta.”¹⁷⁶

Sin embargo, para adentrarse en la obra de Magallanes, resalta el aspecto de que se trate de un diseñador gráfico. Ante esto, él mismo estipula sobre su exposición *Siempre di nunca*: “¿Diseñador o artista? Pienso que son etiquetas que se ponen desde afuera, en realidad es mi trabajo en el que aplico otro tipo de soporte, es la primera exposición en un museo, tuve que pensar en un espacio físico para aplicar letras e imágenes y conformar esta propuesta que para mí es un orgullo, luego de exhibir en la Biblioteca Henestrosa.”¹⁷⁷

En ese sentido, se reafirma mi postura en la búsqueda de las características estilísticas del arte contemporáneo, en tanto se observa cómo el desarrollo del diseño gráfico contemporáneo forma parte de dicha industria, ¿pero lo hace por ello un “graffiti en la

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Artículo: *Alejandro Magallanes*, En Sitio Web: Ilustración creativa y técnicas de comunicación visual. Espacio virtual creado para el análisis y la reflexión sobre la ilustración gráfica a lo largo de su historia, Abril 11, 2012. Consultado en: <http://einailustracion.wordpress.com//2012/04/11/alejandro-magallanes/> Agosto, 2013.

¹⁷⁷ Pérez García, Carina. *Magallanes siempre dice nunca*. Artículo en NoticiasNet Sitio Web, Sección: Oaxaca, Cultura, Galerías. Consultado en: <http://www.noticiasnet.mx/portal/oaxaca/181004-magallanes-siempre-dice-nunca> Agosto, 2013.

puerta de un baño”? En su texto sobre la *Historia contemporánea del diseño gráfico en México*, Marina Garone, quien se refiere a los *artistas-diseñadores*, recuerda que durante el desarrollo de las vanguardias artísticas del siglo XX se dio una fusión entre diseño y arte. Escribe que “como referentes internacionales para las escuelas de diseño mexicanas se deben mencionar a las instituciones europeas más representativas de la primera mitad del siglo XX: Bauhaus [Alemania] y Вхутемác -Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica- [U.R.S.S.]. Un elemento importante que permite vincular esas escuelas es que buscaron, con sus métodos educativos, la interconexión de los movimientos artísticos de vanguardia con los procesos industriales.”¹⁷⁸ Así, basada en Enric Satué, sugiere que para definir al diseño gráfico, “se deben tomar en cuenta los siguientes elementos: los productos u objetos de acción y sus elementos compositivos, los métodos, los procesos de producción y la intención comunicativa.”¹⁷⁹ Es decir, considerando que en la contemporaneidad, diseño gráfico y arte han desarrollado un vínculo innegable, sigue en pie la insistencia en declarar la actual *dependencia* del arte del sistema de consumo, como un punto cuestionable de la calidad artística actual.

En su artículo sobre el diseñador, Branzaglia agrega que: “Magallanes, como buen diseñador, propone una interpretación sensible del humor social; algo que, en realidad, el diseño gráfico debería hacer siempre si no se encontrara, a menudo, atrapado entre la urgencia de la producción, las lógicas del estilo y las presunciones de su pequeño *star system*.”¹⁸⁰ Sin embargo, como se ha sugerido, el diseñador sí goza actualmente un claro

¹⁷⁸ Garone Gravier, Marina. *Notas para una historia contemporánea del diseño gráfico en México*. Revista electrónica Mexican Design, p. 3, Consultado en: http://www.mexicandesign.com/revista/historia_dg_mexico.htm Agosto, 2013.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 3

¹⁸⁰ Branzaglia, *Op. Cit.*

reconocimiento internacional. Como aspirante al Premio Astrid Lindgren 2014,¹⁸¹ el propio Magallanes declara que no tiene “<<Ninguna guerra contra el cliché>>: el comentario divertido del ilustrador mexicano Alejandro Magallanes tiende a declarar cual estrella de Hollywood lo feliz que se siente <<por estar nominado>>.”¹⁸² ¿Qué lógica mueve, entonces, el papel de los *artistas-diseñadores* -como escribiría Garone- en la contemporaneidad?

Con el ejemplo de Magallanes se puede entender que el sistema de producción actual, avalado por las instituciones que promueven el ejercicio artístico de esta época, parecieran definir la postura del *artista*, de manera axiomática. No se olvide, así, el hecho de que el ser recibido por la industria garantiza una participación social que se negó a la estirpe bohemia del Romanticismo, por ejemplo, y que en el mismo sentido, las vanguardias del siglo XX dieron pie a esta transformación del paradigma artístico. Pero, precisamente, un fenómeno tal es lo que ocasiona una divergencia cuestionable en lo que a la producción artística respecta, ante las aristas que definen la discursividad de tales manifestaciones.

Es decir, aun si las vanguardias que precedieron a las neovanguardias artísticas llevaron a la creación de un vínculo entre diseño gráfico y arte, los parámetros con los que busco asumir aquí el flujo de la creación artística contemporánea, siguen teniendo en cuenta el hecho de que, el justificar la producción artística en su condición partícipe de una *ironía*

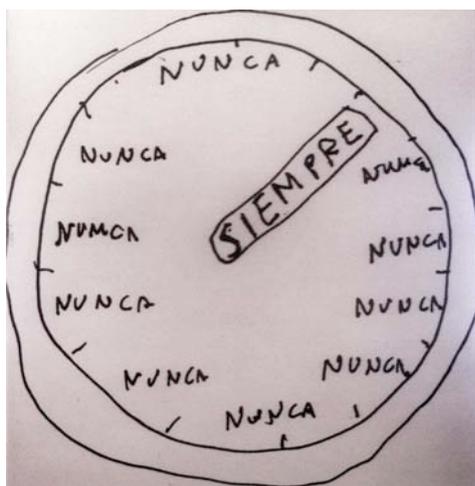
¹⁸¹ “Otorgado por Consejo Sueco de las Artes, es considerado uno de los premios más prestigiosos en el mundo de la literatura infantil y juvenil, que reconoce a ilustradores y autores que inciten a la lectura en el espíritu creativo e imaginativo.” (Maristain, Mónica. Artículo: *La tarea como ilustrador infantil de Alejandro Magallanes es reconocida con su postulación al Astrid Lundgren*, Sitio Web Sinembargo.mx, Octubre 12, 2013. Consultado en: <http://www.sinembargo.mx/12-10-2013/781412>

Octubre, 2013.

¹⁸² *Ibíd.*

contestataria, no es suficiente para otorgar a la producción artística una aportación *sólida* y realmente trascendental para una proyección de *verdadero valor artístico* –que aquí mismo se asumiría con una aportación simbólico/aurática, según los conceptos ya trabajados- al campo del arte. Esto, porque si se traen a colación los capítulos anteriores, el principio del ready-made *duchampiano* marcó condiciones “insuperables” para la producción artística subsecuente en el sentido en el que fue, precisamente, guiada hacia la absorción de un sistema promotor del consumo exacerbado; condición que se puede reafirmar a partir de las opiniones presentadas sobre el trabajo de Magallanes y contemplando el *consumismo estético*, explicado por Lipovetsky.

Las piezas en la exposición de Magallanes muestran la utilización de diversos soportes y técnicas que, sin embargo, se rigen por el mismo discurso cuya ironía y *humor irreverente* ejercen el protagonismo conceptual de la exposición. Así, el sentido de todas las propuestas que forman parte de la producción de *Siempre di nunca*, juegan de una misma manera a la de su propio título, a través de retruécanos e ironías (recursos evidentemente más lingüísticos que visuales). Esto es posible según la constante de que el título de cada pieza evoque una relación *humorística* con lo “representado”.



2.1 Exposición *Siempre di nunca*

Insisto aquí, a través del entrecomillado, con la idea de que la *representación* en este caso, se trata más bien de una *estetización* de cosas que no habían sido antes presentadas *así*. Lo representado es, más bien, una reinterpretación de conceptos preexistentes, convertidos hacia una supuesta subversión estética. Es decir, los objetos-obra interactúan en este caso, con el discurso sarcástico del artista, puesto que el título interactúa con la obra a la que designa. Esto, según un juego lingüístico que ironiza diferentes concepciones del discurso social y que se sugiere desde la introducción a la exposición, con una aclaración textual del propio artista, que escribe lo siguiente:

La exposición se llama Siempre di nunca por una imagen, que me ha estremecido desde niño, de una historieta española en la cual una horrible señorita directora, ya entrada en años, está regañando a un par de huérfanos, por haber dormido juntos; les decía que en el infierno había un reloj que sólo marcaba dos horas. Al preguntarle: '¿Cuánto tiempo estaré acá?', el reloj respondía: 'Siempre'. Cuando le preguntabas: '¿Cuándo saldré de acá?', el reloj respondía: 'Nunca'.

Lo bueno de repetir una palabra varias veces es que pierde momentáneamente su significado. Si la repites siempre, nunca significa nada.

