



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

ANIKILACIÓN MESIÁNICA
El fin del artista como sujeto social

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
JOSÉ LUIS RANGEL LUÉVANO

TUTOR PRINCIPAL
DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. ALMA PATRICIA BARBOSA SÁNCHEZ
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

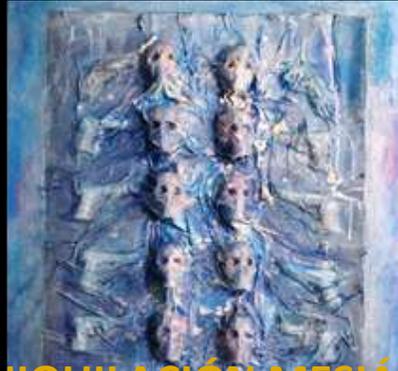


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



ANIQUILACIÓN MESIÁNICA

El fin del artista como sujeto social



Por

José Luis Rangel Luévano

La UNAM es el espacio donde el libre pensador puede generar un espacio de reflexión a fin de realizar una investigación que contribuya a desarrollar y pensar nuestra realidad.

Hoy que presento dicha investigación no me resta, sino dedicar ésta a la memoria de mi padre José Luis Rangel Luévano (Q.E.P.D), al apoyo incondicional de mi madre Yolanda Luévano Bonilla, quien fue una pieza clave en la conclusión óptima del trabajo, de igual manera al apoyo de mi hermana Antonia Rangel Luévano.

También dedico esta investigación a todos aquellos mexicanos que hemos sido víctimas, sea del crimen organizado o de la represión por parte del Estado mexicano por la cancelación del derecho a la libertad de expresión.

Agradezco a la UNAM, la Universidad de la Nación, por haberme acogido en su posgrado en Artes y Diseño y haber incentivado mi formación doctoral, cabe señalar que Dr. Eduardo Chávez Silva, tutor principal de la investigación, me brindó un apoyo hombro a hombro para el desarrollo de la presente tesis; así como también el voto de confianza que me otorgó Dra. Laura Corona, quien creyó en el proyecto, como en mi persona; cabe mencionar la amistad y apoyo académico brindado por Dr. Arturo Miranda Videgaray quien desde la maestría ha contribuido a mi formación en el campo de las artes; de igual manera el apoyo académico de Dra.

Alma Barbosa y Dra. Mercedes Sierra, quienes mostraron gran calidad humana; también merece una mención especial nuestra especialista en arte contemporáneo, Dra. Blanca Gutiérrez, quien con sus amplios comentarios y sugerencias en el tema sirvieron para solidificar el marco teórico-conceptual de la tesis, cabe mencionar que la labor que realiza Alejandra Valenzuela es fundamental para completar y agilizar el trámite administrativo, quien nos recibe con gran calor humano.

Gracias a todos los mexicanos que creemos en la UNAM.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Modernidad: principio activo y ordenador del mundo.....	2
1.1. La modernidad como conciencia de sí y la subjetividad moderna burguesa occidental: Edipo, Prometeo y Odiseo.....	2
1.2. La modernidad afecta al arte en su programa: razón, cuerpo, deseo y afecto en la dinámica subjetiva del arte. La búsqueda del origen; ida y vuelta.....	25
1.3. La estética como voluntad de poder. La aniquilación mesiánica del artista.....	56
Capítulo 2. Del sujeto social al sujeto democrático liberal en el arte.....	88
2.1. La disolución del sujeto social y la transición al sujeto democrático liberal en el arte.....	88
2.2. Arte y mercado: hacia la lógica de la empresa y la centralidad del coleccionista.....	105
2.3. El artista y su relación en la dinámica de la democracia liberal. La inclusión del arte mexicano en el contexto global.....	120
Capítulo 3. ¿El arte puede tener responsabilidad moral?.....	138

3.1. Antimonumento: La actualidad y necesidad de la crítica. Constructo perenne.....	147
3.1.1 Contexto y planteamiento general del proyecto.....	147
3.1.2 La inscripción del contexto local en lo universal: Representación en torno al espacio muerte.....	169
3.2.1 El tzompantli como expresión del retorno de lo reprimido. Requiem por México.....	170
Conclusiones.....	182
Fuentes.....	187

INTRODUCCIÓN

Explicar nuestro presente requiere reconocer que esta tarea precisa de un análisis que parta de un largo proceso histórico que se ha generado entre luchas y tensiones. Éstas pugnas conforman los deseos de cada uno de los sujetos que han interactuado en un largo proceso de implosión del relato civilizatorio occidental: un relato de conocimiento, poder y dominación, lo que implica ver la humanidad en su conjunto. Para poder insertar los retos por los que atraviesa México y más precisamente el arte mexicano, en una época en la que todo indica que el nuevo gran Sujeto será el mercado, es necesario desentrañar los procesos que regulan la conformación histórica que a través de la política y lo social se viene desarrollando como el viento que sopla del paraíso hasta nuestros días, lo que Foucault llamó trabajar sobre lo ya iniciado del trabajo, la vida y el lenguaje. De ahí que esta investigación parte del análisis de un largo proceso genealógico de tradiciones, relatos, discursos y prácticas que entrelazan al arte, la filosofía, la política, la economía, la psicología, la antropología, los estudios culturales y visuales, entre otras disciplinas. Esta investigación, se nutre de estas disciplinas, a fin de presentar un trabajo complejo, pero necesario para nuestro país, el cual cada vez se ve afectado por una miseria política y las repercusiones que de ello se tiene en el campo social, ya que atravesamos una época en que el sector privado está comenzando a tomar preponderancia en el desarrollo y comprensión de las artes, como se desarrollará en el curso de la investigación.

La tesis que se sostiene es simple pero contundente: Desde la modernidad el mundo comienza un proceso de *desimbolización*, lo que también podríamos llamar *mercantilización del mundo* y que ha afectado a las artes de manera compleja. Este proceso nos lleva a realizar una revisión *genealógica* desde una perspectiva de larga duración planteada por Fernand Braudel, el cual nos dice, que después de la renuncia que hace a la historia de los hechos

económicos y la historia de la coyuntura, “[...] lo que resta después de este doble abandono, es la historia que yo he privilegiado y escogido, es decir la historia de los distintos sistemas sociales o socio-económicos, o culturales, o demográficos, en los que tanto el ritmo de la vida como la duración plurisecular transcurren despacio”^a y de los desarrollos genealógicos que iniciarán con Friedrich Nietzsche y los continuará Michel Foucault. Foucault nos dice al respecto en *Las palabras y las cosas*, “No se trata de conocimientos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a la luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hundan su posibilidad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas de conocimiento empírico. Más que una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una “arqueología”^b. Cabe señalar que aunque Foucault, da principal importancia al dato empírico, esta tesis, aunque parte de datos empíricos, considerará el aspecto ontológico en la vida humana que Nietzsche siempre tuvo presente, principalmente en su obra *El origen de la tragedia*.

A diferencia de la mayoría de los teóricos de la academia que considera que el sujeto tiene un origen cartesiano, en esta investigación sostendremos que históricamente *El hombre de Vitrubio* dibujado por Leonardo da Vinci precede a dicha afirmación. En este dibujo veremos como el sujeto occidental ocupa la centralidad y el cosmos es ordenado en relación a éste,

^a Fernand Braudel, *La historia operacional: La historia y la investigación del presente*, en “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, No. 2, Año 1, marzo-agosto 2004., p. 32.

^b Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2004, p. 7.

por éste y para éste, lo que muestra que hay una estructura inconsciente que nos gobierna y nos dirige como sujetos. Por estructura inconsciente se entenderá una relación Freud-lacan. Recordemos que Freud consideró que el aparato psíquico estaba constituido como sistema, al campo del inconsciente corresponden las agencias representantes de la pulsión dirigidas por el inconsciente. Lacan posteriormente desarrollará esta idea apoyado de la noción de estructura de Claude Lévi-Strauss. Para Lacan el lenguaje será constitutivo de la cultura e implicará que el sujeto esté inmerso en la trama del lenguaje. Así de esta manera proclamará su máxima “El inconsciente está estructurado como el lenguaje”^c.

Otra consideración que debemos tener en cuenta, para la comprensión de esta investigación, es que la historia precede al mito. El mito es un relato de ficción que tiene como finalidad explicar nuestras relaciones con nosotros mismos, con los demás y con la naturaleza. Los dos relatos que estructuran el imaginario occidental a los llamaremos *Suprarrelatos*, son el relato judeocristiano y el relato griego. Con esta consideración reconoceremos que existen un tiempo mítico y otro histórico, y así, apoyados en las reflexiones de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, de la teoría crítica en general, de los planteamientos teóricos del sociólogo Immanuel Wallerstein y en los desarrollos teóricos del filósofo Bolívar Vinicio Echeverría Andrade elaboraremos la categoría que denominaremos *Sujeto moderno burgués occidental*. Dicho sujeto está caracterizado por su carácter mítico, en sus figuras de Edipo, Prometeo y Odiseo, en otras palabras lo que equivale a dominación, ciencia y economía como será desarrollado en el capítulo 1.

La modernidad la situaremos en estos dos tiempos, el tiempo mítico y el tiempo histórico. El inicio de la modernidad histórica lo situaremos en 1492

^c Cf. Puche Navarro, Rebeca, *Lacan: lenguaje e inconsciente*, Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 3, núm. 2, 1971, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, Bogotá, Colombia, pp. 167-181.

con la llegada de Colón a América y el surgimiento del colonialismo y el proceso de desimbolización con Hernán Cortés a lo que hoy podemos llamar arte.

Paradójicamente al colonialismo occidental y ante la amenaza del utilitarismo anglosajón, en la alta modernidad surgió el héroe que sentó las bases del sujeto crítico: Kant, quien sentó las bases de la relación entre estética y arte, sensibilidad y juicio crítico. La crítica no fue una actividad meramente instrumental como generalmente se concibe, sino que el acto reflexionante tiene un papel importante en el sujeto. De ahí que todas las vanguardias artísticas sean completamente críticas como asevera Clement Greenberg en su ensayo *Vanguardia y kitsch*, nos dice, “Una superior conciencia de la historia —o más exactamente, la aparición de una nueva clase de crítica de la sociedad, de una crítica histórica—la ha hecho posible. Esta crítica no ha abordado a la sociedad presente con utopías atemporales, sino que ha examinado serenamente, y desde el punto de vista de la historia, de la causa y el efecto, los antecedentes, las justificaciones y las funciones de las formas que radican en el corazón de toda sociedad”^d.

Hoy podemos decir que el mundo atraviesa por un retorno del colonialismo occidental por parte del largo proceso de mercantilización del mundo. En un momento en el que el burgués devenido en empresario instrumentaliza el arte contemporáneo y se institucionaliza con el museo a fin de imponer una democracia liberal, es momento de repensar el sujeto crítico o si se prefiere al sujeto crítico a fin de que dicho sujeto afirme su libertad, ver cuáles son las posibles interconexiones del arte como acto crítico. “La expresión crítica

^d Clement Greenberg, *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 16.

viene del verbo griego *krino*, que significa decidir, y con el cual se pretende enunciar el llamado obligatorio de producirse”^e.

En el Capítulo 1 *Modernidad: principio activo y ordenador del mundo*, se presenta en primer lugar un cuadro teórico conceptual a fin de que el lector pueda ubicarse y situarse en una verticalidad, que aunque cabe señalar, como nos sugirió anteriormente Foucault, toda verticalidad es una ficción. A través de un análisis del proceso de lo propio y lo ajeno y con un privilegio del sujeto, desarrollaremos, con una postura parcial e interesada según los deseos que sugiere el lenguaje en la investigación, el proceso de modernización y mercantilización del mundo. Estos procesos y sus sujetos en tensión mostrarán una resolución inacabada a fin de poner en cuestión el relato formulado por el Yo, Uno, neutral hacia un múltiple singular.

Mientras Europa constituía la subjetividad, Colón descubría América; con este acontecimiento las rutas marítimas y comerciales se ensanchaban y se incluía a América en la historia, pero esta inclusión está, como dijo Karl Marx en *El capital* lo siguiente, “Si el dinero, como dice Augier, viene al mundo con manchas de sangre en una mejilla, el capital lo hace chorreando sangre y lodo, por todos los poros, desde la cabeza hasta los pies”^f. El saqueo y la masacre de los pueblos originarios hicieron posible la modernidad, que además padecen el proceso de colonización en el que todos sus objetos de culto (universo simbólico) de los pueblos originarios de América son reducidos a meros lingotes de oro (proceso de mercantilización y desimbolización del arte) como será desarrollado más adelante.

El *sujeto moderno burgués occidental* que se conformó en la modernidad tuvo dos derivas: 1) La revolución francesa generó al sujeto social

^e Antonio Arellano Duque (Coord.), *La educación en tiempos débiles e inciertos*, Ántropos, Bogotá, 2005, p. 372

^f Karl Marx, *El capital*, T. 1, “El proceso de producción del capital”, Siglo XXI editores, México, 2007, p. 950.

(característica de las vanguardias históricas y los socialismos del siglo XX) y; 2) la revolución industrial al sujeto liberal (característica del capitalismo y la relación arte y mercado). Estos sujetos entraron en conflicto llevando a Europa a la mayor masacre que haya ocurrido en su seno y que después de la Segunda guerra mundial se denominará Guerra fría.

Occidente con una gran admiración del guerrero, tal cual lo argumenta Kant en su *Crítica del discernimiento* relacionándolo con lo sublime y con un pensamiento netamente romántico llevó el lenguaje occidental a una tendencia humana de rebasar el límite que se encarnaron en dos figuras contradictorias propias de la modernidad: Adolf Hitler (el totalitarismo) y la vanguardia artística (la crítica), al primero le correspondería el aspecto bélico, destructor y desmesurado; al segundo el estético, emancipador y justo. Con esta idea no pretendemos generar una polarización, sino que para entenderlos tendríamos que comprender, como se explicará posteriormente, la noción de pulsión en Freud. Con Hitler el *sujeto social* lleva la pulsión estética a la doctrinal rebasando el límite y de ahí que es sublime. Hitler con su estética anesthesiaba a la política, había conseguido lo que tanto había anhelado: ser un sujeto plenamente estetizado en la medida en que la voluntad de poder la había convertido en placer, desgraciadamente veía la estética como autorrealización y no como armonía social. Con esta crisis arte y política se separan.

Hitler (como todo totalitarismo) se dio cuenta que había que poner un cerrojo a una cualidad inmanente al deseo. La razón tenía que ser suprimida a fin de evitar la aparición del auténtico héroe, una supresión a la razón no en su carácter instrumental, sino crítico. En los momentos, en el que el arte de vanguardia rescataba los espacios subyugados en *uno mismo* por la cultura, de los cuales el sujeto occidental no cesa de blindarse, la actividad de la crítica era reprimida. Ante la opresión de la diferencia en el interior de Europa

y la represión subyugada de los espacios de la *mismidad occidental* surge el éxodo de la vanguardia crítica con la esperanza de encontrar la tierra prometida de la modernidad, una nación que mantuviera los nexos ilustrados y mesiánicos. El constante vínculo entre Prometeo y Jesús. Como la realización utópica de la misión de la historia no se puede realizar en Europa ocurre entonces el robo del fuego como paladio por lo reprimido en los estados totalitarios europeos: la crítica, que se encarnó como teoría crítica con la escuela de Frankfurt y como crítica de arte con Clement Greenberg. Por represión entenderemos, en primera instancia la acción de reprimir con violencia una sublevación, una manifestación política o social o la vida política de un país bajo una en la que ocurren encarcelamientos, ejecuciones y exilios.

En el capítulo 2 *Del sujeto social al sujeto democrático liberal en el arte*, de igual manera se presenta un esquema teórico conceptual. En este segundo capítulo partiremos de la relación entre arte y poder; una relación que históricamente podemos situar desde el Imperio de Alejandro Magno, un romance que persiste hasta nuestros días. En este intento de resistirnos a la reificación del arte Anselm Kiefer nos dará pistas para repensar nuestro arte en distancia al poder, de alguna manera una forma de contrapoder.

Cabe señalar por tanto, que el triunfo de Estados Unidos en la Segunda Guerra mundial alcanzó el ascenso del *sujeto democrático liberal* y la aniquilación del sujeto social consiguió la implosión del mercado consolidando el proyecto de la banca que tuvo su inicio en la Venecia capitalista y la acumulación de la riqueza trajo consigo nuevos deseos, goces y lujos para los individuos. Paradójicamente la nación que se construyó por un grupo de pioneros que le dio la espalda a un mundo dedicado a ganar dinero sentó las bases del imperio mercantil más poderoso actualmente.

Andy Warhol es el epítome del pensamiento occidental surgida en la Venecia y la Ámsterdam capitalistas, con él, llega a su apogeo el romance entre arte y dinero. A partir de él, el arte vive un proceso de desimbolización ya que para Warhol el arte puede ser indeterminado, pero el dinero tiene el poder de determinar lo que es arte. Warhol con su espíritu anglosajón lleva al arte a la correspondencia americana: la desimbolización que había de suyo de manera intrínseca en su aura, por una parte una ontología existencial y por otra una ontología mesiánica de lo humano.

Si partimos de la premisa de Warhol que relaciona arte-dinero hoy encontramos varios fenómenos para pensar que vivimos una época neoliberal, el arte como mercancía de lujo e interconectado con el lenguaje empresarial son pruebas de ello, cada día el arte sirve al poder del mercado. Esto no es azaroso, ni casual, sino que la fuerza del mercado al imponerse como gran Sujeto necesita del arte el cual siempre ha estado relacionado con el poder para poder institucionalizarse y pensar la ontología de lo humano.

Frente a esta realidad cabe la pregunta no por responder, pero si por plantear ¿Tenemos, los mexicanos, qué subsumirnos a este nuevo gran Sujeto, que es el mercado? Esta interrogante nos prepara al Capítulo 3. *¿El arte puede tener responsabilidad moral?* La moralidad no la presentaremos en relación a los instintos sexuales, sino como en el curso de la investigación el lector se percatará que se relaciona con la tendencia del hombre hacia lo ilimitado y como la pulsión de muerte tiende a rebasar el límite. En este último capítulo realizaremos un sucinto balance de las intenciones inacabadas y reificadas de la vanguardia artística, presentaremos un proyecto arquitectónico, así como una serie de piezas artísticas pensando en una conexión ente el espacio muerte prehispánico-el espacio de castigo y tortura español-espacio muerte como retorno de la crítica. Es por demás

mencionar que esto se relaciona con los actos sangrientos de los que hemos sido víctimas desde que fuimos incluidos en el proyecto moderno de Occidente. No tomar postura sería cómodo. Es momento de pensar no sólo nuestro pasado colonial, sino también nuestras dictaduras y el proceso neocolonial que estamos iniciando.

La investigación en la que su hilo conductor es el arte, hace puentes y cruces con disciplinas diversas como hemos mencionado anteriormente, si bien, hay que ser consciente que no sólo son suficientes los datos sociológicos o meramente empíricos para presentar un programa, sino que para dar una respuesta profunda a la problemática de la primacía del mercado en el campo social y en las artes, requerimos la comprensión del complejo movimiento ontológico, el cual es difícil asir, pero que ya gracias a los adelantos filosóficos de las últimas décadas podemos presentir.

Esta investigación parte de una relectura de los autores fundacionales en el relato occidental; así como la biblia lo es para los cristianos, las tres críticas de Kant, son para el sujeto crítico y su autonomía; *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, son para la economía y el funcionamiento del capital; *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer, para la primacía del cuerpo en el ordenamiento y la comprensión del mundo; *El manifiesto del partido comunista* y *El capital* de Friedrich Engels y Karl Marx para el proletario; *El origen de la tragedia* y *Así hablo Zaratustra* de Friedrich Wilhelm Nietzsche, para el Super hombre u hombre nuevo; *Malestar en la cultura* y *El retorno de lo reprimido* de Sigmund Freud para la neurosis, la teoría de las pulsiones y el inconsciente a través del principio del placer; Tesis de filosofía de la historia de Walter Benjamin, para la comprensión y necesidad mesiánica de la historia; Dialéctica de la Ilustración de Theodor Adorno y Max Horkheimer, para el comprensión de la razón instrumental; *Camino de servidumbre* de Friedrich Hayek, para el neoliberalismo y la

primacía del pensamiento anglosajón; *Una lectura de Kant y Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, para ver el hombre como generador del lenguaje que nombra, *Kant con Sade* de Jacques-Marie Émile Lacan, para interconectar Ley y Deseo en estado puro, así como la fractalidad del deseo; *La condición postmoderna* y *La posmodernidad* (explicada a los niños) de Jean-François Lyotard, para la comprensión del metarrelato y la transición de la modernidad a la posmodernidad; *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*, seminario que dará pie a *El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, para el capitalismo y su modelo esquizofrénico; *El arte de reducir cabezas* de Dany-Robert Dufour, para la comprensión de la desimbolización y la transición de la humanidad de la neurosis a la esquizofrenia. Este es el entramado histórico canónico del relato occidental que informa sobre el desarrollo de Occidente. Con este marco teórico como base se da estructura a la relación del relato con el arte y como México se inserta en dicho proceso, sin embargo esta investigación está escindida por la cultura de masas. Sería un grave error no dar importancia a ésta, si la investigación realiza una crítica a la *mismidad occidental*. Por tanto, el internet juega un papel importante en la adquisición de la información y conocimiento ya que la última década ha adquirido preponderancia. Hoy documentales que llegan a la masa por la televisión, pueden ser repetidos sin cesar en el canal de YouTube. *El impacto de lo nuevo*, por ejemplo, puede ser reproducido sin cesar las veces que necesitemos con sólo un click, así como diferentes documentales de la BBC o The History Channel. Esta información no puede ser menospreciada, sino que por el contrario, ya que al tener grandes audiencias informan más a la sociedad, modelan la realidad y conforman sujetos, de ahí que este canal de videos por internet también juega un papel importante en la comprensión de la interacción de los sujetos.