Así, las piezas que se pueden observar en las láminas 2.2, 2.3., 2.4, 2.5, 2.6, 2.7 son imágenes fotográficas creadas en función de un *concepto* que Magallanes propone y cada una de ellas se hace partícipe como evocadora de la experiencia estético-irónica. El ejemplo de la 2.2 y la 2.3 sugiere incluso un juego conector entre ellas, apelando a una relación consecutiva, dado que el título de la segunda (*Su rama*) deriva del título de la primera (*La raíz del hombre*). En la lámina 2.4, la piedra, con forma un tanto

prismática, evoca la imagen de una nariz, cuyo rostro se encuentra sumergido en el agua. De tal modo, el simple hecho de que la fotografía se titule *Nariz* termina con cualquier incitación que la pieza pudiera causar para ser interpretada de una manera diferente. Se pierde por completo la simulación que cualquiera de las imágenes pudiera sugerir potencialmente.

La lámina 2.6, como otro ejemplo, apela al contexto cultural de la sociedad mexicana con el simple denominativo de un artista célebre mexicano (Tamayo). Sobre las láminas 2.4, 2.5 y la 2.7 cabe acotar el funcionamiento de la discursividad metadieética, que apela a un diálogo con el espectador a través de sus títulos. Como puede verse, a partir de técnicas que ya no pueden entenderse según su dimensión formal,¹⁸³ se rompe una y otra vez con toda sensibilidad mimético-simbólica para apelar a un efecto racionalizado de la interacción experiencial y, por lo tanto, una ruptura de los límites entre obra y ser, puesto que ahora comparten un mismo “espacio de acción”.

En el caso de la lámina 2.3, además de establecer una conexión con la imagen que le antecede, lo hace con el logotipo de la marca comercial de una empresa de autoservicios reconocida en la sociedad mexicana (*Superama*). Como se puede asumir, este caso además de seguir la línea *humorística* de la dimensión narrativa de la

¹⁸³ La dimensión formal de la obra de arte entendida por Julio Amador, “está constituida por dos aspectos, el primero de los cuales es la <<significación fáctica>> -de factual, derivada de los hechos-”, que considera los elementos del *mensaje visual puro*, o bien, de las cualidades formales de la obra, el cual representaría según su categorización, el primer nivel de significación en <<orden analítico>> y que “supone la identificación de aquellos componentes esenciales e irreductibles a otros conceptos, presentes en toda imagen ”como: forma, color, tono o luminosidad, cualidades matéricas y composición. El segundo aspecto es la significación expresiva, que el autor separa en dos grandes áreas de la imagen, “la abstracta que está implícita en el análisis formal de los elementos básicos de la estructura visual [...] y la figurativa, que contiene otros aspectos implicados en el análisis de la representación” tales como la identificación de “las figuras o *signos visuales* que se utilizan en toda obra de arte para la representación de los seres y las cosas”. (Amador, *Op. Cit.*, p. 21, 25, 51).

exposición, constituye por sí sola, una apelación a un elemento de la cultura cotidiana del artista y del receptor, como lo es la marca comercial, en una aparente intención crítica. De tal modo, aun si la intención *irónica* de Magallanes -evidente a través de esta clase de ejemplos- genera una *sorpresa* humorística, debe entenderse que la experiencia no se reduce al experimento lingüístico; ya Jorge Juanes escribe que:

Llegado un momento los artistas conceptuales se dan cuenta de que reducir el arte a mera información lingüística (definiciones cuyo contenido son asimismo definiciones) conduce a su empobrecimiento. Lo que les lleva a plantear la necesidad de recuperar el plano de la objetivación mediante materiales sobrecargados de referentes conceptuales que inviten a la reflexión: obras de cualquier tipo, objetos encontrados u objetos producidos expresamente por el artista: fotos, imágenes mediáticas, videos, performances, diagramas, dibujos, entrelazamiento de textos e imágenes, palabras enmarcadas, uso del neón, instalaciones, espacios vacíos, utilización de la naturaleza o del cuerpo como soportes básicos, mapas, fenómenos atmosféricos, y ¿por qué no?, incluso pintura.¹⁸⁴

En las láminas 2.8, 2.9 y 2.10 se muestra una serie de fotogramas y dos fotografías, también “interconectadas” en cuanto a su *sentido*. El *Linchamiento* del video en la lámina 2.8 muestra cómo una serie de personas, rompen una piñata, lo que constituye un acto tradicional mexicano, muy presente en las fiestas infantiles. El título del video, si bien aludiría a un acto social trágico, más bien pareciera satirizarlo a través de la tradición de la piñata mexicana. Así, en las láminas 2.9 y 2.10, se continúa con esta ironía, a través del título de las fotografías.

¹⁸⁴ Juanes, Jorge. Op. Cit. p. 47

En las láminas 2.11, 2.12, 2.13 y 2.14 se observa el mismo efecto de *humor*. La pieza de la lámina 2.11 está comprendida por un espejo con un diseño gráfico del artista y un saco colgado de un perchero. La pieza se titula *Al quien le quede el saco. (Pruébatelo y mírate)* y exhorta al receptor a la realización de una acción, según los parámetros de una discursividad metaléptica *interactiva-experiencial* e interviene deliberadamente a pesar de la decisión que él pudiera tomar respecto de la proposición. En tal o cual caso, lo rescatable de esta circunstancia hipotética, no sería la decisión del receptor, sino la transgresión de la obra hacia el plano cotidiano de éste (cuyo contexto, en teoría, sería el de una visita a un museo de arte, o en el mejor de los casos, el de la prueba casual de una prenda que “quizás le quede”). La propuesta *experiencial* en esta ocasión, resulta totalmente evidente.

Asimismo, aluden al humor del receptor las piezas de las láminas 2.12, 2.13 y 2.14. La primera, al mostrar una serie de pelotas con el nombre de *Albóndigas* con un mensaje para que no sean “pisadas”. La segunda, al exhortar al receptor a establecer un contacto físico (su título es *Acaríciame*) aun cuando su ‘truco’ es que se trata de un personaje cubierto de pelo y vellos cuya procedencia es desconocida. Cabe mencionar que como parte de la pieza, en la exposición era posible escuchar una canción homónima de la obra y que en un sentido aparte, tiene una connotación sexual en su discurso, notablemente dispar de la emoción que la pieza de Alejandro Magallanes pudiera producir. Esta obra en particular, ejemplifica excelentemente el planteamiento de Juanes de que “prolifera en el arte alternativo las formas expresivas dirigidas al aparato perceptivo, las demandas del deseo y las constelaciones de lo siniestro e, inclusive del

asco".¹⁸⁵ En ese sentido, se concibe la intromisión del arte contemporáneo en el contexto del ser artístico actual, a través del fenómeno de la metalepsis, basado ampliamente en la manipulación *discursivo-lingüística*. En el caso de la tercera pieza que lleva por título *Fuera de exposición*, el autor expone que la obra que sí pertenece a la exposición, paradójicamente, a su vez se halla fuera de la exposición –ya que se halla fuera del edificio donde tiene lugar la exposición–, cumpliendo así con una ironía permitida por la transgresión espacio-temporal.

Otros ejemplos que permiten evidenciar la intencionalidad irónico-metaléptica, no sólo a través de la espacio-temporalidad, sino también de los juegos lingüísticos justificados en la discursividad que se han asumido como recurrentes en las propuestas del arte contemporáneo, es el de las láminas 2.15, 2.16, 2.17, 2.18, 2.19 y 2.20. En ellas se muestra una serie de *stencils* colocados a lo largo de los muros del museo, en los que se proponen interminables juegos sígnico-lingüísticos: La dicotomía vida (bebé) - muerte (calavera) como analogía de la dicotomía siempre-nunca, un desnudo sugerido a través de un gancho para ropa sin prenda alguna, la referencia escatológica a través del signo alfabético *Pi* (duplicado) y a la imagen del rostro del poeta Poe (también duplicado), o de una serie de "s" que alude a la palabra *heces*, un par de tinteros llenos entendidos como el limbo de los dibujos –no hechos aún–, o la palabra blanco, con un espacio *en blanco*, entre muchos otros. Es decir, la propuesta *humorística* de Magallanes, en este caso, se determina completamente por las referencias lingüísticas, en las que la *visualidad* de la obra, apareciera como no más que su *apéndice*.

¹⁸⁵ *Ibíd.* p 49

Cabe, ahora, recordar las palabras de Oscar Olea, quien sugiere que “la expresión de vanguardia debe encontrar los términos precisos de su significación concretando rítmicamente los elementos que la definan; hasta entonces continuará la búsqueda y el experimento que permita trascender los límites que le fueron impuestos por la tradición euclidiana”.¹⁸⁶ Asimismo, apunta que “en los lenguajes artísticos, la finalidad intrínseca es de orden rítmico, es decir, define una estructura espacio-temporal que sirve de marco de referencia a la finalidad extrínseca o directa”.¹⁸⁷ Estas formulaciones, permiten retomar en este punto del análisis, la preponderancia de la consideración del espacio-tiempo en la producción artística contemporánea puesto que, como se ve, se trata de una transgresión deliberada de la que participa la intencionalidad de la obra.