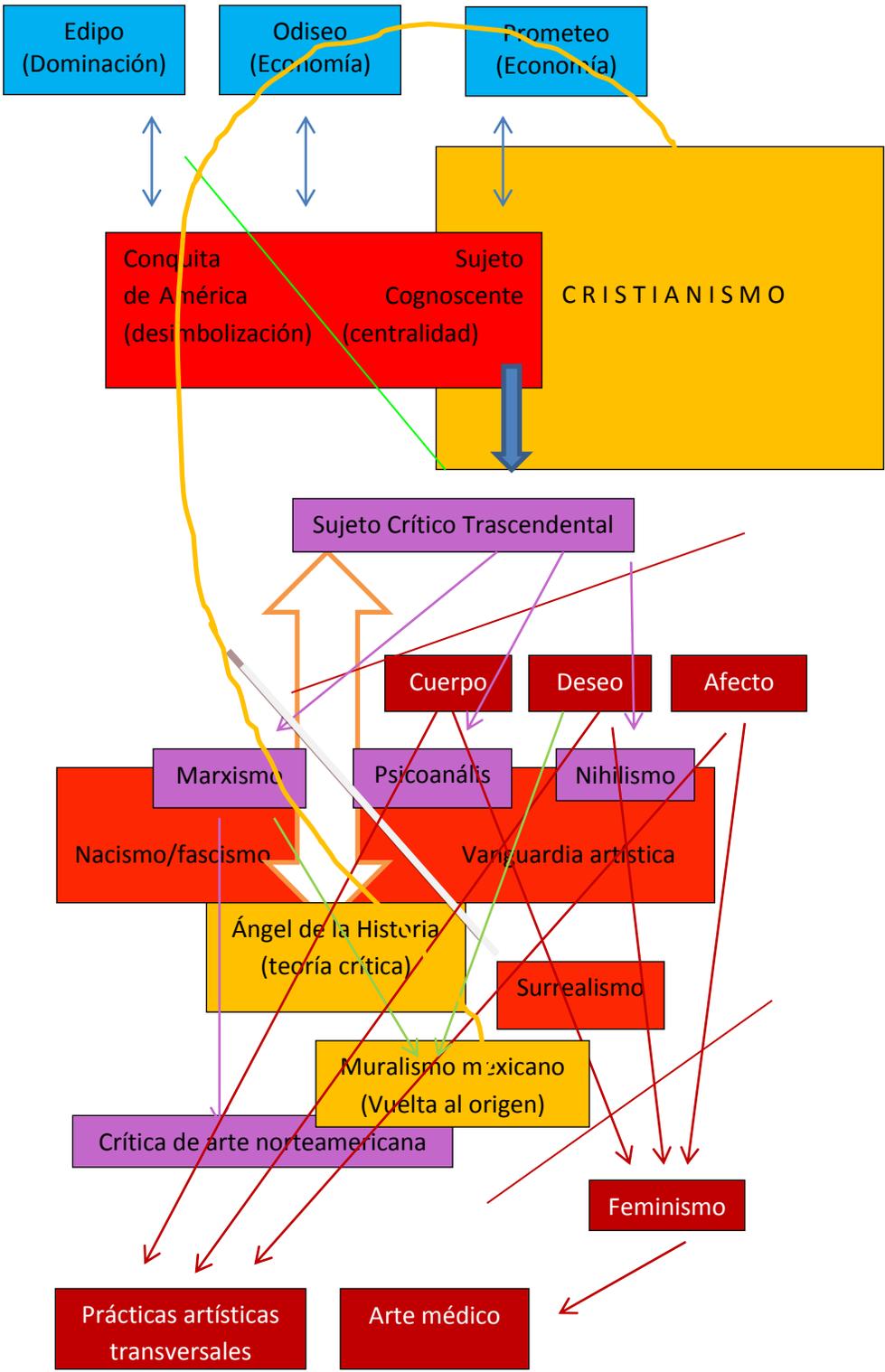
Las imágenes que aparecen en el presente documento sólo tienen un carácter didáctico a fin de ilustrar mejor los argumentos y facilitar al lector la comprensión del mismo. Cabe señalar que este documento no es un texto homogéneo coherente, sino que ya está escindido desde el sujeto que habla, por un lado obedece a la voz sin autoridad no instituida, sin linaje, sin legitimidad; pero que al revisar conceptos como el origen, el destino se adscribe en una serie de potenciales discursivas que radican en lo mancillado, la sangre, la guerra, el conflicto; el padre, la madre en y desde lo simbólico, la desterritorialización, la totemización del dinero.

No es casual que esta investigación se haya nutrido de disciplinas tan diversas a fin de poner bases teórico-conceptuales para andar un camino (tal vez para futuras generaciones) frente a la mercantilización del arte y del mundo, ya que si logramos preservar al arte como acto humano crítico al servicio de la humanidad habremos conseguido el sueño de nuestros antepasados: la Libertad.

Protohistoria de la modernidad

M
O
D
E
R
N
I
D
A
D

Posmodernidad



Capítulo 1

Modernidad: principio activo y ordenador del mundo

1.1. La modernidad como *conciencia de sí* y la subjetividad moderna burgués occidental: Edipo, Prometeo y Odiseo.

"Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso"¹

Walter benjamín, Tesis sobre el concepto de historia (1940)

El ángel de la historia de Walter Benjamin no puede ver otra cosa, sino la modernidad. Una modernidad catastrófica fundada en el dominio del Hombre sobre la naturaleza a través de la técnica y el dominio del Hombre sobre los hombres por medio de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo. En el texto *Dialéctica de la ilustración* de Max Horkheimer y Theodor Adorno se enunciaría así: "Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la manera de servirse de ella para dominarla por completo; y también a los hombres"².

¹Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar, Buenos Aires, 2007, pp. 69-70.

²Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Fragmentos filosóficos*, Akal, Madrid, 2007, p. 20.

Antes de realizar un sucinto análisis de la modernidad desde los dos aspectos antes descritos, consideremos oportuno indicar que por hombre entenderemos lo que “[...] Aristóteles había determinado acertadamente, al comienzo de la *Política*, que nuestro estado de *animal político* está vinculado con nuestro estado de *animal que habla*”³. La primera característica del hombre será que es hablante y por tanto está condicionado políticamente. Esta condición de hablante nos lleva a la segunda característica, a un estado de *sujetidad*. Recordemos que el término *sujetidad* lo emplea Bolívar Echeverría en su texto *Acepciones de la Ilustración* y lo relaciona con una “violencia” ontológica que está en la *autoafirmación, el sí mismo concreto o identidad transnaturalmente* frente a lo *otro* (naturaleza)⁴, es decir, el lenguaje lo transforma en sujeto, en su enlace etimológico, del latín *subjetum*, que lo designa como sometido o sojuzgado. Lacan diría el *sujeto* es *siervo del lenguaje* y, aún más *siervo del discurso*. Entonces, podemos decir que el hombre es un sujeto hablante.

Dany-Robert Dufour en su libro *El arte de reducir cabezas* se pregunta, “Pero, ¿sometido a qué?” Para responder esta interrogante desarrolla un sucinto compendio de sumisión al ser, a lo Uno, al gran Sujeto... desde una base ontológica describe que se propusieron muchos nombres al ser: la naturaleza, Las Ideas, Dios, la Razón o el Ser, qué ninguna ontología se presenta sin una política que celebre. Ontología = Política. El ser posee una traducción cuyo nombre, al mismo tiempo, posee otra traducción cuyo nombre es “Tercero o Uno”. El sujeto porque habla no deja de construir entidades que elige como principio unificador, como Uno, como gran Sujeto. En términos psicoanalíticos se llamaría *los nombres del padre*. La sucesión

³Dany-Robert Dufour, *El arte de reducir cabezas*. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 38.

⁴ Cf. Bolívar Echeverría, *Acepciones de la Ilustración*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, Joitánjafora, No. 9, Año 5, septiembre 2007-febrero 2008, pp. 42-43.

de ese nombre está llena la modernidad, nos dice Dufour, y de sucesiones de ese Otro: Dios, el Rey, la República, son algunos ejemplos⁵.

Aunque la plena consciencia de subjetividad se da en la modernidad clásica con Kant, esto no indica que distintas sujeciones no se hayan construido a lo largo de la historia pre moderna, por el contrario, dicha sujeción se generaba a través del acceso a la acción simbólica del lenguaje. La función simbólica tiene el cargo de distribuir y colocar al hombre con su relación de: persona (yo, tu, él, Él), de espacio (aquí, allí, allá) y de tiempo (hoy, ayer, mañana). Dichas categorías construyen un orden relacional y son importantes para comprender de primera entrada no sólo las manifestaciones de arte contemporáneo, sino también son las categorías del arte en general y además, son las primeras condiciones del hombre como animal hablante, como ente político.

La modernidad occidental está envuelta en una condición de mismidad o consciencia de sí, pero paradójicamente con el inicio de la modernidad en 1492⁶, se da un encuentro con lo *otro*, el *otro* en tanto reverso occidental en el espacio. De este espíritu de aventura y encuentro hacia lo *otro* tendremos en siglos futuros el arte de Gauguin y en años más recientes el paradigma del *artista como etnógrafo*. El inicio de la modernidad no tiene un consenso común, por ejemplo, Dany-Robert Dufour sitúa la entrada de la modernidad en el momento que comenzaron los intercambios de toda naturaleza, culturales, comerciales, pero también guerreros, colonizadores entre, por un lado Europa y América, es decir, en 1492, fecha de la llegada de Colón a América y, por otro; entre Europa y Oriente, es decir, 1517, fecha de la

⁵ Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966, pág. 468, citado por Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, pág. 214.

⁶ Cf. Bolívar Echeverría, *Un concepto de modernidad*. “Cotrahistorias. La otra mirada de Clío”, Jitanjáfora, Año 6, No. 11, Noviembre 2008-Ferero 2009, pp. 10-13.

llegada de los portugueses a China, a Catón⁷. Por otra parte Bolívar Echeverría hace un breve estudio del tiempo en que se sitúa la modernidad, si bien él se inclina por el siglo X, por lo que Mumford llamaría la “fase eotécnica” ya que dialogará con la noción de técnica para comprender el capitalismo actual. Esta investigación, en cambio se inclina con Dufour situándola en 1492, pero a su vez reconocemos, siguiendo a la Escuela de Frankfurt, una protohistoria de la modernidad en el mito griego. Esto nos permite distanciarnos y situarnos más allá de la noción de técnica y hacer del sujeto un campo de estudio a través de la tensión entre arte y *ethos*, cuestionando al sujeto se cuestiona lo que hace, incluyendo la técnica. Recordemos que con Colón inicia una inédita construcción y transformación de la función simbólica. La consciencia de sí (yo, aquí, hoy) occidental se encuentra con su reverso (*el otro cultural*). Se desarrolla *ipso facto* una dialéctica de *lo propio* y *lo ajeno* muchas veces negada; aparece la figura del otro (tu, allá, ayer) en el espacio o bien el-otro-y-el-espacio. Cabe señalar que las distintas configuraciones del *otro* aparecerán reiteradamente en la historia moderna occidental y será lo que está en juego en las formas más variadas de arte y que no se reducen a los expertos de las ciencias humanas sino que, “Estos son los que aparecen, los maestros de hoy: pintores experimentales, pop, hippies y yuppies, parásitos, locos, internados. Hay más intensidad y menos intención en una hora de su vida que en trescientas mil palabras de un filósofo profesional. Más nietzscheanos que los lectores de Nietzsche”⁸. A partir de esta aparición, el encuentro entre *lo propio* y *lo ajeno* se conformarán como categorías y serán mediadas desde distintas perspectivas que parten con el desarrollo del estructuralismo y lo que se denomina postestructuralismo.

⁷ Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 55.

⁸J.-F. Lyotard, “Notes sur le retour et le Kapital”, en *Nietzsche aujourd’hui?*, ponencia del Colloque de Cerisy, 10/18, t. 1, 1973, p. 157, citado por François Dosse, *Historia del estructuralismo*, Tomo II: El canto del cisne, de 1967 hasta nuestros días, Akal, Madrid, 2004, p. 247.

El propósito de realizar esta investigación desde la dialéctica de *lo mismo* y *lo ajeno* tiene que ver con la postura de los estudios culturales y quizá haya que contaminar a la filosofía de esta intención, nos dice Douglas Crimp sobre el legado teórico de los estudios culturales, en el que Stuart Hall comienza su ensayo con esta frase, “Se piensa habitualmente que la autobiografía posee el principio de autoridad de la autenticidad, pero para no ser autoritario debo hablar autobiográficamente. Con ello Stuart Hall quiere decir que su genealogía de los estudios culturales es necesariamente posicional, interesada y parcial”⁹. Lo anterior, nos permite negar que el investigador como sujeto que estudia un fenómeno sea un observador neutral-objetivo, cuya naturaleza es ajena a sus deseos y sentimientos, y por tanto, no puedo modificar su realidad ya que no interfiere en lo que estudia, por el contrario esta postura afirma, siguiendo al existencialismo sartreano, que sujeto y objeto no están escindidos, sino que van de la mano y quienes construyen la historia son los sujetos. La palabra tiene un poder para transformar a la cosa. En el capítulo 1, no nos detendremos en subjetividades individuales, sino en la conformación subjetiva colectiva que se descubre en ciertas singularidades de la historia.

La manera de acercarnos a la comprensión del encuentro entre occidente, la que denominaremos *mismidad* o *si mismo*; a los pueblos originarios de América, los llamaremos *el otro* o *reverso cultural* al exterior de Europa y; *el otro* en el interior de la mismidad occidental (inconsciente) lo haremos desde la conformación de la subjetividad moderna occidental en relación con el mito fundacional de occidente en sus tres figuras, las cuales, consideraremos, forman una subjetividad. Estas figuras son la de Edipo, Prometeo y Odiseo. Cabe señalar las palabras de Max Horkheimer y Theodor

⁹Douglas Crimp, *Posiciones crítica. Ensayos sobre las políticas de la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p. 166.

Adorno que, “el principio mítico de la inmanencia, que presenta todo acontecer como repetición, y que la Ilustración define frente a la imaginación mítica, es el principio del mito mismo”¹⁰, es decir, en la configuración y subjetivación de estos mitos en determinados y reiterados momentos históricos es que occidente impondrá su dominio, aunque aparentemente siempre singular.

La subjetividad occidental aparece a partir de la determinación que da la libertad al ser humano: la existencia humana. El sujeto se *auto afirma* en el territorio delimitado y ordenado (cultura), trascendiendo su procedencia indeterminada (naturaleza). Esta conformación entra en una dinámica dialéctica, en donde su autoafirmación (cultural) lleva consigo la autonegación (natural). Bolívar Echeverría lo enuncia así: “[...] es una separación respecto de lo animal pero es también en igual medida, una animalización de aquello que se separa de él. Una animalización de la subjetividad”¹¹.

En este sentido la realización de la libertad que traducimos como cultura, es lo propiamente humano, lo natural; la otredad propiamente ajena. Bolívar Echeverría concibe el acto de autoafirmación como realización de la libertad, de iniciar por sí mismo, como asevera Kant una serie autónoma de acontecimientos, una libertad de carácter inteligible¹². Para que la cultura persista requiere que el sujeto se repita idéntico a *sí mismo* en situaciones diferentes en el curso del tiempo. Entonces tenemos nuestra segunda

¹⁰Max Horkheimer y Theodor Adorno, *op. cit.* p. 28.

¹¹ Bolívar Echeverría, *Acepciones de la Ilustración*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, *op. cit.*, p. 42.

¹² Cf. Bolívar Echeverría, *Acepciones de la Ilustración*. “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, *op. cit.* p. 41.

definición de hombre en relación con la subjetividad: “ser sujeto es afirmarse en una identidad”¹³ y agregaremos, por y a través del lenguaje.

A lo anterior también es oportuno aclarar que la identidad occidental, afirma la Escuela de Frankfurt a través de la teoría crítica, tengamos presente que “La Escuela de Frankfurt (sic) es el nombre que recibe un grupo de intelectuales alemanes relacionados con el Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt (sic). El Instituto se fundó en 1923. Tras la llegada al poder de Hitler en 1933, se trasladó a Nueva York y pasó a depender de la Universidad de Columbia. En 1949, volvió a Alemania. Teoría crítica es el nombre dado a la mezcla crítica del marxismo y del psicoanálisis que hace el Instituto”¹⁴, se lleva a cabo como una auto conservación, cabe señalar que la hominización es un hecho de “tras-naturalización” que implicó una nueva mutación de la forma corpórea. En el proceso civilizatorio el sujeto se autoafirma consolidando una forma identitaria, “[...] en el resguardo o la conservación de esa substancia como *terreno ganado* o *coto de poder* arrebatado a lo otro (convertido ya en mero caos) [...] Es una perseverancia que acumula esa mismidad poder y que, por lo tanto, funda un destino y lo obedece”¹⁵. Esta forma de autoconservarse anula, aniquila la otredad de lo otro viéndolo como naturaleza salvaje que conquista y domestica subordinando la realidad de lo otro a su destino (el progreso) al cual el mismo ya está subsumido.

¹³*Ibid.*

¹⁴ John Storey, *Teoría cultural y cultura popular*, Octaedro-EUB, Barcelona, 2002, p. 141. Si se desea una comprensión más relacionada con el contexto mexicano sobre la Escuela de Frankfurt se pueden leer dos Conferencias dictadas por Bolívar Echeverría Andrade el martes 3 y jueves 5 de septiembre de 1996 en el Diplomado Internacional Corrientes, Temas y autores de la Historiografía del Siglo XX de la UNAM y publicadas por la Revista *ContraHistorias In memoriam* de este autor. Bolívar Echeverría, *Una introducción a la Escuela de Frankfurt*, “*ContraHistorias. La otra mirada de Clío*”, Jitánjafora, No. 15, Año 8, septiembre 2010-febrero 2011, pp. 19-50.

¹⁵Bolívar Echeverría, *Acepciones de la Ilustración*, “*ContraHistorias. La otra mirada de Clío*”, *op. cit.*, p. 43.

La modernidad occidental hace su ruptura con el pensamiento mítico premoderno, principalmente con los relatos de la religión católica que en occidente tenían un estatuto de veracidad, no con la intención de renunciar al mito, propiamente dicho, sino con el afán de postergar (perpetuar) el mito occidental griego. Con la premisa mítico-mágica de que aquello que va a ser imitado se crea en el acto mismo de imitar se consigue llegar a una subjetivación de uno o varios conceptos y valores. Esta subjetivación no sólo nos ayuda a comprender el funcionamiento del mundo, sino a comprender la *identificación* y el *dominio* de él, o, lo que es más profundo el deseo representado en forma de sujeto.

La filosofía moderna no cesa de remitirse al mito griego para formar un proyecto civilizado, inclusive el arte del Renacimiento está vinculado con esta representación, no es fortuito que Piero de Cosimo en el siglo XVI hiciera la primera pintura moderna que se centra en el momento en el que el titán da vida al primer hombre, una estatua que acaba de modelar, el inicio del romance entre voluntad de poder y estética, el hombre como artífice como se puede observar en la siguiente imagen (fig.1).



(Fig. 1). Piero di Cosimo, *Prometeo lleva a cabo su obra y después se la muestra a Atenea*, 1515-1520, óleo sobre lienzo, Arte Pinakothek Munich.

Con el ejemplo anterior, podemos decir que la modernidad está fundada en el mito del proceso civilizatorio griego prometeico en sus cuatro estadios hasta hoy develados por la historia y desvelado más tempranamente por el joven Goethe: “Aquí me asiento y forjo hombres a mi imagen, una raza semejante a la mía, que sufra, que llore, que goce y se alegre, y que no te venere como yo”¹⁶. Es decir, el mito griego legitima el proceso civilizatorio occidental, recordemos que: “los cantos de Homero y los himnos del Rig-Veda provienen de los tiempos del feudalismo y de las plazas fuertes, en los que un pueblo guerrero de dominadores se asienta sobre la masa de los pueblos autóctonos vencidos”¹⁷. En la imagen del mito griego, el Hombre alcanza la identidad de *sí mismo*, pero se aleja de la posible identificación con el *otro* resguardándose en una máscara impenetrable a manera de blindaje e inicia una travesía que comienza con la invención de la imprenta, el cañón y la brújula. Descubrimientos que encierran los principios activos mismos de la modernidad: la ciencia, la guerra y la economía, sin los cuales, aparentemente, no es posible ninguna manera de modernidad. La filosofía moderna los tradujo como la idea absoluta, el animal totémico y los sueños visionarios, términos que están completamente entrelazados con el saber, que es poder y que conlleva dominación y subjetivados en Odiseo, Edipo y Prometeo. No está de más recordar que toda fortuna es pagada con el infortunio como lo muestran dichos mitos.

Para comprender la posibilidad de la modernidad es preciso acercarnos a ella desde la *mismidad* en relación a la *diferencia*, como el hecho que la hizo posible: el intercambio cultural comercial colonizador que comenzó con el descubrimiento de América en 1492. Ojo allá arriba el saber es poder, el

¹⁶Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*. Escritos preliminares Homero y la filología clásica, Caronte Filosofía, Buenos Aires, 2010, p. 60.

¹⁷ Cfr. W. Kirfel, *GeschichteIndiens*, en *PropyläenWeltgeschichte*, vol. III, pp. 261 ss., y G. Glotz, *Histoire Ancienne*, París, 1938, pp. 137 ss. Tomado de Max Horkheimer y Theodor Adorno, *op.cit.* p. 29.

poder: dominación. Dicho acontecimiento corre a la par con el hecho que “el reconocimiento del elemento burgués ilustrado en Homero ha sido subrayado por la interpretación romántico-tardía alemana de la antigüedad clásica, que siguió las huellas de los primeros escritos de Nietzsche. Este captó como pocos desde Hegel, la dialéctica de la ilustración”¹⁸. La *Dialéctica de la Ilustración* es una de las principales obras de los dos autores, quizá más importantes de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer. Para este grupo de intelectuales la historia es la historia de la dialéctica (cíclica) en una pelea del hombre y la naturaleza, en este combate la razón se presenta como algo prometedor en la historia del hombre pero que se convertirá, ella misma, en una fuerza destructiva. Este proceso de la Dialéctica de la Ilustración se denominará razón instrumental. Este tema lo retomaré más adelante. La representación de Odiseo en arte está colmada en distintas pinturas como puede observarse la pintura de Léon Auguste-Adolphe Belly (fig. 2.) de *Ulises y las sirenas*.



(Fig. 2). Léon Auguste-Adolphe Belly, *Ulises y las sirenas*, 1867, óleo sobre lienzo, Musée del Hôtel Sandelin, Francia.

¹⁸*Ibidem*, pp. 57-58.

Nietzsche y la Escuela de Frankfurt, más precisamente Horkheimer y Adorno en su libro *Dialéctica de la Ilustración*, mencionado arriba, nos dan las pistas para comprender el proceso inconsciente por el cual fuimos colonizados por Occidente, los fines que persigue dicha dominación y la dialéctica que lo acompaña. Dicho proceso histórico tiene un carácter vinculado con el mito; una conformación de identidad plena (universal) a partir del cual todo va a ser integrado a un cosmos bien diferenciado en relación a dicha identidad.

Cuando nos acercamos al enfoque estético de la filosofía nietzscheana en *El origen de la tragedia*, nos percatamos que para comprender la historia unida a lo real accedemos a ella a través de una traducción a partir de la ficción. Por traducción entiendo, poniendo la característica de Walter Benjamin, como la trasposición de un lenguaje a otro mediante una continuidad de transformaciones. Es por tanto la traducción de un lenguaje imperfecto a un lenguaje más perfecto y no puede menos que añadir algo, es decir, conocimiento¹⁹. Por tanto, podemos decir que en lo real hay una *metaforización*, o dicho de otro modo, la ficción está llena de lo real, pero si lo real sólo fuera ficción sería narración fabulosa y reducir la realidad a ficción es negar el delito que acompaña a lo *histórico-real* que se construye a partir de la relación dialéctica entre cultura y barbarie o dicho de otra manera, la cultura se construye no como elevación del espíritu, sino como regresión de un estado primitivo ulterior al sí mismo (identidad) en un ordenamiento del cosmos posterior.

El drama original de la modernidad tiene su inicio con el avasallamiento de cincuenta millones de indígenas, un pueblo sin plena consciencia de que lo que está delante de él es su integración al proceso civilizatorio occidental. Esto es la realidad empírica de la historia, el indígena es afectado y

¹⁹ Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la Historia*, op. cit. p. 102.

transformado sufriendo la acción del avasallamiento de manera material y este es su origen trágico, pero no sólo es trágico por la aniquilación de dichos indígenas, sino por la aniquilación del *Padre* o gran Sujeto múltiple alrededor del cual se congregaban como unidad y por el cual ordenaban su orden político existente y les da su substrato. Esta manera, es de carácter edípico. El *sujeto moderno burgués occidental* mata al *Otro* (figura del padre) a fin de comenzar un camino en la implosión de un sujeto infundado desprovisto de toda relación de origen, tal como lo ha prefigurado Goethe.

Seguramente cuando aseguro que la *subjetividad moderna occidental burguesa* tiene un carácter edípico, nos remitimos de inmediato al complejo de Edipo freudiano apoyado en el relato mítico de Sófocles. Si bien este descubrimiento tiene efectos heurísticos para la comprensión de la psicología individual en relación a la diferencia generacional y la diferencia sexual, no es mi caso detenerme ahí, sino en la relación con la psicología colectiva y lo que es de suyo: explorar las formas posibles de significación social inconsciente, para ello tengo la advertencia de Dufour “[...] todo montaje histórico siempre es el producto de circunstancia locales: la escena que se monta para exhibir al gran Sujeto siempre es contingente, siempre se construye con elementos disponibles localmente y en la tradición propia [...]”²⁰. Por tanto, para no caer en el riesgo de esencializar un relato local, hay que escavar las capas que lo atraviesan para llegar a la capa simbólica más profunda del hombre, a su naturaleza inacabada y que el lenguaje le sirve para compensar esa carencia de completud.