De ese modo, otro de los ejemplos en el que la ejecución de Magallanes accede desde el concepto de la metalepsis, es otra *expulsión* del *material artístico* del recinto de exposición. Y aunque esta “pieza” no constituye parte de la exposición como tal, no deja de apegarse al concepto de la misma con lo que en realidad, sí pasa a formar parte de ésta. Este ejercicio, como se observa en la lámina 2.21, consiste en la personificación de un fragmento de la estructura arquitectónica del museo en el que tuvo lugar la exposición, similar a las de su contenido. Es decir, con un simple detalle (un ojo), el sentido irónico del discurso sale del espacio de exposición, hacia la calle, hacia la cotidianidad tanto del artista como del receptor, a la vez que juega con los mismos factores estéticos con que se busca expresar el resto del contenido narrativo.

¹⁸⁶ Olea, Oscar. Op. Cit. p 98

¹⁸⁷ *Ibíd*, p. 118

Tal *transgresión* del espacio-tiempo de la propuesta artística a través de una constante referencia a una discursividad irónico-satírica sobre el contexto *real* de las obras, es el elemento clave que permite ahora llevar a cabo un razonamiento más claro sobre la incidencia ontológica que se ha sugerido, como consecuencia del recurso de la metalepsis en las propuestas de experimentación artística contemporánea.

Cabe destacar sobre esta clase de propuestas, que aún si la *meta lograda* conlleva el desbocamiento espacio-temporal de la obra artística, un *juego* conceptual tan insistente no hace sino reflejar, a mi parecer, la decadencia de la noción artístico-visual en lo que al periodo contemporáneo refiere. Es decir, la apuesta por la *configuración* de experiencias que apelan a lo *sensorial* y a las *reflexiones* en busca de un *diálogo directo* con el espectador, parecieran no proponer nada en realidad, al avocarse a la mera autorreferencia, deslindando por completo el contenido de la dimensión visual, de la *obra de arte*. De tal modo, como ya ha sido sugerido, este proceso conlleva una pobreza no sólo artística, sino además intelectual, si contemplamos que lo que se reproduce y archiva aquí, no es sino es una serie de productos que se apegan sin mucha dificultad, al flujo de una industria que insiste en que la simple *estetización* de las cosas -al ser etiquetadas como arte- y a su oferta desmedida. Es decir, en su intento reflexivo, la obra no ofrece sino vacuidad reflexiva. En ese sentido, la complejidad de este fenómeno no yace, por supuesto, en una crítica específica, como la que aquí se desarrolla, sino en la realización del *peligro* de que esta clase de discursos convenzan al espectador de que se sitúa frente al *arte de hoy*. Así, antes de poder acercarme hacia conclusiones y reflexiones sobre el fenómeno de creación artística contemporánea y, por ende, de la condición del arte *per se*, resulta útil el análisis de un último ejemplo.



2.2 Raíz del hombre



2.3 Su rama



2.4 Nariz



2.5 (Esta foto no se llama de ninguna forma)



2.6 Tamayo

2.7 Inventa el nombre de esta foto. Gracias (Si vienes acompañado dile cómo le pusiste pero si vienes solo, sólo piénsalo)



2.8 Linchamiento (Video) Música: Tame de los Pixies (Fotogramas)



2.9 Despojo (I)



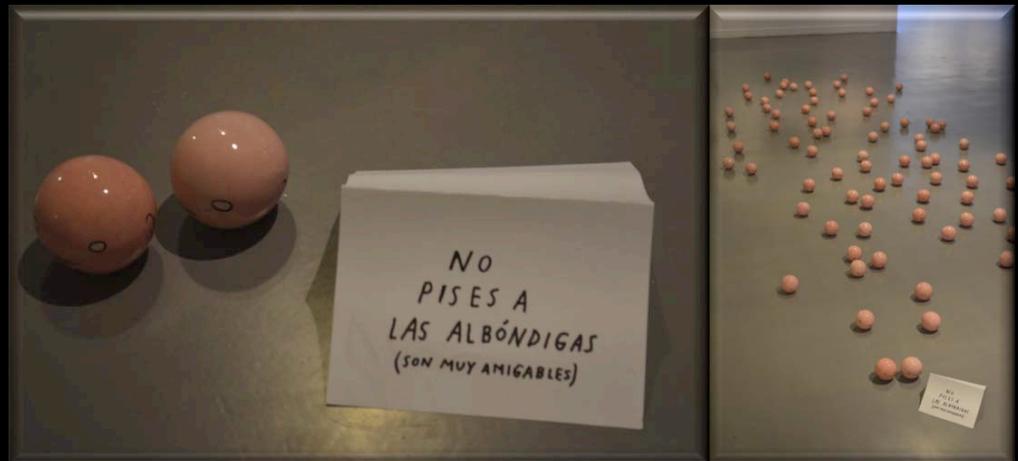
2.10 Despojo (II)





2.11 Al quien le quede el saco (Pruébatelo y mírate)

2.12 Albóndigas



2.13 Acaríciame



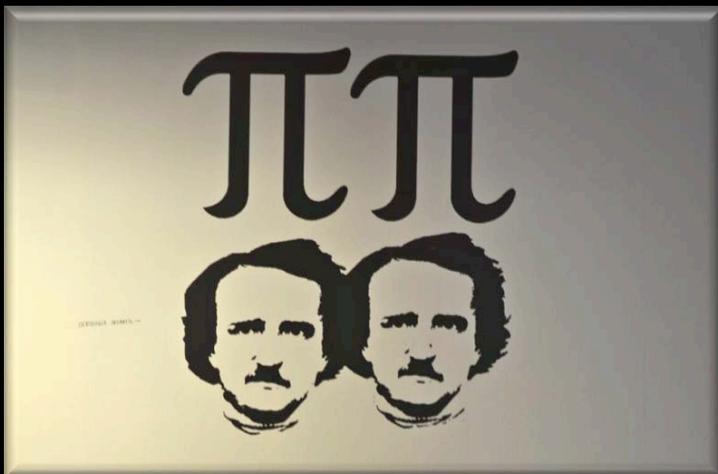
2.14 Fuera de exposición



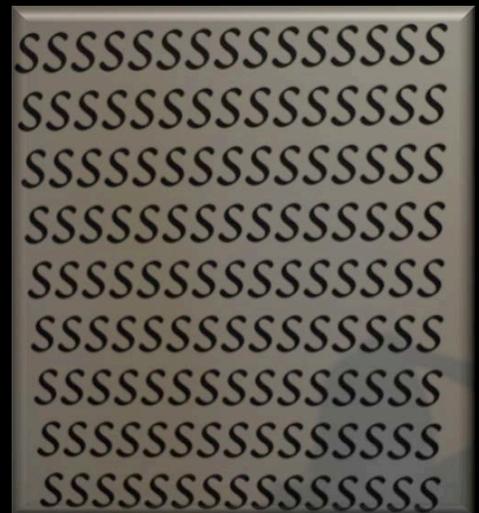
2.15 Siempre/Nunca



2.16 Desnudo



2.17 Escatología infantil



2.18 Heces



2.19 Limbo de dibujos



2.20 Blanco



2.21 Intervención en la estructura arquitectónica del Museo de Arte Carrillo Gil



2.22 Muro de lamentos

*GERMINAL.

CARLOS AMORALES (MÉXICO, 1970)

Exhibición: Marzo 21 – Julio 14, 2013.

Curaduría: Magnolia de la Garza

Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Cd. de México

La importancia de revisar el ejemplo de la exposición de Carlos Amorales, antes de establecer conclusiones sobre la producción artística contemporánea en México, recae en que la propuesta de Amorales abarca, precisamente, la consideración de los diversos fenómenos que se han venido apuntando a lo largo del análisis estético, sobre las manifestaciones actuales. Como se verá, se trata de cómo el arte funge ya desde los parámetros de lo metaléptico en el sentido espacio-temporal, así como de la incidencia *lingüístico-discursiva* –a través de la cual se puede llevar a cabo la transgresión diegética hacia el *diálogo* con el espectador. En ese sentido, abordo las condiciones del horizonte específico en que surge *Germinal*, para comprender cómo dichos factores son de preponderancia para *pensar* el arte en la contemporaneidad y, sobre todo, para *comprender* el flujo hacia el que *podría* dirigirse.