Entonces, es preciso señalar que con la noción de Padre lo que está en juego es la explicación de la fundación de origen. Dufour lo enuncia así: “Pues el Padre está, evidentemente, en el principio de todos los grandes

²⁰Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 184.

Sujetos, puesto que el *él* es un significante que ocupa el lugar de un origen inhallable. Cada nombre dado a ese *él* apunta, pues, a fundar un origen”²¹.

De ahí asevero que de la mano de toda nueva fundación, durante la modernidad, aparece Edipo a la manera nietzscheana: asesino de su padre, esposo de su madre. Este Edipo es el que hace avanzar la historia moderna occidental ya que en dicha refundación tiene la cualidad de aparecer como bienhechor, lo cual es su mayor virtud. Nos dice Nietzsche, “toda ley, todo orden natural, el mundo moral mismo, pueden ser derrocados por sus actos, pero justamente sus actos forman un círculo mágico de efectos más elevados, que, sobre las ruinas del antiguo mundo, vienen a fundar un nuevo mundo”²². Esta es la naturaleza del héroe moderno occidental que a la vez le da la condición de *gran Sujeto*, el cual queda encerrado en una dialéctica en el que su santidad se configura en un acto criminal de aniquilación, Edipo al igual que sus predecesores apareció en el imaginario occidental como lo muestra la pintura Gustave Moreau (fig. 3). Figura de la que está llena la modernidad occidental en sus relatos.



(Fig. 3). Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*, 1864, óleo sobre lienzo, 206,4 × 104,8 cm. Museo Metropolitano, Nueva York, EE. UU.

²¹ *Ibidem*. p. 188.

²² Friedrich Nietzsche, *op. cit.* p. 59.

La gran cualidad de Edipo es aparecer después del crimen como santo, como sabemos está dialéctica está entrelazada con la virtud prometeica. Por su parte, Prometeo es la figura de toda civilización que nace y posee el Paladio que la volverá indestructible, simbolizado como fuego, que implica conocimiento-poder-dominación, pero que no lo recibe como regalo de cielo, sino como un robo a la naturaleza divina, es decir hay un delito.

Podemos decir desde esta perspectiva que la modernidad realmente existente está fundada en los mitos de Odiseo, Edipo y Prometeo. Estos simbolizan, la economía, la dominación y la ciencia, sin ellos no hay modernidad. Odiseo simboliza la economía, en tanto emblema de la modernidad vinculada a la empresa y a la aventura, las cuales corren a la par y son características de la Modernidad temprana²³; Edipo refiere la dominación, del que Friedrich Nietzsche gritó en el *Origen de la tragedia* ¡Edipo, asesino de su padre, esposo de su madre; Edipo vencedor de la esfinge! Quien violando el misterio de la naturaleza desafía el orden natural. No está de más recordar que la explicación del cosmos prehispánico estaba ordenada a un orden de las fuerzas de la naturaleza a través de una explicación de los astros, la lluvia, la noche, el día. Esta relación se ve esencialmente modificada con la llegada de Occidente a América y la imposición del Dios cristiano; Prometeo, por su parte, nos refiere a la ciencia en tanto ascenso del sujeto cognoscente en el que la sabiduría devendrá en conocimiento y que Maurice Thorez “Asigna a Descartes el papel promotor

²³ Cf. Franco Moretti, *El burgués*. Entre la historia y la literatura, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires, 2014, pp. 33-40.

del espíritu prometeico, en el que se inspira la modernidad en general y el partido comunista en particular”²⁴.

Ante el anterior desarrollo podemos plantear la siguiente cuestión ¿Qué son estas configuraciones míticas subjetivas en el acto mismo de la conquista de México? A lo que podemos responder, un proceso muy complejo, en el que debemos de tener en cuenta que en la conformación del proceso civilizatorio de América, como en todo proceso civilizatorio occidental la economía, la dominación y la ciencia van de la mano.

En 1519 llega a América no sólo el sujeto odiseico en busca de oro (economía); recordemos que la economía capitalista tiene su origen en la acumulación de oro, garante o fundamento del valor fiduciario de la moneda. El oro es pues “[...] un metal precioso sacralizado y totemizado y la referencia espiritual, la impronta simbólica de las efigies y las divisas, prenda de unidad y hasta el alma de la comunidad”²⁵, sino también Prometeo con todo un conocimiento acumulado, una tradición, pero para que Prometeo y Odiseo se emplacen necesitan de Edipo, aquel sujeto noble que hace del crimen, del delito su virtud, pero Edipo no es cualquier asesino, no mata a sus iguales, asesina al padre a fin de quedarse con la madre, de manera convulsiva pone en circulación el acto sacrílego de la dominación de la naturaleza y la subyugación de los hombres.

El acto edípico obsesivo de Hernán Cortés sobre México Tenochtitlan tiene la finalidad que estas subjetividades ordenen el cosmos a sus fines. El acto simbólico de la aniquilación del Padre se da en relación al oro, ya que su intención es quedarse con las riquezas de los pueblos originarios de América. En la versión de los vencidos, se nos narra así: “Les dieron a los

²⁴ François Flahault, *El crepúsculo de Prometeo*. Contribución a una historia de la desmesura humana, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 35.

²⁵ Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 222.

españoles banderas de oro, banderas de pluma de quetzal, y collares de oro. Y cuando les hubieron dado esto, se les puso risueña la cara, se alegraron mucho (los españoles), estaban deleitándose. Como si fueran monos levantaban el oro, como que se sentaban en ademán de gusto, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón. Como que cierto es que eso anhelan con gran sed. Se les ensancha el cuerpo por eso tienen hambre furiosa de eso. Como unos puercos hambrientos ansían el oro”²⁶.

Esta es la primera desmitologización y reificación de la cultura prehispánica a fin de occidentalizar a América, a lo que hay que agregar que a la par, para que Odiseo comience su curso, hay una segunda desmitologización que se da en relación al lenguaje. Los presagios que anuncian la llegada de los españoles hacen más fácil la conquista ya que para los pueblos originarios de América la palabra tiene un poder inmediato sobre la cosa, los españoles ya han superado este estadio mítico y completamente odiseicos tienen consciencia de intención, en las dificultades. Ésta es, la dominación, la legítima opresión de unos sobre los otros en pro de valores trascendentes, a saber, el Dios cristiano.

Si bien la masacre de los pueblos originarios de América aniquilaba un substrato, aquí empleo término sustrato, modo de ser indígena, en tanto cosa que está en la base u origen del algo, y de manera análoga a un orden social y político (Tercero, Otro) a través de un lenguaje común que se ha extinguido pero conserva rasgos que ha heredado de este último, éste no podía ser pleno sin un acto de desimbolización en el orden de lo político ordenado a un tercero múltiple. Recordemos que lo simbólico, anteriormente lo hemos esbozado a través del *universo simbólico* que pasa por las

²⁶ León Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 67, <http://www.revistakatharsis.org/vencidos.pdf>, consultado 16 de noviembre 2013.

referencias de persona (yo, tu, él), tiempo (lo que está presente, copresente o ausente) y el espacio (el “aquí” y el “allá”). Estas relaciones son las que nos sitúan como sujetos hablantes. Dufour nos dice “La función simbólica puede representarse muy sencillamente: para tener acceso a ella es necesario y suficiente hacer propio e integrar un sistema el que “yo” (presente) le hable a “tu” (copresente) respecto de “él” (el ausente, es decir, aquel que se representa)”²⁷. En este sentido al destruir a los dioses prehispánicos en sus representaciones hay un acto de desimbolización. La desimbolización designará la muerte de un Tercero que da a los sujetos orientación y sentido. Dicha desimbolización se da en el acto de la fetichización del oro como garante, en un acto completamente totémico, que también se nos narra en la visión de los vencidos: “Y cuando hubieron llegado a la casa del tesoro, llamada Teucalco, luego se sacan afuera todos los artefactos tejidos de pluma, tales como travesaños de pluma de quetzal, escudos finos, discos de oro, collares de los dioses, las lunetas de la nariz, hechas de oro, las grebas de oro, las ajorcas de oro, las diademas de oro. Inmediatamente fue desprendido de todos los escudos el oro lo mismo que de todas las insignias. Y luego hicieron una gran bola de oro, y dieron fuego, encendieron, prendieron llama a todo lo que restaba, por valioso que fuera: con lo cual todo ardió. Y en cuanto al oro, los españoles lo redujeron a barras [...]”²⁸. A través de este acto, desembarazan (aniquilan) el intercambio de relaciones interno que excede al material con el que están hechos los objetos y que los dota de sentido e importancia en la conformación de su substrato y lo instituye como fundamento de todo un orden político, “La desimbolización es, pues, un objetivo: quitar de los intercambios el componente cultural que

²⁷ Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, pp. 146-147.

²⁸ León Portilla *op. cit.*, p. 82. consultado 16 de noviembre 2013.

siempre es particular”²⁹. En este caso a la mejor manera occidental, con hiezo, espada y fuego.

Como hemos analizado, a todo acto de desimbolización lo acompaña un acto de desubstanciación como citamos en el ejemplo del genocidio cometido a América en el siglo XVI en nombre del Dios cristiano, el cual, estaba como fundamento de todo proceso civilizatorio en aquel entonces. Lo que está en tensión es que este hecho generó una política del poder del pueblo conquistador “[...] una nueva forma de ser social, una nueva religión y una nueva mentalidad ocuparon un lugar en la historia universal, fueron reducidos a polvo, junto con las viejas clases, estirpe o pueblos, los viejos dioses”³⁰. A lo que hay que agregar que, la aniquilación del padre (explicación de origen, fundamento político y social de una comunidad) implica el sometimiento de la madre común a todos, que es la que nos contiene y nos sostiene: la naturaleza, la capacidad profana de medirla sin nexo con lo sagrado y reduciéndola a pura categoría matemática.

La racionalidad matemática de la naturaleza hace posible la ciencia moderna así como su dominación. La desdificación en la que el hombre actúa sobre fuerzas sobrenaturales benévolas en provecho de la comunidad se disuelve como mito y la naturaleza queda reducida a masa de materia supeditada a la razón que la matematiza. Sería un error negar esta cualidad de la naturaleza, pero también sería un error, tal vez más grave, reducirla a su racionalidad matemática, ya que el lenguaje, parafraseando a Benjamin, es el río ininterrumpido de la comunicación que atraviesa toda la naturaleza hasta el hombre y de éste hasta dios, ya que “No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de

²⁹Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 221.

³⁰Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.* p. 104.

lenguaje [...]”³¹. De lo anterior podemos decir que la naturaleza está dentro del complejo entramado del lenguaje del cual el hombre es su pastor.

Ante esta racionalidad matemática de la naturaleza el vuelo que impulsa al Angelus Novus, del que habla Benjamin, revela el dominio que ejerce el ser humano sobre la naturaleza, siempre recto y ascendente, en el que espacio y tiempo se conjugan en favor de la implosión del progreso.

En este planteamiento de racionalidad matemática es pertinente analizar la relación entre espacio y tiempo, para dicho análisis son pertinentes los reproches que Felix Duque hace a Heidegger para comprender la manera en que la *subjetividad moderna burguesa occidental* hace del espacio. La primera recriminación que le hace Duque, son sus rasgos fisicalistas ya que Heidegger concibe al espacio representado a partir del cuerpo. Los cuerpos, para Heidegger, son una masa “Blanda” que no presta resistencia y los describe haciendo una fenomenología del espacio en cuanto espacio, sin referirse a los cuerpos³²; la segunda recriminación es que, con el buceo que hace de la terminología heideggeriana nos evidencia a la lógica occidental que aquí hemos venido analizando: la lesión del fuerte sobre el débil. Una manera de operar que viene desde el imperio romano, nos dice, “[...] un pueblo construido gracias a la roza hecha por los romanos”³³. Rozar lo interconecta Duque con el latín vulgar *ruptura*: que significa romper, desgajar, abrirse paso abruptamente y con el término elegido por Heidegger *Aufräumen*, que conlleva un sentido negativo activo de hacer sitio, desembarazarse de algo, descombrar y hasta limpieza étnica. Nos dice Duque: “El hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio y [...] “todo dar lugar”, toda “concesión” de sitios puestos tiene lugar en base a la exclusión,

³¹Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 91.

³² Cf. Felix Duque, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001, pp. 11-12.

³³*Ibidem*, p. 12.

destrucción y, al cabo roza (tala quema) de terrenos ya ocupados (por la naturaleza salvaje o por otros hombres). Hacerse sitio, abrir camino, dejar paso son acciones que implican el desembarazarse de lo ajeno y hostil para la vida de un individuo o de un grupo humano. No hay ni ha habido jamás un espacio “abierto” de antemano, sino que lo han abierto la espada y la llama, el hacha y el arado”³⁴.

En medio de este paso abrupto que el hombre hace sobre la naturaleza /tierra es necesario precisar en qué consiste la dominación del hombre sobre la naturaleza a través de la técnica. La técnica moderna consistirá en generar una interacción entre lo humano y natural, emprendiendo premeditadamente instrumentos nuevos para generar mejores y más sofisticadas maneras de producción. En la modernidad, la técnica se genera en colaboración entre hombre-tierra, con un componente azaroso. El hombre inventará formas inexistentes dentro de la naturaleza, pero con el peligro que Max Horkheimer y Theodor Adorno ya anunciaron “[...] la razón es la instancia de pensamiento calculador que organiza el mundo para los fines de la autoconservación y no conoce otra función que la de convertir el objeto de mero material sensible, en material de dominio [...] La ciencia misma no tiene conciencia de sí: es un instrumento”³⁵. Esto no es otra cosa que la razón instrumental.

Paradójicamente, cuando la *subjetividad burguesa occidental moderna* desarrolla la razón instrumental que tiene una función sin finalidad capaz de acomodarse a cualquier fin con la premisa del dominio de los hombres y la naturaleza, surge en su seno la conciencia crítica llamar razón crítica. La crítica como actividad de la razón surge con las tres críticas de Kant, estas dimensiones generalmente se olvidan, inclusive Horkheimer y Adorno en su

³⁴*Ibidem*, p. 13.

³⁵Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp. 95-97.

Dialéctica de la Ilustración se centran en la razón instrumental y se hace a lado la *Crítica de la razón de juzgar* que se refiere al acto reflexivo en el que el sujeto se pregunta por la pertinencia de lo que es deseable esperar, ligada a la doble faz del goce que nos hace sujetos, a partir de esta cualidad de la razón reflexiva gozamos la belleza y la estética, pero también nos convierte en débiles mentales como lo afirmó Jacques Alain Miller en su libro *Todo el mundo es loco*. Esta cualidad crítica lleva un nombre: vanguardias históricas, la cual analizaremos en el tercer apartado.

Para entender la dimensión de la razón crítica hay que tener en cuenta dos acepciones de la crítica que Eagleton comprende muy bien. “Crítica”, en su sentido ilustrado, consiste en explicar a alguien lo que hay de malo en su situación desde un punto de vista externo, quizá “trascendental”. “Crítica” es aquella forma de discurso que busca vivir la experiencia del individuo desde su interior, con la finalidad de extraer aquellos “rasgos” válidos de la experiencia que apuntan más allá de la situación actual del individuo”³⁶.

Otra distinción que es oportuno apuntalar en relación a la razón es, que cuando se habla de la *diosa razón* es una expresión que designa el culto a una capacidad humana subjetivada y exaltada que trata de administrar las fuerzas productivas mediante la coerción y el hábito (fordismo), la cual devendrá en la modernidad productivista, en donde la sexualidad queda también administrada y es parte consustancial al trabajo. Esta dinámica genera un *malestar en la civilización* ya que el placer cooptado y administrado se convierte en una farsa, pero que retorna, frente al estadio actual del capitalismo posfordista, en las prácticas artísticas más variadas, que van por ejemplo, en las prácticas artísticas transversales de Yomango, que ejercen una micropolítica de crítica corporeizada y producción colectiva

³⁶Terry Eagleton, *Ideología*. Una introducción, Paidós, Barcelona, 1997, p. 16.

del deseo siempre festiva. Esta acción puede ser consultada en la página web www.yomango.net y de la cual sustraigo una fotografía (Fig. 4); o Reclaim the Streets (Recupera/Reclama/Toma las calles), que tiene su blog en internet. Una legitimación teórica la desarrolla John Jordan en su texto: *El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y Reclaim the Streets* (Fig. 5), que con la realización de las street-parties devendrá en una llamada a la fiesta, protesta y carnaval en centros financieros alrededor del mundo, en donde el afecto tiene el papel más importante, conjugándose con emociones, goce, alegría y diversión.



(Fig. 4). Fotografía consultada del sitio web www.yomango.net 25/08/2013, s/t, s/f.



(Fig. 5). Fotografía consultada en el sitio web <http://ineditviable.blogspot.mx/2011/05/reclaim-streets.html> , 25/08/2013, s/t, s/f

Frente al poder del deseo administrado por las empresas transnacionales capitalistas y cuestionado por los actos críticos de los movimientos de protesta a través del deseo nos preguntamos, ¿tendríamos que renunciar a la razón, principalmente a su doble faz política que es la crítica? O ¿tendríamos que pensar de fondo lo que está en juego con el ascenso de la *burguesía moderna occidental* en el ordenamiento y conformación del mundo? Estas cuestiones planteadas se desarrollan a lo largo de la presente investigación, por lo pronto es oportuno apuntalar que esta serie de

tensiones son las que nos llevan a pensar a la razón “[...] como el lugar abierto en el pensamiento donde se discuten hasta el infinito todos los desacuerdos posibles en lo que concierne a los grandes sujetos pasados, presentes y futuros”³⁷.

Hoy Edipo (mutado), Prometo y Odiseo aparecen como forma de mercado mientras que la posmodernidad proclama el fin mesiánico (emancipatorio) del hombre. La mercancía se alza con poder casi religioso ocupando la imagen benefactora que Cristo cumplió en la implosión del poder de occidente, tanto en el imperio romano como en la conquista, pero a diferencia de Cristo, la mercancía en su principio mantiene una estrecha relación con el deseo, éste último, hay que recordar, carece de objeto, su característica es la carencia, si a esta condición del deseo unimos también su origen pre subjetivo, el deseo puede ser saciado con objetos subjetivados, por lo menos en apariencia, ya que “la decepción causada por la obtención del objeto es el resorte más potente del poder del relato de la mercancía”³⁸. Frente a esta realidad, no hay que olvidar el *ethos* de la *subjetividad burguesa moderna occidental*, a saber, la acumulación de riqueza por medio del saqueo, la destrucción de la naturaleza, y el aumento de las desigualdades de la que nos da grandes enseñanzas la conquista como ya lo hemos apuntalado antes y tomar postura ante esta realidad histórica.

El ángel de la historia de Benjamin vuelve su mirada al pasado, quiere recomponer lo despedazado, pero como advierte en su meditación III; sólo para la humanidad redimida es citable el pasado en cada uno de sus momentos. Lo que hemos realizado en este apartado fue adueñarnos de un recuerdo (la conquista de México, Tenochtitlan) tal como este relampaguea en un momento de peligro, como expresa Benjamin en su meditación VI

³⁷Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 59.

³⁸*Ibidem*, p. 88.

¿Qué semejanzas y diferencias existen en nuestro pasado de conquista con la era neoliberal? Responder a esta cuestión, nos lleva en primera instancia al imperativo de Benjamin ¡Hay que encender la chispa de la esperanza! Y recordar que Benjamín ve en la tristeza de la naturaleza una verdad metafísica, sin embargo no ve en ella la redención, sino en la vida y el lenguaje del hombre³⁹.

1.2. La modernidad afecta al arte en su programa: razón, cuerpo, deseo y afecto en la dinámica subjetiva del arte. La búsqueda del origen, ida y vuelta.

“Si el mundo es un sueño de Alguien que ahora está soñándonos,
si hay Alguien que ahora nos está soñándonos
y que sueña la historia del universo, entonces la aniquilación de las religiones y de
las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho
más que la destrucción de los muebles de un sueño.
La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos;
mientras que la mente siga soñando, nada se habrá perdido”⁴⁰.
J. L. Borges, Otras inquisiciones o El árbol de la ciencia (1952)

Si tuviésemos que pensar en el *Alguien* de Jorge Luis Borges, la historia de la modernidad nos llevaría nuevamente, al *sujeto moderno burgués occidental*: a aquel sujeto que se materializa y materializa sus sueños. La subjetividad odiseica/proimeteica/ edípica se alza a partir del principio de individuación que postula Arthur Schopenhauer en dos acepciones: 1) Schopenhauer toma de la antigua escolástica el principio de individuación como espacio y tiempo donde se funda la individualidad. Es ahí donde lo igual y lo único conforme a la esencia y al concepto aparecen como

³⁹ Cf. Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, op. cit.

⁴⁰ Cf. J. L. Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona, 1989; *Otras inquisiciones*, Vol. II, p. 57.

pluralidad sucesivamente y que podemos agregar, se materializa; y 2) siguiendo a Schopenhauer, el cuerpo es el único individuo real en el mundo, el único objeto inmediato al sujeto⁴¹. Entonces, dicha subjetividad (cuerpo) es múltiple y contradictoria, cambiante y diferida. El tiempo y el espacio hacen posible la pluralidad y la mutación, de ahí podemos decir que la *subjetividad moderna burgués occidental* ha pasado por tres estadios que sin duda son la urdimbre que subyace en la historia occidental. El primero surge en el *Mythos* griego que denominaremos *subjetividad originaria mítica occidental*, vinculado a lo que señalamos en el apartado anterior como protohistoria de la modernidad, ahí tenemos los ejemplos antes analizados de Edipo, Odiseo, Prometeo, pero también de Dédalo el artífice y Teseo el héroe, figuras que esta investigación por su naturaleza no abordará; un segundo estadio lo llamaré *subjetividad histórica material occidental*, la cual se caracteriza por pertenecer a una ley causal en la que el sujeto se presenta y se representa materialmente (sujeto centrado), por su elemento burgués implica el ascenso de la clase burguesa sobre la clase sacerdotal y monárquica, es un decurso de la historia en el que todo desarrollo intelectual, técnico y civilizado está relacionado con el desarrollo económico mercantil, pero también aparece el conocimiento, apoyado en la razón, como una fuente de desarrollo social y que garantiza el bienestar del individuo y la comunidad.

Recordemos que Descartes pone al sujeto (*moderno burgués occidental*) en la centralidad⁴² y que la transición de siglo XVI y la mitad del siglo XVIII están marcados por los trabajos de Copérnico; Kepler y Galileo, los cuales afectan la representación del universo y por tanto los dogmas cristianos. Nos dice François Flahault “El hombre se ve sometido a las leyes dictadas por Dios,

⁴¹ Cf. Roberto R. Aramayo, *Estudio introductorio*, en Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 70.

⁴² François Flahault, *op. cit.*, pp. 32-33.

pero en contra partida puede ponerse en el lugar del Legislador [...] Así, por más que el hombre sea, en cuanto sujeto existente y corpóreo, uno de los seres vivos efímeros del planeta, en cuanto sujeto cognoscente se impone en el lugar de Dios como dueño del mundo". Ante esta centralidad del hombre Kant, quien con su sujeto crítico trascendental lleva al famoso *cogito ergo sum* cartesiano a su ápice, deja al hombre subsumido bajo el poder de la razón nunca pasiva; lo libera de lo que Kant llama *superstición* y lo lleva a la ilustración. Lo que le queda (al hombre) es ser su propio legislador, pensar en negativo.

La aparición del *sujeto histórico occidental* se realiza en la subsunción que hace de la veracidad en y a través de la ciencia confinada al desarrollo de la técnica, el entendimiento es guía sin la tutela de la *Otredad*. Con Copérnico, Prometeo se materializa históricamente, una nueva civilización nace en medio de un crepúsculo que se interroga por los antiguos fundamentos metafísicos, aparece el hombre solo en su condición espacio temporal entregado a su pura factalidad en fuerza de valor, sin limitaciones, subordinado a la mera percepción sensible, al placer y la utilidad (esto es sino el pensamiento utilitarista de David Hume).