Sobre Carlos Amorales,

Comenzó su carrera a mediados de los años noventa con la creación de la identidad a préstamo <<Amorales>>, una personalidad ficticia construida como un doble de su propia identidad pública. Entre 1996 y 2003 introdujo la lucha libre en el mundo del arte a modo de espacio reflexivo sobre la condición competitiva del artista en el mundo contemporáneo. Entre 2000 y 2010 elaboró alrededor de 3000 elementos gráficos digitales

como parte del Archivo Líquido, en que los pájaros, las telarañas y las mariposas son algunos de los motivos recurrentes.¹⁸⁸

Así, lo que implica la noción del *Archivo Líquido* de Amorales, resulta preponderante no sólo para el análisis de su obra en *Germinal*, sino para el artístico en general. De tal modo, en un artículo sobre artistas mexicanos contemporáneos, Fabrizio Mejía Madrid escribe:

Carlos Amorales sustentó su idea del arte en la parodia —o no tanto— de una maquila. Es una ensambladora de imágenes: las seleccionan, dándoles animación, virándolas en espacios. Su resultado es una serie de siluetas y animaciones, *Archivo líquido* (1999-2004), que recrea miedos básicos de la infancia: lobos, cuervos, arañas, y los intercala con otros más adultos: aviones (después del 11 de septiembre), decapitaciones, cortes, mutilaciones. Las siluetas, que recuerdan los juegos de sombras de los magos y las manchas de Rorschach del psicoanálisis, en el 2005, fueron usadas para que brujos y adivinadores dieran su opinión al nombre de la muestra: *¿Por qué temer al futuro?* Era una pregunta que todos podíamos, en cualquier parte del mundo, responder de distintas maneras.¹⁸⁹

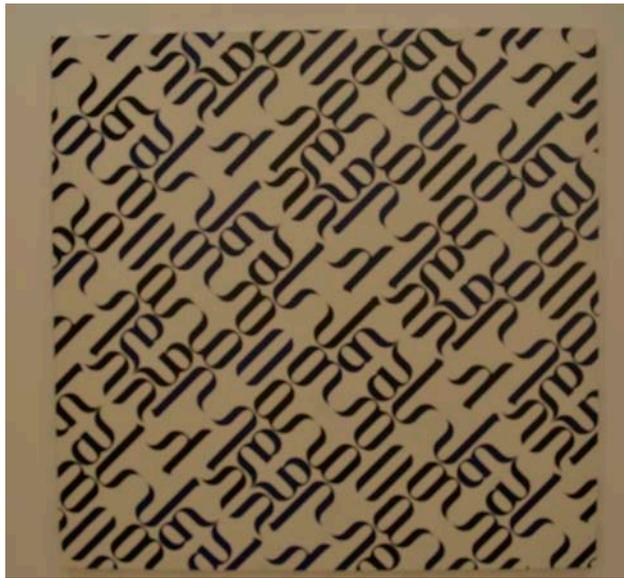
De tal modo, sobre la exposición es pertinente introducir, en palabras del propio artista:

“El concepto de *Germinal* es, como su nombre lo indica, el germen; el inicio del sentido, pretende ser la depicción de una génesis del lenguaje y el sentido mediante un lenguaje plástico. Para esta exposición uno de los ejes fue cómo es que se desestructura una

¹⁸⁸ Conversaciones con artistas, Carlos Amorales. Sitio Web, Museo de Arte Moderno, México, consultado en: <http://www.mam.org.mx/eventos/conversaciones-con-artistas/240-carlos-amorales>, Agosto, 2013.

¹⁸⁹ Mejía Madrid, Fabrizio. *Cinco artistas mexicanos contemporáneos. Las biografías del presente*. Sitio Web, Revista de la Universidad de México, Nueva Época, Núm. 81, 2010, p. 3, Consultado en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8110/mejia/81mejia03.html>, Agosto, 2013.

sociedad tras sucesos catastróficos como, por ejemplo, el sismo del 85; en esa aparente anarquía y estado de alarma todo parece generarse de nuevo. La vida mantiene una tensión estructurante que deriva en una especie de comienzo desde cero [...] Algunas de las piezas en *Germinal* provienen de mi <<archivo liquido>>, pero reestructurado, es también parte de esta transformación de mí mismo. El archivo fue completamente descompuesto para generar un lenguaje codificado, una especie de alfabeto nuevo”.¹⁹⁰



3.1 Patrones tipográficos para reproducción masiva (Óleo sobre tela), 2013

Para revisar, entonces, las piezas más relevantes para el análisis sobre *Germinal*, cabría considerar que “el nodo conceptual central de la exposición radica en la supresión de la frontera entre la imagen y el signo, mediante piezas artísticas—algunas interactivas—que trazan caminos hacia la música, la improvisación; la lingüística, la fenomenología y la sociología.”¹⁹¹

¹⁹⁰ *Germinal: Entrevista con Carlos Amoraes*, por Alfredo Gallardo, Sitio Web, Revista electrónica La Hoja de Arena, Julio 16, 2013. Consultado en: <http://www.lahojadearena.com/lahojadeldia/germinal-entrevista-con-carlos-amoraes/> Agosto, 2013.

¹⁹¹ *Ibíd.*

Así, las piezas en las láminas 3.2 y 3.3 muestran formas abstractas provenientes del *Archivo Líquido* y, en una sucesión encuadrada y de impresiones, dichas formas adquieren la ambigüedad de ser texto o imagen. A través de contenidos no semánticos, según el discurso de la curaduría, relatan una historia corta del escritor Roberto Bolaño (Chile, 1953), de su búsqueda como poeta y artista. Asimismo, si se observa la lámina 3.1, se puede observar la utilización de patrones tipográficos como imagen al óleo. Es decir, esta tendencia señalada por Amorales, sobre la pérdida de una barrera entre lingüística e imagen, toca un punto clave de mi análisis sobre las propuestas contemporáneas. En primera instancia, porque el eje discursivo a través del cual, los montajes poéticos que incluyen la participación curatorial de la institución y del *mensaje* del artista, parecen fusionarse en un relato que apunta hacia un método justificable de tal discursividad. Sin embargo, y en segunda instancia, precisamente estos hilos podrían, más bien, guiar hacia la importancia simbólica de la imagen a la que he apelado a lo largo del texto. Prosigo.

El tríptico de la lámina 3.4, muestra la disposición de las piezas *Vertical Earthquake*, *Germinal* y *El peor día*. Estas piezas, en conjunto, apelan al evento del terremoto ocurrido en septiembre de 1985, en la ciudad de México. Las reglas metálicas fueron torcidas según las grietas de los edificios afectados por la catástrofe, y los semicírculos a su alrededor, permiten seguir los trazos del zig-zagueo del movimiento orográfico. De tal forma, esta pieza se une a la reflexión de las obras *Germinal* y *El peor día*, que a partir de imágenes yuxtapuestas en diversas papeletas de periódico, con imágenes del mismo evento y trazos caóticos en grafito, busca aludir a la forma en que los movimientos ciudadanos reaccionaron ante dicha situación, y cómo un movimiento

físico caótico, como se muestra en el trazo de las reglas metálicas, puede ser convertido en una transformación social, recordando la organización anarquista –completamente independiente a las estipulaciones gubernamentales- que tuvo influencia en las consecuencias sociales frente a la catástrofe natural, según expone Amoraes. Con lo anterior, es posible explicar la orientación sociológica que se sugiere en el discurso de Amoraes, y así el hecho de llevar el carácter lingüístico de un relato, a un plano *visual*.

¿A qué remite este juego incentivado por el *diálogo* y la *interacción* que con regularidad aparece en las propuestas contemporáneas que aquí he entendido a partir del fenómeno de la metalepsis? Antes de contestar a tal cuestión, habría que fijarse también, en la pieza que aparece en el conjunto de la lámina 3.5, *Veremos cómo todo reverbera*, que se dispone como un móvil con címbalos de batería, que invitan al espectador a generar una creación sonora propia, ya sea armónica o caótica (lo cual sería precisamente una conjunción en el espacio-tiempo compartido, evidente y apegada al relato metaléptico, en el sentido en que el artista busca generar el espacio en el que el receptor ha de ser también creador y obra, al sumergirse en la intencionalidad de ésta). Asimismo, y sin dejar de lado el punto de las obras anteriormente incluidas, hay una conexión en el sentido de lo que inicia como un movimiento cualquiera –desde el pretendido por el artista, al ejecutado por los címbalos, hasta el de la disposición del espectador para llevar a cabo su participación- y por sí mismo adquiere una forma *reaccionaria*, tal como se expresa en lo que respecta al fenómeno del terremoto como causa, y la respuesta de organización anarquista, como consecuencia, sugerida en las piezas anteriores.

Así, en comprensión del montaje poético expresado en el discurso de la exposición, se genera en la propuesta de Amorales, una idea interesante sobre cómo funge la creación contemporánea a la que Boris Groys llamaría, instrumentalización del arte.¹⁹² O bien, ese proceso de un *juego* reflexivo evocado por la discursividad, refugiada en planteamientos y replanteamientos sobre la infinita fenomenología social, evocados en *experiencias estéticas* particulares, que en su significación o re-significación se “ponen al alcance” del receptor. Sin embargo, es precisamente a través de tal eje discursivo, que aquí se pretende hallar la ranura hacia la comprensión de la *visualidad* contemporánea, y sus posibles *germinaciones*.

Es decir, se estaría entendiendo, a partir de la propuesta de Amorales, que tal ruptura entre signo e imagen (simbólica) pretendería situar a dichos elementos del lenguaje visual, en un mismo parámetro o dimensionalidad. Sin embargo, como ya se ha desarrollado, el carácter simbólico de la imagen es precisamente el que no permite reducir su significado a lo sígnico, en tanto contenedor de un excedente *inefable*. Excedente que según las propuestas metalépticas, pretendería ser anulado en tanto que el *simbolismo* de lo visual, estaría siendo *relatado* a partir de la logización de la experiencia estética. Esto conduce entonces, a la búsqueda por el propósito de una pretensión tal.