Al surgir las ciencias experimentales basadas en el conocimiento empírico, a partir de la experiencia (Prometeo) pretende alcanzar la explicación exacta de las cosas. Con Copérnico y Galileo la verdad del hecho regula la experiencia en correspondencia con los hechos de la naturaleza, al aumentar la observación aumenta y extiende sus horizontes a partir de la observación precisa y exacta. La ciencia moderna hace posible aniquilar lo trascendente, pero nos podemos cuestionar ¿tiene acaso qué ser pagado con una expiación eterna? ¿El hombre moderno puede existir sin un garante social?

Y llevar estas preguntas más lejos ¿Cómo habitar juntos sin un fundamento común?

A estas cuestiones no es más importante la respuesta como su formulación. En medio de ellas tendríamos que partir de Kant y verlo como el primer héroe del proyecto moderno, en tanto aplica el método de la ciencia al hecho filosófico y sabe ver, que su doble relación con los conocimientos existentes es escéptica, y con esta duda analiza, investiga y examina. La filosofía crítica conoce las leyes que rigen al objeto y al sujeto que conoce, se encuentra en un lugar superior. La filosofía crítica es la cúspide de la evolución de la filosofía moderna hacia Kant, en un primer estadio; en el segundo estadio parte de Kant y prosigue sus descubrimientos⁴³. En ese sentido Kant es nuestro primer héroe moderno, no sólo porque establece las bases de un conocimiento basado en los ideales del proyecto ilustrado occidental, sino porque salva a la modernidad de quedar sometida a los meros hechos empíricos e inicia un proyecto inacabado hasta ahora, que garantiza a la sociedad que sus acciones están resguardadas en bien de la humanidad, en este habitar juntos.

Pensar en el proyecto moderno civilizatorio, es pensar en un proyecto no completado por Kant, sino que se va completando con los desarrollos de pensadores vinculados con la finitud propia del conocimiento que surge en la modernidad (Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Foucault, Lacan, Dufour, son algunos de ellos) y que se desarrolla a través de la teoría de la performatividad que Judith Butler lo relaciona al lenguaje del sexo, pero que si lo tomamos con la acepción del fisicoculturismo, es algo constante, sin punto de llegada.

⁴³ Cf. Kuno Fischer, *Vida e historia de los orígenes de la filosofía crítica*, en Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Losada, Buenos Aires, 2003.

Kant aparece cuando las ciencias experimentales consiguen un progreso diario y va aumentando su influencia, por lo que cada una de ellas tiene que definir el objeto que investiga, de esta manera somete a una autocrítica interna a la filosofía que repercute en que diferentes formas de actividad cultural reflexionen sobre su propia naturaleza esencial, entre ellas el arte. Es el historiador del arte Clement Greenberg quien reconoce en Kant, al primer moderno⁴⁴, ya que fue el primero que escrutó la naturaleza y los límites de la razón, Greenberg inicia una depuración sobre la especificidad del arte. Si bien esta es una visión parcial que reflexiona en la obra de arte (el objeto), nosotros nos detendremos, como hasta ahora lo hemos hecho, en la reflexión del artista (el sujeto), en el que dicho discurso también puede ser legitimado partiendo de Kant a fin de establecer una genealogía que parte de considerar al arte como desarrollo del conocimiento escindido en teoría y praxis.

A partir de Kant, quien establece las condiciones de conocimiento es el sujeto. Kant parte de nuestra finitud, ya que como sujetos cognoscentes, necesitamos que el objeto se haga presente, los datos empíricos nos condicionan y a la vez los condicionamos nosotros mismos. De ahí partimos que todo fenómeno de la experiencia posee ciertas propiedades que lo vuelve substancial, pero sólo después de la experiencia podemos conocer su substrato. Con su pensamiento crítico, Kant, revierte la noción de verdad como algo irrefutable y se pregunta sobre las condiciones bajo las cuales tiene lugar el hecho del conocimiento humano y las fuerzas por las cuales acontece este hecho. Al elaborar al sujeto, la naturaleza subjetiva es quien determina la forma en la que accedemos al objeto como fenómeno; al

⁴⁴ Cf. Steven Connor, *Cultura postmoderna*. Introducción a las teorías de la contemporaneidad, Akal, Madrid, 2002, pp. 62-74 y Clement Greenberg, *Hacia un nuevo Laocoonte*, Web <https://es.scribd.com/document/217090673/2013-09-11-Greenberg-Hacia-Un-Nuevo-Laocoonte>, consultado 21 de febrero 2014.

determinarlo como crítico, el sujeto comienza a investigar, examinar y analizar las condiciones de posibilidad del conocimiento y; al formularlo trascendental, le confiere la cualidad como operación de elevar los datos materiales empíricos, a una síntesis *a priori* que debelen la universalidad del conocimiento a partir del juicio. Kant culmina, según Foucault, en una interrogación de las interrogaciones en sí, el uso de la razón mediante el dominio de una facultad lógica interrogando ¿Qué puedo hacer? La facultad ética cuestionando ¿Qué debo hacer? Y otra facultad estética preguntándose por ¿Qué es dable esperar?⁴⁵

El *sujeto crítico trascendental* kantiano abre varias disyuntivas: la primera, y más obvia por la naturaleza de la investigación, es la repercusión que tiene su programa estético con el arte de la modernidad y los contrafuegos que se derivan de ello. Una de ellas, y la más potente hasta ahora, a saber, las vanguardias históricas, porque si bien Kant subordinaba el principio estético al principio moral y reconoce que en la medida que progresa la cultura, los individuos deben reprimir sus impulsos instintivos⁴⁶, las vanguardias artísticas, por su parte, harán hincapié a lo oculto por Kant realizando un giro al revés occidental formalizando un triple *giro a lo otro occidental*: Giro al interior del yo, manifestado en el inconsciente; giro etnológico, descubierto en el otro cultural; y el giro en el tiempo, este remite al origen.

La segunda, y aparentemente menos relevante para el arte y a la que denominaremos: *estética del sujeto*, pero que está revestida de las anteriores, se inscribe en las nuevas subjetividades relacionadas estéticamente en el campo de lo biopolítico, en las que muchos artistas se

⁴⁵Cf. Michel, Foucault, *Una lectura de Kant*. Introducción a la antropología en un sentido pragmático, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2008.

⁴⁶ Cf. Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Paidós, Barcelona, 1999. p.40-41.

ven identificados y que por tanto celebran. Esta deriva surge a partir de lo que propone Foucault en relación a las tres preguntas arriba planteadas, “¿O bien hay que pensar, por el contrario, que esas tres preguntas deben ser a su vez interrogadas, circundadas en su poder de cuestionamiento y restauradas, por obra de una nueva revolución copernicana, en su gravitación originaria alrededor del hombre, que naturalmente cree interrogarse en ellas, cuando en realidad es él quien las interroga y cuando se trata, para disipar toda filodoxia, de interrogarlas en lo concerniente a él?”⁴⁷.

Kant desarrollará su programa estético vinculado al arte. Tenemos que recordar que es a partir de Kant que estética y arte van de la mano. Estética antes es definida como teoría de la sensibilidad. En su tercera crítica: *Crítica de la facultad de juzgar o Crítica del discernimiento*. La cual tiene la finalidad de diferenciar el juicio científico del juicio estético, pero quien gravita en él, es el sujeto crítico trascendental en búsqueda de realizar juicios universales a partir de una síntesis. Para Kant existen dos tipos de juicios o discernimientos, el determinante y el reflexionante. “El discernimiento en general es la facultad de pensar lo particular como contenido bajo lo universal”⁴⁸. Cuando el discernimiento subsume lo particular bajo lo universal (ley, regla) es determinante (ciencia), pero si sólo está dado lo particular, para lo cual el discernimiento debe buscar lo universal, entonces el discernimiento es reflexionante.

Al arte le correspondería, según Kant, el discernimiento reflexionante conforme a fin, el cual debe darse a sí mismo el principio trascendental como ley. A esa operación la llamaré finalidad de su forma, la cual, tiene un

⁴⁷ Michel Foucault, *Una lectura de Kant, op. cit.*, p. 88.

⁴⁸ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, Alianza editorial, Madrid, 2012, p. 211.

carácter subjetivo en el sentido que una representación es el placer o displacer asociado con ella. El discernimiento reflexionante estará relacionado con una finalidad subjetiva (gusto) y formal del objeto (belleza) con la facultad de validarlo universalmente a pesar de su contingencia interna designándolo conforme al concepto de libertad del sujeto. El juicio estético, lo referirá Kant a lo bello como juicio del gusto y lo sublime, como sentimiento de espíritu.

Kant, en la *Analítica de lo Bello* designa el juicio de lo bello como siempre estético ya que reside exclusivamente en el sentimiento del sujeto, a lo que llama gusto en lo bello, lo que lo caracteriza es el desinterés y la libertad ya que, según él, no obedece a ningún interés de los sentimientos, ni de la razón. Cabe señalar que Kant, con esta formulación, está resguardando a la belleza de la naturaleza del deseo, que radica en el deleite y en la valoración, en lo cual, Lacan no estará muy de acuerdo, basta recordar su escrito *Kant con Sade*, de igual manera hay que recordar que el programa kantiano tiene un carácter de pretensión universal, en relación con el gusto puro, en tanto posibilidad.

Para Kant la voluntad sería la facultad de desear en la medida en que pueda ser determinada a actuar conforme a la representación de un fin. A una finalidad sin fin o finalidad según la forma, pertenece el juicio del gusto y lo enjuicamos como comunicable universalmente. El placer en el juicio estético es meramente contemplativo, la contemplación se produce y se reproduce a sí misma, ya que el ánimo permanece pasivo.

El gusto sigue siendo bárbaro allí donde para alcanzar la satisfacción necesita del concurso de *estímulos* y *emociones*. El juicio del gusto se vuelve

puro cuando tiene como fundamento de determinación meramente en la finalidad de la forma, como facultad de uno mismo.

El juicio del gusto descansa en la autonomía del sujeto que juzga la validez universal de un juicio particular necesario, se fundamenta sobre la condición subjetiva formal de un juicio en general a través de la facultad de juzgar; el discernimiento subjetivo, por su parte, subsume a partir de la facultad de intuiciones la imaginación libre bajo la facultad de concepto, al que se puede denominar entendimiento conforme a leyes. Este entendimiento es a la vez es objeto y ley.

Para Kant el juicio del gusto es *a priori* en cuanto la satisfacción que el objeto bello pueda exigir sea necesaria para todos, a través de la comunicabilidad universal, sin la mediación de conceptos, mediante, lo que él llama, sentido común. El sentido común kantiano, tiene una connotación netamente ilustrada, ya que lo define como el paso de la superstición a la ilustración mediante tres niveles de ascenso: 1) Pensar por uno mismo; 2) Poniéndose en el lugar del otro; 3) Pensar siempre en concordancia con uno mismo. La primera es la máxima del entendimiento, la segunda del discernimiento, la tercera de la razón. Por lo que el juicio del gusto se exige como deber.

Ahora debemos ver si el deber está o no unido al poder. Foucault establece un ligamen entre poder y obligación “[...] el secreto del poder se ofrece en el brillo del fenómeno, en el que encuentra al mismo tiempo su verdad, y la verdad de su perversión (cuando el uso se vuelve abuso, como en el lenguaje en primera persona); y denunciado en su perversión por el

Fenómeno, el Poder es imperiosamente llamado por éste a esa verdad radical que liga consigo mismo en el modo de la obligación”⁴⁹.

Así, de esta manera, Kant nos lleva a la definición burguesa de arte. Arte es la producción mediante una voluntad libre, que pone a la razón como fundamento de sus acciones⁵⁰. Kant para delimitar al arte en su especificidad distingue el arte de la naturaleza, al primero le corresponde ser obra, al segundo efecto. De igual manera, Kant, delimitará el arte al diferenciarlo de la ciencia, el primero tiene que ver con el poder hacer; el segundo, con el saber; también lo diferencia de la artesanía, al arte le corresponderá la libertad, el juego; a la artesanía la retribución y el trabajo.