En torno a la concepción *archivística* de Boris Groys, el *Archivo líquido* de Amorales viene a conjuntar los preceptos sobre las intenciones del universo artístico contemporáneo. Si bien en las *experiencias estéticas* que se han repasado, se apegan a

¹⁹² Concepto pronunciado por Groys, durante su participación en el seminario *El museo como experiencia crítica*, impartido por el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, ciudad de México, Octubre 12, 2013.

una condición de lo efímero, incapaz de ser retenida en el sentido archivístico, en tanto que se apela a una fenomenología de lo presencial –aunque reducida a la significación impuesta por el discurso curatorial o institucional-, de lo *vivencial*, la búsqueda por la resignificación que mira hacia la *conservación* de lo artístico, más que del arte -según se entiende- lleva entonces a la germinación de un lenguaje visual *nuevo*.

Es decir, ni la constante justificación discursiva, ni el auto-señalamiento de las *experiencias estéticas* que se *construyen* en la contemporaneidad, ni una supuesta destitución de los medios y las técnicas anteriores (pintura, escultura, dibujo) para generar obras de arte *visual*, que buscan traspasarse a la *dimensión de la vida*, son suficientes para denegar a la obra de arte visual, su necesaria representatividad simbólica de los juegos arquetípicos –como habrían sugerido Gadamer o Eliade- llevados a cabo en un proceso de creación psíquica natural, como habría descrito Jung.

Así, la búsqueda de la ruptura de orden metaléptico, entre las barreras lingüístico/visual y arte/vida, que han devenido en una institucionalización discursiva de lo estético (y que según Lipovetsky se da como una consecuencia del capitalismo económico en el que se sitúan las sociedades occidentales), no podría llevar, como lo expone el propio Amoralés, sino a una necesaria vuelta al origen del lenguaje visual. Es decir, al eje de su comprensión, que es en realidad siempre el mismo: el de la comprensión, a partir de su carácter representativo, de un ciclo vital desde el cual el ser -inherentemente inmerso en el horizonte histórico- implicaría más bien, su auto-comprensión. Es decir, la preponderancia de la representatividad en el lenguaje artístico visual, recae en el hecho de que el lenguaje lógico no puede implicar nunca una objetivación experiencial, en

tanto que nunca se separa de su carácter especulativo, como centro “desde el cual se desarrolla toda nuestra experiencia del mundo”.¹⁹³

De tal manera, la *germinación* de un *nuevo lenguaje*, que Amorales une a partir de lo lingüístico/visual y que refleja en la conjunción espacio-temporal de sus obras, proceso que nos remite al desarrollo de nuestra concepción sobre lo metaléptico, no sería sino una reafirmación de que la representatividad visual y su experienciación estética, no se definen por la pluralidad lingüística bajo la que pueden ser *etiquetadas o archivadas*, sino por un impulso originario del *ser siendo*, y que es lo que le da *sentido verdadero* a su creación. Tal proceso podría pensarse, en palabras de Gadamer, de la siguiente forma: “El problema del comienzo, se plantea como y donde se plantea, es siempre en realidad el problema del final, pues es desde el final desde donde el comienzo se determina como comienzo del final.”¹⁹⁴ Es decir, el proceso del arte visual, no implica un carácter mimético en el sentido de una mera copia de lo que es visible en la *realidad*, sino –como sugiere Ricoeur en su comprensión del proceso de la mimesis, ya tratado aquí- de una transformación simbólica de lo que el ser observa a través de *sí mismo*, la cual contiene un sentido intraducible a lo lingüístico.

En tal sentido, si se observa la serie de la lámina 3.6, que presenta partes del guión para un filme (también presentado en la exposición), realizado a partir de la superposición de imágenes, textos y diversos signos en forma de fotocopias, se comprenderá cómo esto busca derivar en una *libre-asociación*, según se declara en la curaduría, de la que en realidad ninguna obra visual, alguna vez escapó, según he intentado explicar.

¹⁹³ Gadamer, *Op. Cit.*, p. 548

¹⁹⁴ Gadamer, *Op. Cit.*, p. 565

La lámina 3.7, muestra fotogramas de un cortometraje que se trata de la documentación de un performance del músico Joaquín Orellana (Guatemala, 1937) en el que, con instrumentos contruidos por él mismo, busca conseguir sonidos análogos a los de la música electrónica.

Cada pieza tiene que ser tocada siguiendo una partitura con símbolos y anotaciones que el músico inventó. Fascinado por la inusual apropiación de Orellana de la música electrónica, Carlos Amorales y el músico Julián Lede le encargaron en 2012 crear su propia versión de la banda sonora de un segmento de la clásica película de animación *Fantasia* (1940) de Walt Disney. Las sombras proyectadas del instrumento, de las anotaciones musicales y del propio músico se convirtieron en la animación que completa la versión de Orellana.¹⁹⁵

La pieza anterior sirve para intentar relacionar la forma en que la renuncia a la significatividad, limitada desde de la significación discursiva, proyectada en las obras (audio)visuales de Amorales, aluden así, a la triple mimesis que estructuraría Ricoeur, en la que los *pasos* en el proceso de *precomprensión-ficción-reconfiguración*, se revierten al evidenciarse deliberadamente, al unísono, en su *diálogo* con el espectador. Aún si el video que documenta el performance del artista que ejecuta una pieza musical creada a partir de una simbología que ha “renunciado” a toda significación previa, el umbral entre lo simbólico, lo sígnico y la creación de lo vivo (en tanto proceso del performance), pareciera anularse ante el hecho de *requerir* una explicación basada en una lógica discursiva; precisamente, la desilusión del proceso metaléptico.

¹⁹⁵ Parte del discurso curatorial de la exposición.

Entonces podremos quejarnos de su monotonía con clara conciencia".¹⁹⁶ La ruptura no es sino momento.

Quizás la apuesta de Duchamp y su crítica a la institucionalidad, desde principios del siglo pasado, orientaron la producción artística subsecuente hasta llevarla a los términos de especificidad contemporánea y a los requerimientos de lecturas espacio-temporales que consideren una propuesta coyuntural en los términos de su contexto social. Frente a este hecho innegable, en el sentido en que ha sido el curso de la cultura occidental, obliga a repensar el arte, así como lo hizo Duchamp un siglo atrás. Si la modificación de *visualidad* devino de la reflexión sobre los estatutos institucionales de la producción artística, hasta llevarla a lo que no se ve en la contemporaneidad, sino que, se intenta llenar de *sentido artístico*, entonces un nuevo movimiento de lo artístico, tendría que enfocarse en la necesidad sensible de la capacidad expresiva.

Es decir, en ese eterno movimiento de la vida misma, a la que supuestamente señala la institución artística contemporánea, y en ese cambio constante de la necesidad expresiva, la institución del Arte como consenso social, habría de perder su poder ante el impulso de lo mágico, lo inexplicable, lo irreductible. Impulso que caracteriza al ser, por sí mismo. Lo que ha de entenderse es, pues, que aún con las insistentes producciones de un arte autónomo, desprendido de los límites institucionales, la actividad artística, hoy más que nunca, depende de esa industria que la ha probado, la ha degustado, la ha aprobado, incluso, la ha consumido. Si el arte, como actividad

¹⁹⁶ Bergman, Ingmar. Extracto de diálogo en el guión del filme *Fanny y Alexander*, Dir. Ingmar Bergman, Cinematograph för Filminstitutet, Sveriges Television-1, Gaumont (París), Personalfilm (Munich), Tobis Filmkunst (Berlín), Sandrews Distribución, 1982.

3.2 *Vagabond in France and Belgium, 2011*
Libro. Serigrafía sobre papel

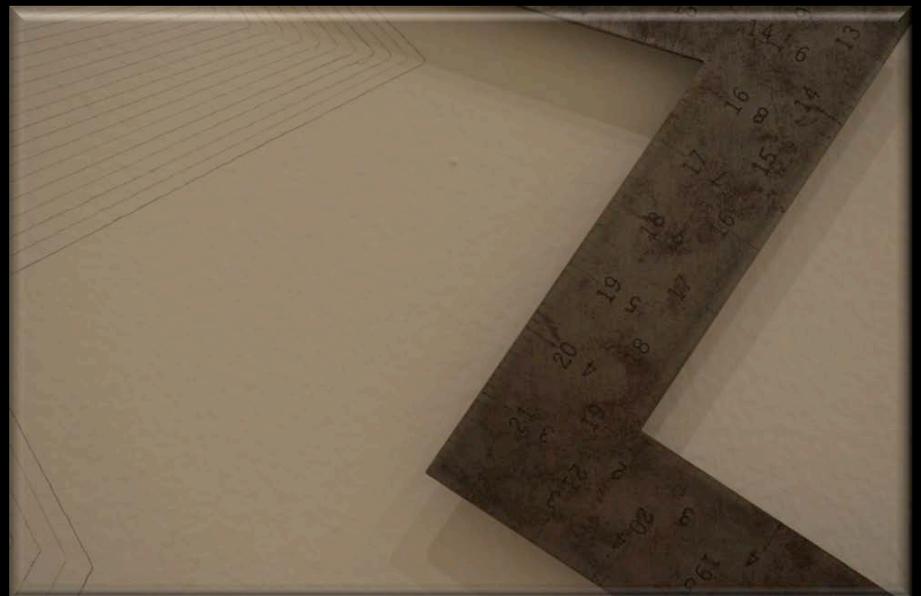


3.3 *Vagabond in France and Belgium, 2011*
6 pósteres Serigrafía sobre papel

3.4 *Germinal* y *El Peor Día*, 2012
Serigrafía sobre papel y grafito

y

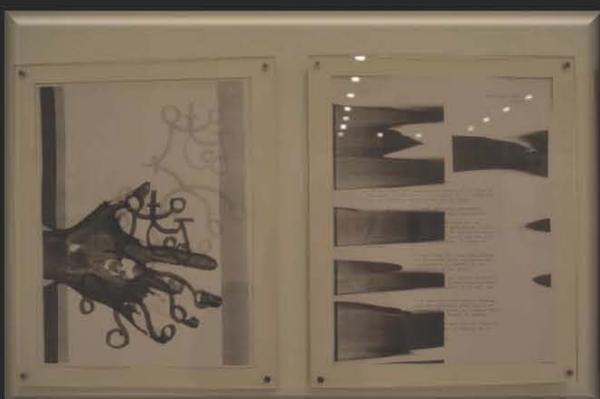
detalle de la serie *Vertical Earthquake*, 2010
Reglas de acero, grafito sobre pared



3.5 *We Will See How Everything Reverberates*,
2012
Instalación. Acero, cobre y pintura epóxica



3.6 Screenplay for Amsterdam, 2012 – 2013
Fotocopias en blanco y negro





3.7 *Orellana's Fantasia*, 2013

Hecho en colaboración con Julián Lede Video blanco y negro con sonido 6 minutos

Al ojo finito está oculto el principio y el fin.

Pero explorando puede reconocer la dirección del movimiento de la corriente.

-Jean Grondin-

ARTE CONTEMPORÁNEO. ¿INCIDENCIAS O DECADENCIAS?

Ha resultado arriesgado y complejo esbozar una posible estructura frente a la divergente narratividad estilística contemporánea. Ha sido, incluso, peligroso, puesto que precisamente la premisa hermenéutica podría, en teoría, apelar a la especificidad espacio-temporal según la cual, se validan *todas* las manifestaciones del arte contemporáneo. Sin embargo, reviro la cuestión, con el hecho de que, en tanto *arte visual*, esa misma divergencia ontológico-natural, lo último que puede ser, es reducida a la especificidad sígnico-lingüística de un discurso. Como se ha postulado desde la página uno, es entonces la naturaleza de lo artístico y el propósito de su conceptualización, lo que enreda el sentido de la expresión artística visual y la visualidad del sentido del ser contemporáneo.

Con ello, y tras un arduo esfuerzo por explicar las conversiones estilísticas bajo las que se defiende la novedad y la apertura de la institución artística, así como su supuesta injerencia en el contexto social, me remito a una reflexión sobre la generalidad de ese panorama de la infinita especificidad, y a la proposición de una tregua comprensiva con el arte, en tanto flujo creativo inenarrable; incluso en su carácter *vacuo*, en su tiempo de vorágine, considerando que “debemos estar dispuestos a captar el mundo y la realidad.

siempre contestataria, como actividad que es producto de las más insondables pasiones humanas, en su cualidad humana, busca un camino, éste ha de ser sin duda, el de lo *verdaderamente* nuevo; no el de lo *aparentemente* nuevo.

Cabría mencionar, entonces, que la intención primordial del texto residía en el meollo estético y su orden narrativo trasladado hacia la cotidianidad de la *realidad*, en los términos de lo que aquí se asumió como el fenómeno metaléptico. Sin embargo, fue precisamente ese devenir de afluente narrativo, lo que llevó a una necesaria interpretación general de la discursividad de las propuestas artísticas. Así se ha puntualizado, entonces, el hecho de que un *desvelamiento* estético tal, refiere al proceso de creación que impera en el *establishment* actual, de lo institucional.

De la obra de Ernesto Neto, por ejemplo, señalo el reconocimiento internacional que insinúa la calidad *inapelable* de las propuestas. Reconocimiento que refleja, como estipula Lipovetsky, más bien un consumismo globalizado de lo *estético*, característico de las sociedades occidentales. Asimismo, su tendencia expresiva *sensorial*, no sólo legitima la cualidad *secundaria* o *insuficiente* de lo visual, sino que además abusa de la condición lúdica del arte y la lleva a un plano experimental caracterizada por un intento efímero de aprehensión.

De la obra de Magallanes, critico la recurrencia lingüística, y la forma en que ésta posibilita la *infinitud* de la discursividad artística, a través de los juegos que en su narratividad se apegarían a la transgresión metaléptica. Asimismo, un elemento revisable aquí, es el de la tendencia comercial de las propuestas, en tanto sugeridas como

innegables productos de la industria contemporánea y su cualidad *renovadora*. Frente a esto tiene que existir una línea divisoria entre diseño comercial y arte, pues como se especificó en el apartado sobre Magallanes, es claro que la intencionalidad comercial no es la misma cosa que la del *impulso psíquico* en el proceso de creación artística, como el que identificaría Carl Gustav Jung.

En el caso de Carlos Amoraes, rescato la propuesta de (des)limitación lingüístico-visual que precisamente toca los puntos clave de mi concepción sobre la metalepsis en el arte contemporáneo, en las que la *desilusión* representativa no hace sino aludir a la necesidad del círculo representacional de la creación artística. Con este ejemplo, no sólo se fusionan imagen y *logos*, sino que –consciente o inconscientemente- se vislumbra la *germinación* de un imperioso retorno hacia la condición simbólico-visual.

Sin poder determinar si la propuesta de Amoraes, de hecho, bajo las condiciones contemporáneas circunscritas a la discursividad, realmente apunta hacia una denegación de los elementos *visuales o lingüísticos* puros, como medios *ineludibles* para la creación artística, o si más bien plantea la necesidad de la memoria simbólico-*eidética* en el lenguaje artístico visual, mi punto de vista apunta a la de una necesaria *reivindicación* del arte visual a partir de esta última. Es decir, a pesar de que en los ejemplos se haya observado que la experimentación espacio-temporal de las obras en el momento en que orillan al espectador a una serie de *sumersiones metalépticas* en ámbitos *estéticamente manipulados*, creo que la experiencia estética de lo visual, debería tener su *valor*, precisamente, en la particularidad expresiva de lo *visual*.

De tal modo, si el proceso actual del arte implica una especie de *santa tríada* que ya no sólo refiere a la obra como *capacidad expresiva dada*, sino a las pretensiones específicas del artista, con la discursividad de la curaduría que justifica las producciones, y el efecto publicitario garantizado por el propio orden institucional, como una consecuencia de ciertos patrones socio-económicos actuales que, precisamente, delimitan el campo del arte en su nivel institucionalizado, entonces, y sólo si se cree en una verdadera *artisticidad* del arte, tendría que terminarse con esa sospecha de lo institucional para devolver a la producción subsecuente, su condición *natural, mágica, esencial* del arte; la de una mirada que nos mira, un color que nos enciende, o un círculo que nos contiene. De figuras, colores y formas que reverberan ante la racionalización egocéntrica e individualista de “lo artístico”.

Así, aún si la tecnología y los medios electrónicos permiten explorar nuevas fuentes de creación visual e incluso audiovisual, la renuncia a los medios tradicionales no tiene por qué implicar un retroceso en el contenido simbólico de éstas. Después de todo, lo más profundo yace en lo más simple. Es, por ejemplo, en expresiones como la del bio-arte, que se intenta *transgredir* los límites entre vida y arte, ya no sólo en el plano lingüístico-discursivo, sino que se corre un importante riesgo de carecer de una condición ético-*eidética* que apele a los esenciales nodos ontológicos del ser artístico, y que en su lugar, mantienen su *valor estético* en difusas relaciones técnicas, como mero reflejo de la pertenencia a una cultura desprovista de sensibilidad respecto a la constante renovación y especialización de sus medios.

Es decir, entendiendo que lo ontológico refiere a la cualidad del ser en busca de su *sentido*, y que lo óptico refiere al ente que simplemente *está*, la condición efímera, lúdico-experimental de la experiencia estética contemporánea, cuyo eje de discursividad ha encausado su dirección en una desvirtuada transgresión metaléptica, precisamente satisfaría las condiciones ópticas de las modas de lo *estético*, pero ¿dónde se hallaría el *sentido* de ello? ¿De qué sirve un desarrollo desmedido de las nuevas técnicas, si su contenido no hace sino dispersarse en lo masivo? ¿De qué le serviría al hombre *ser* y *estar*, si, no evocase el potencial positivo de su auto-comprensión?

Es aquí que pongo en la mesa la pregunta sobre la aportación rescatable de la creación contemporánea: ¿Se trata de incidencias artísticas propositivas, o de decadencias que refuerzan el estancamiento creativo bajo las condiciones de la *estetización* industrial? De ese modo, sin dejar que la postura crítica nuble la concepción del análisis, sería pertinente agregar la idea de que el perfeccionamiento de la técnica y la utilización de los medios que evidentemente, se conforma de manera incesante en las propuestas artísticas de nuestros días, debe ser también entendido como parte de un proceso de configuración cultural que en realidad, nunca deja de darse. En razón de ello, es menester para la comunidad artística, comprender cómo una industria, convertida en tal, al momento de ser absorbida por lo institucional, funge su *administración* archivística.

Escribiría Fabrizio Madrid: “Es acaso que estamos condenados a nunca completar el proyecto de lo moderno, que las complicaciones han aflorado sin que podamos resolverlas de una vez y por todas, que sus productos incómodos son, nada menos, que

el presente.”¹⁹⁷ Es decir, todo este fenómeno, por supuesto, no es nada nuevo. Según los textos y opiniones sobre el tema que se han revisado a lo largo de la presente investigación, incluso se ha vuelto una especie de evidencia estancada. Pero entonces la pregunta es ¿por qué el *artista* sigue produciendo su *arte* en tales condiciones?

El ser artístico contemporáneo no puede dejar de lado los procesos sociales y personales contenidos de manera inherente en sus creaciones, por lo cual es pertinente que lo que se produzca, más que evidenciar a partir de ironías obsoletas -que en última instancia simplemente siguen reproduciendo el acomodado sistema de la *economía cultural* suscitada en occidente, como consecuencia del sistema económico capitalista y sus derivaciones político-económicas, que promueve de manera evidente el consumismo desmedido-, propongan la emancipación de la misma, aún si es necesario, a través de una creación artística retornante y a la vez, transformadora hacia la readaptación simbólica, es decir, la creación de un arte verdaderamente perteneciente a la *vida* en sí.

Esto, porque como se expone en un artículo sobre la creación artística independiente (aun si trata del ámbito musical), absorbida por las empresas que determinan los contenidos culturales en la sociedad mexicana, se entiende que es bajo el *discurso* de los “ímpetus de concentrar fuerzas creativas y generar redes de intercambio artístico”¹⁹⁸ que la industria de las instituciones, se proclama como “el epicentro de una explosión creativa incluyente, independiente y alternativa”,¹⁹⁹ cuando en realidad un proceso tal,

¹⁹⁷ Mejía Madrid, Fabrizio. *Op. Cit.*, p.3

¹⁹⁸ Theriot, Aimée. *Sobre la (casi) imposible tarea de ser consecuente o de por qué no voy al Festival Bestia*, Artículo en Revista electrónica Registromx, Sitio Web, Noviembre 26, 2013. Consultado en:

<http://registromx.net/ws/?p=3840> , Noviembre, 2013.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

no implica sino la filtración y validación de beneficios mediáticos, políticos y monetarios para las mismas instituciones, ya dominantes.

Relataría Fernando Pessoa: “en el pasaje de la sociedad burguesa a la sociedad libre, la única parte que puede haber de adaptación, de evolución o de transición es mental, es la gradual adaptación de los espíritus a la idea de la sociedad libre”.²⁰⁰ ¿Podría inferirse que tal transición mental requiere, entonces, del sentido de la auto-comprensión? Por supuesto.

¿Ayudaría ese proceso ontológico ineludible, ser expresado, compartido y difundido a través de la creación artística dada en condiciones *ex machina*? Si podemos comprender que el ser nunca puede hallarse en realidad, “fuera de” –dado que siempre está condicionado al linde histórico-, el potencial de una atinada reflexión sobre la alusión metaléptica lleva, más bien, a cuestionamientos críticos de la ideología que, bajo la hermenéutica de la sospecha planteada desde el siglo XIX, Nietzsche, Marx y Freud “harían valer, frente a la hermenéutica de la tradición, las razones de un interés por la emancipación, ya sea en las confrontaciones con la tradición y con sus prejuicios, o en las de las autocomprensiones ideológicamente distorsionadas del sujeto cognoscente”.²⁰¹

Entonces, si hay algo que revela el fenómeno de la metalepsis, es precisamente ese proceso del *Deus ex machina* que deriva de la expresión *απὸ μηχανῆς θεός* del teatro griego, que describía la introducción de una deidad proveniente de fuera del escenario

²⁰⁰ Pessoa, Fernando. Extracto del cuento: *El banquero anarquista*, Publicado por Primera vez en 1922, en la revista Contemporánea (Nº 1, mayo, pp. 5-21).

²⁰¹ Ferraris, *Op. Cit.*, p.144

para resolver una situación. En la contemporaneidad, dicha máquina “contestataria” intentaría ser aquella alimentada por las supuestas disonancias que han sido, en cambio, absorbidas y corrompidas, institucionalizadas y archivadas. Una vez más, entonces, nace la urgencia de un cuerpo artístico autoconsciente de tales condiciones políticas, económicas y sociales para encarar los nuevos paradigmas históricos y darles un enfoque resistente desde un orden simbólico adecuadamente reinterpretado. El peligro, sin embargo, yacería ahora, en el discernimiento del sentido representacional y del intento falaz de su reproducción superficial. Escribiría la artista Andrea Fraser: “No es una cuestión de estar en contra de la institución: Nosotros somos la institución. Es una cuestión de qué clase de institución somos, qué clase de valores institucionalizamos, qué clase de prácticas recompensamos y qué clase de recompensas esperamos.”²⁰²

De tal modo, si se pensara que la insistencia simbólica, como estandarte del arte visual a lo largo de la historia, hubo devenido en una serie de dominios y abusos bajo la imposición de ideologías facilitadas por los recursos visuales, entendiéndose por esto el uso de las narrativas míticas como fuentes de la inspiración artística previa a la *modernidad*, una cuestión tal de índole ético, sin embargo, no tiene por qué entender como única solución a la negación de tal poder simbólico representativo -que de principio a fin, es el único velo al que podemos apelar en nuestra condición de seres perceptuales- para luego depositar la confianza del ser en una nada de lo efímero y lo superficial, a través de la cual se dispersen aún más su autocomprensión ontológica, y con ello, el estado de su afinidad al universo del que es parte.

²⁰² Fraser, *Op. Cit.*, p. 416

El mismo Jung entendería que “el fin del siglo XIX vio una explosión académica en las nuevas disciplinas comparativas fundamentadas en la religión y la etnopsicología. Los textos primigenios fueron reunidos y traducidos por vez primera y sujetos a su estudio histórico en colecciones como la de *Sacred Books of the East*, de Max Müller. Para muchos, estas obras representaron una importante relativización de la cosmovisión cristiana”.²⁰³ Es decir, de allí derivaría una de las aportaciones sobre la comprensión del ser simbólico hecha por el mismo Jung, y que profundizaría en la permanencia de los arquetipos y los mitos originarios, como hechos inseparables de la condición humana; no por ello, de sus reinterpretaciones dogmáticas y aplicaciones particulares.

De esa forma, una búsqueda del sentido artístico visual que recaiga en la expresividad de su saciedad simbólica, no implica un retorno impositivo de doctrinas y dogmas de índole religioso o político, sino precisamente, su apertura a la revelación profunda de su excedente de sentido y de un legado cultural que vaya más allá de los tecnicismos del espectáculo contemporáneo. Así, sólo podría señalarse que los parámetros a los que ha sido llevada la creación artística, fluyen en un río de prospección cuyo cauce ha de ser adecuadamente protegido de cualquier intento de desborde *artificial* que pretendiese apropiarse de sus aguas. Dígase esto, de cualquier pretensión industrial y comercial, que orille a los artistas a una serie de reproducciones insípidas y efímeras, dejando desamparadas a las propuestas artísticas de contenidos profundos, avaladas por procesos emotivos realmente innovadores. Más aún, cuando éstas implican el curso del desarrollo social, cultural y el del propio *sentido* de su *realidad*. Sea así, el curso del *ser artístico*.

— · —

²⁰³ Shamdassani, Sonu. Introducción a *The Red Book. Liber Novus*, de C.G. Jung, Italia, Philemon Series, 2009, p. 197 [La traducción del inglés es propia]

*BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*, España, Ed. Akal, 2004
- Amador Bech, Julio A., *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008
- Amador Bech, Julio A., *Marcel Duchamp: ¿Crítica del poder? ¿Fin del arte? Discusión sobre la interpretación contemporánea de la obra y vida de Duchamp*, en Fernando Ayala Blanco y Salvador Mora Velázquez (coords.), *Tendencias de los grupos de poder en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, pp. 335-378.
- Aristóteles, *La poética*, México, Porrúa, 2007
- Ayala Blanco, Luis Alberto. *Toda creación es un plagio*. Artículo publicado en *Galleta China*, Revista de Arte y Propaganda, México, Casa Vecina, Año 2, Núm. 6, 2011
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Venezuela, Monte Ávila Ed., 1998
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008
- Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, FCE, 1975
- Cumming, Robert, *Art*, Londres, DK Publishing, 2005
- Danto, Arthur. *El arte después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca editora, 2ª ed., 2008
- De Oliverira, Nicolas, et. al., *Installation art*, E.U.A., Washington D.C., Smithsonian Institution, 1994
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza/Emecé, 2008
- Fraser, Andrea, *An artist's statement (1992)* y *From the critique of institutions to an institution of critique (2005)*, publicados en: *Institucional critique. An anthology of artists' writings* by Alexander Alberro and Blake Stimson, Cambridge MA, The MIT Press, 2011
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método Vol. I*, España, Sígueme, 2012
- Garbuno Aviña, Eugenio, *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México, UNAM, 2012

- García Canal, Emiliano, *Arte, intención e interpretación*, México, UNAM, FFyL, 2009.
- Genette, Gérard, *Metalepsis, de la figura a la ficción*, México, FCE, 2006
- Grondin, Jean. *Introducción a la hermenéutica filosófica*, España, Herder, 2002
- Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. España, Pre-textos, 2008
- Husserl, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction to Phenomenology*, E.U.A., Northwestern University Press, Evanston, IL, 1970
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002
- Juanes, Jorge. *Más allá del arte conceptual*, México, CONACULTA, 2002
- Jung, Carl G., *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*, Madrid, Trotta, 1999
- Jung, Carl. G., *Tipos psicológicos (Tomo II)*, Argentina, Ed. Sudamericana, 1985
- Jung, Carl. G., *The Red Book. Liber Novus*, Italia, Philemon Series, 2009
- Klauss, Honnef, *Arte contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1993
- Lavaniegos, Manuel. *¿El arte hoy? Un naufragio*. En: *Mitogramas*, Blanca Solares y Leticia Flores Farfán (coords.), México, Cuernavaca, UNAM: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Los Reyes, 2003
- Lucie-Smith, Edward. *Movimientos artísticos desde 1945*, España, Destino, 1991
- Mauss, Marcel. *The gift. The form and reason for Exchange in archaic societies*, Prólogo por: Mary Douglas, Londres, Routledge, 2002
- Olea Oscar, *Estructura del arte contemporáneo*, México, UNAM, 1979
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, Ed. Era, 1998
- Pessoa, Fernando. Extracto del cuento: *El banquero anarquista*, Publicado por Primera vez en 1922, en la revista Contemporánea (Nº 1, mayo, pp. 5-21).
- Rainer Warning (ed.). *Estética de la recepción*, España, La balsa de la medusa, 1989
- Richter, Hans, *Dada: Arte y anti-arte*. Alemania, Mc Graw-Hill, 1997

-Ricoeur, Paul. *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI Ed., 2006

-Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI Editores, 5ª ed., 2004

-Tapiès, Antoni, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978

-Vilar, Gerard, *Texto Sobre la precariedad*, atendido en el seminario: *El museo como experiencia crítica*, México, Museo Tamayo, Agosto 2013.

***SITIOS WEB**

-Aguilar Sosa, Yanet. Artículo "*Ni la estética ni las tecnologías darán una vida mejor*": *Lipovetsky*, en: El Universal.mx, Sección Cultura, México, Martes 20 de agosto de 2013. Consultado en: www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/-8220ni-la-las-tecnologias-daran-una-vida-mejor-8221-lipovetsky-72441.html

-*Alejandro Magallanes*, Ilustración creativa y técnicas de comunicación visual. Espacio virtual creado para el análisis y la reflexión sobre la ilustración gráfica a lo largo de su historia, Abril 11, 2012. Consultado en: <http://einilustracion.woedpress.com/2012/04/11/alejandro-magallanes/>

-Branzaglia, Carlo, Artículo en: *Experimenta Magazine*, Sección Gráfica y comunicación, Num. 52, Junio 28 de 2010. Consultado en: <http://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicaci%C3%B3n/alejandro-magallanes-2291>

-CENART, México, *Arte Neoconcreto, Brasil*, Consultado en: <http://cmm.cenart.gob.mx/doc/doc/timeline/movins/neobra.html>

-CG Design <http://www.cgdesign.com.mx/OAC/Alejandro%20Magallanes.html>

-Ciencia Seminal, Blog en WordPress.com, *Olvida adjuntar archivo y gana concurso de Arte Contemporáneo*, Julio 23, 2013. Consultado en: <http://cienciaseminal.com/2013/07/23/olvida-adjuntar-archivo-y-gana-concurso-de-arte-contemporaneo/>

-Enciclopedia Itaú Cultural, Artes visuales, *Neoconcretismo*, Agosto 20, 2009, Consultado en: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto_esp&cd_verbete=9457

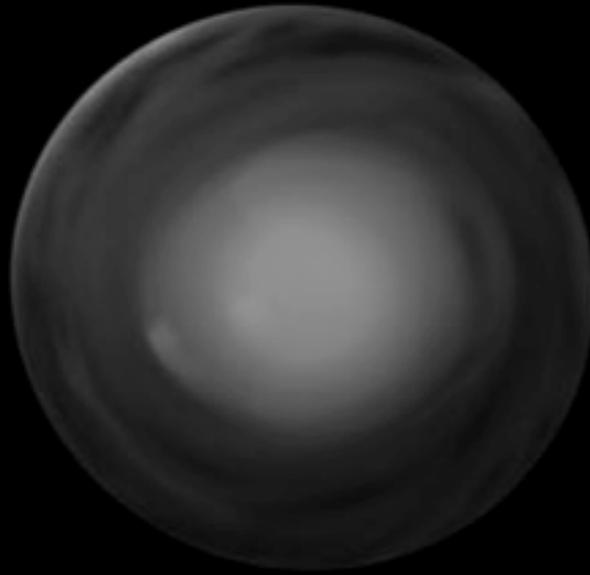
-Galería Oscar Román - Arte mexicano contemporáneo, *Arte para los sentidos*, Marzo 7, 2012, Consultado en: <http://galeriaoscarroman.wordpress.com/tag/ernesto-neto/>

- Gallardo, Alfredo, *Germinal: Entrevista con Carlos Amorales*, Revista electrónica La Hoja de Arena, Julio 16, 2013. Consultado en: <http://www.lahojadearena.com/lahojadeldia/germinal-entrevista-con-carlos-amorales/>
- Garone Gravier, Marina. *Notas para una historia contemporánea del diseño gráfico en México*. Revista electrónica Mexican Design, p. 3, Consultado en: http://www.mexicandesign.com/revista/historia_dg_mexico.htm
- Gómez, Christian, *Ernesto Neto, con todos los sentidos*, Sitio Web, Cultura UNAM, Diario Digital, Mayo 6, 2012, Consultado en: <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=3434&ac=mostrar&Itemid=201&ct=313>
- Groys, Boris, *Comrades of time*, Ensayo publicado en e-flux Journal #11, E.U., 2009, Consultado en: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>
- Groys, Boris. *The weak universalism*, Ensayo publicado en e-flux Journal #15, E.U., 2010, consultado en: <http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>
- Kac, BIO ART, *Transgenic works and other living pieces, GFP Bunny*, Consultado en: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>
- Kosmica México 2013, Sitio Web. Consultado en: <http://kosmicamx.com/2013/>
- Maristain, Mónica, *La tarea como ilustrador infantil de Alejandro Magallanes es reconocida con su postulación al Astrid Lundgren*, sinembargo.mx, De revista, Fama, Octubre 12, 2013, Consultado en: <http://www.sinembargo.mx/12-10-2013/781412>
- Medina, Edith. *Bioarte, una nueva fórmula de expresión artística*, México, UNAM, Artículo en: Revista Digital Universitaria, Volumen 8, 10 de enero 2007, Consultado en: http://www.revista.unam.mx/vol.8/num1/art01/ene_art01.pdf
- Mejía Madrid, Fabrizio. *Cinco artistas mexicanos contemporáneos. Las biografías del presente*. Sitio Web, Revista de la Universidad de México, Nueva Época, Núm. 81, 2010, Consultado en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8110/mejia/81mejia03.html>
- MUAC, UNAM, Programa curatorial 2012-2013. Consultado en: http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=56
- Museo de Arte Moderno, *Conversaciones con artistas, Carlos Amorales*, México, consultado en: <http://www.mam.org.mx/eventos/conversaciones-con-artistas/240-carlos-amorales>
- Pérez García, Carina. *Magallanes siempre dice nunca*. Artículo en NoticiasNet Sitio Web, Sección: Oaxaca, Cultura, Galerías. Consultado en: <http://www.noticias.net.mx/portal/oaxaca/181004-magallanes-siempre-dice-nunca>

-Petrobras Institucional, Sitio Web. *El cordobés Enrique Jezik ganó el Premio arteBA-Petrobras 2013 por su trabajo "Aguante"*, Consultado en: <http://tinyurl.com/mtvburz>

-The Arts Catalyst, Sitio Web, Consultado en: <http://www.artscatalyst.org/>

-Theriot, Aimée. *Sobre la (casi) imposible tarea de ser consecuente o de por qué no voy al Festival Bestia*, Artículo en Revista electrónica Registromx, Sitio Web, Noviembre 26, 2013. Consultado en: <http://registromx.net/ws/?p=3840>



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
2014

DGAPA/PAPIIT IN305411