No hay ciencia de lo bello, nos dirá, sino sólo crítica, ni una ciencia bella, sino solamente arte bello, su patrón de medida el discernimiento reflexionante. Aquí Kant formula al crítico de arte y su actividad.

Otra noción importante en la estética kantiana es la definición de genio relacionada con el talento como don natural⁵¹. Éste es la innata disposición del ánimo (*ingenium*), por medio de la cual la naturaleza da la regla al arte. Lo que procede al arte, es la naturaleza que infunde al genio la regla a través de la originalidad, sus obras son ejemplares y se han denominado obra maestra, ya que sirven a otros como patrón de medida o regla de enjuiciamiento.

Kant, no sólo formuló el carácter civilizado de la modernidad, sino que también maniató al sujeto moderno, al prescribir a la cultura como la producción de la aptitud de un ser racional para cualquier fin en general en

⁴⁹Michel Foucault, *Una lectura de Kant*, op .cit. p. 85.

⁵⁰ Cf. Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, op. cit., p. 417.

⁵¹ Cf. *Ibidem*, pp. 424-426.

detrimiento de la felicidad, ya que según él, ésta está bajo condiciones meramente empíricas, celebrando con ello una cultura de la sujeción, la cual es “negativa y consiste en librar a la voluntad del despotismo de los apetitos merced al cual quedamos apegados a ciertas cosas de la naturaleza y nos volvemos incapaces de elegir por nosotros mismos, al dejar oficiar como ataduras los impulsos que la naturaleza sólo nos ha suministrado a guisa de hilos conductores, para no descuidar o vulnerar la determinación de animalidad que hay dentro de nosotros, en tanto que somos lo bastante libres para tensar o aflojar esas ataduras, para alargarlas o acortarlas según lo exijan los fines de la razón”⁵².

Lo que está en juego en lo anterior es el *ánimo*, la dimensión interna que dirige las tres críticas kantianas. Foucault en *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en el sentido pragmático* vincula crítica y antropología a fin de autorizar un conocimiento del hombre como ciudadano del mundo. Ahora hay que advertir que aparentemente tanto para Kant, como para Foucault, el ánimo tiene una cualidad inmanente, por inmanencia se comprende un concepto que parte del entendimiento al que le corresponde una experiencia. Dicho concepto debe tener un fundamento de posibilidad según su naturaleza y con algo que no es su naturaleza empíricamente cognoscible. El carácter del ánimo, es regular el entendimiento reflexionante. Entonces, es preciso interrogar si el *sujeto crítico trascendental* está vacío de todo contenido, o si este espejismo trascendental, como propone Foucault, hace que se prosiga a la vida empírica y concreta del ánimo, en el nivel de la experiencia del hombre y a su vez, en las formas exteriores que lo manifiestan. En esa tensión que marca Foucault entre la crítica y la antropología, el Yo aparece como síntesis, no como a priori de su existencia, sino en la multiplicidad de una crónica sensible como *ya ahí*, que lo lleva al

⁵²Max Horkheimer y Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 632.

reconocimiento de su pasado y a la síntesis de su identidad. Aparece el sujeto que piensa y juzga. El hombre como habitante del mundo en conciencia de sí y de la autodefinición del Yo soy “-Hay un mundo fuera de mi en el tiempo y el espacio, y yo mismo soy un ser en el mundo [...] Yo soy en cuanto hombre un objeto sensible externo para mí mismo, una parte del mundo”⁵³. Foucault entiende el mundo como un sistema de relaciones reales, un dominio donde un sistema de la necesidad es posible. El mundo es *fuerza* del saber en correlación trascendental pasividad-espontaneidad; *dominio* de todos los predicados posibles en correlación trascendental de necesidad-libertad y; *límite* de la experiencia posible en correlación trascendental de razón-espíritu.

En esta conexión que hace Foucault entre la crítica y la antropología kantiana, podemos decir: Kant nos llevó a una postura de lo finito, a una problemática entre lo mismo y lo otro, es decir a una regresión donde lo originario queda infundado o por lo menos oculto, por lo que el proyecto kantiano es continuado por el psicoanálisis, el cual nos brinda interesantes respuestas. Basta recordar que Adorno en su comprensión de Freud ve la ilustración como forma de dominio racional de la naturaleza “El único antídoto para combatir la contradicción inherente y la autodestrucción de la Ilustración consiste en recordar la naturaleza en el sujeto: se trata (en un sentido absolutamente freudiano) de asimilar la naturaleza en nuestra consciencia para que no vuelva como naturaleza reprimida (entendiéndose naturaleza siempre bajo el dominio de la relación social)”⁵⁴.

Antes de desarrollar los aportes del psicoanálisis al desarrollo de la modernidad, es oportuno decir temerariamente, que antes de Freud,

⁵³Michel Foucault, *Una lectura de Kant op. cit.*, p. 91.

⁵⁴Christoph Jamme, *op. cit.*, p.183.

Schopenhauer continuó el proyecto civilizado en occidente. El *sujeto crítico trascendental*, como operación aparentemente inmutable e inamovible, no puede estar desprovisto de una propiedad descuidada por Kant y develada por Schopenhauer: el cuerpo. El cuerpo, es el único principio individual real en el mundo, el único objeto inmediato al sujeto “[...] el propio investigador tiene sus raíces en este mundo, encontrándose en él como *individuo*, esto es, su conocer, el cual es el portador que condiciona al mundo entero como representación, está sin embargo mediatizado por un cuerpo cuyas afecciones, como se ha mostrado, suponen para el entendimiento el punto de partida de la intuición de ese mundo”⁵⁵.

A este cuerpo, el mundo se presenta como mi representación y como mi voluntad, el primero sometido a la razón y el segundo desata lo diferente y une lo idéntico. Para Schopenhauer es en el cuerpo en el que el sujeto se ve presa del afecto y del deseo, por lo que es posible aseverar que la dinámica de la historia se impulsa cuando el afecto y el deseo quedan empalmados. Ya en su libro, *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer sostiene que el conocimiento de un objeto existe en relación con el sujeto, por su parte, el psicoanálisis se fundó en la relación entre sujeto y objeto (de deseo) a través de una pulsión inherente al mundo que ya de por sí la pulsión, es deseo. Cabe señalar que los surrealistas realizaron un giro, en el que el sujeto se vuelve objeto de la pulsión, de Kant mostrando el revés de la razón Occidental, porque si bien el primero planteaba la *crítica de la razón pura*, Bataille planteó el *poder puro de la perversión*: “Desafío a cualquier amante de la pintura que ame una pintura tanto como un fetichista ama a un zapato”⁵⁶. Ésta fue la consigna surrealista. En la figura 6 tenemos un ejemplo

⁵⁵Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁶ Bataille, “The Old Mole and the Prefix Sur in the Words Surhomme and Surrealist [El viejo espía y el prefijo sur –en las palabras súperhombre y surrealismo] (1929-1930) en *Visions of Excess: Selected*

de la relación entre objeto artístico y fetichización en tiempos recientes basado en la obra de Salvador Dalí *Retrato de Mae West*, pieza realizada entre 1934 y 1935 en gouache sobre papel periódico con dimensiones de 31 x 17 cm que después se recreará con ayuda del arquitecto español Óscar Tusquets, en un departamento en tres dimensiones en el Teatro-Museo Dalí de Figueras. Aquí presentamos la versión para el Centro Pompidou en 2012 por el mismo arquitecto.



(Fig. 6). Óscar Tusquets, Instalación, 'La habitación de Rita Mae West' obra que presentaría junto con Salvador Dalí en 1975 en un departamento y que fue presentada presentada por el arquitecto en Centro Pompidou, Medidas variables, París, 2012.

En esta trayectoria, que hemos desarrollado, de completar el proyecto civilizado occidental encontramos que Jacques Lacan escribirá la relación que existe entre *sujeto-razón/objeto-deseo* en su escrito *Kant con Sade*. Pero antes de interconectar este escrito, hay que tener en cuenta la noción de pulsión freudiana. Freud descubrió que la compulsión a la repetición superaba el principio de placer, lo que lo lleva a replantear la teoría de las pulsiones. A partir de este descubrimiento la pulsión se plantea como “un

Writtings, 1921-1939, Alla Stoekl (ed). Minneapolis, 1985, p. 42, cita tomada de Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, p.43.

deseo intrínseco de la vida orgánica de restaurar el estado anterior de las cosas y, ya que lo inorgánico precede a lo orgánico, en una frase famosa concluyó que: la finalidad de la vida es la muerte”⁵⁷. En esta yuxtaposición, entre pulsión de vida y pulsión de muerte, Hal Foster ve que la muerte se vuelve inmanente a la vida y la vida, un desvío hacia la muerte, “La finalidad de [la primera] es establecer unidades incluso mayores y de conservarlas así, es decir, de cohesionar; la finalidad de la segunda es, al contrario, desarmar conexiones y así destruir las cosas”⁵⁸. En esta unión podemos deducir que la pulsión nunca es pura, la primera, para retomar un concepto deleuziano, está investida de la segunda y viceversa, o mejor dicho, sus componentes están entremezclados. En esta paradoja Foster hace tres preguntas, que si bien son hasta cierto punto, respondidas por Lacan en su texto *Kant con Sade* y completadas por Dufour en la contra lectura que hace del escrito lacaniano al interconectar a Kant con Freud como lo desarrollaremos en seguida.

Las preguntas que plantea Hal Foster las enuncia así: “Entonces, ¿cuándo podemos decir que las repeticiones están al servicio de la cohesión y la vida, y cuando al servicio de la disolución y la muerte? ¿Y cuándo, en la búsqueda del objeto perdido, están motivadas por el deseo, y cuándo por la muerte? Si las pulsiones son conservadoras, finalmente, ¿puede la pulsión de vida estar opuesta a la de la muerte? Para contestar estas preguntas sigamos el texto de Lacan *Kant con Sade*. Recordemos que este ensayo inicia con la noción de culpa (principio de la neurosis freudiana), lo que nos lleva a analizar si el programa kantiano estuvo al servicio de la vida o al servicio de la muerte (catástrofe nazi) en el desarrollo discursivo de la modernidad y así, formalizar un balance de la deuda hacia Kant para tomar postura del uso de

⁵⁷Hal Foster, *op.cit.*, p.43.

⁵⁸*Ibidem*, p. 44.

la razón y postular que el curso de la razón ha quedado suspendido y hay que activarlo o; es la razón la que se ha autodestruido, la primera formulación, nos llevaría a continuar la tradición que se inaugura con Kant: el curso sin reposo de la razón como trasgresión permanente y; la segunda a replantear un programa que sea capaz de desembarazar a la modernidad de Kant.

Leer a *Kant con Sade* nos lleva a pensar la ley inscrita en el principio de placer freudiano, cabe señalar que la pulsión de muerte puede estar al servicio del principio de placer, en el cual la voluntad “[...] sometería al sujeto al mismo encadenamiento fenomenal que determina sus objetos”⁵⁹. Para Kant, el fenómeno no está vinculado constantemente con el placer, por lo que el bien se vuelve objeto en cuanto que es incondicional, es decir, el bien está libre de cualquier pasión (pulsión). El *sujeto crítico trascendental* de Kant no ve ningún objeto cuando encuentra la ley, lo que lleva a afirmar a Lacan que el objeto fenomenal es hurtado en la *crítica* kantiana, además cabe señalar, nos dice Lacan, que en la ley existe un depósito, es decir, donde voy a rendir cuentas; a su vez el depósito implica un depositario, a quien voy a rendir cuentas, que a la vez es sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, por lo que el sujeto del significante está escindido, fundado en un *Otro libre*. Por tanto, podemos decir que el deseo es quien escinde al sujeto en la voluntad de goce. A diferencia de Kant, para Lacan, la experiencia sadiana si presenta un objeto, pero lo presenta como fantasma, es decir, negativo al cuerpo, dicho objeto deviene en instrumento. Recordemos el ejemplo de lo que proponíamos allá arriba, en el que para Bataille el amante de la pintura debería ser el equivalente al fetichista de un zapato. Cabe señalar que estos objetos (el zapato y la pintura) entran en el

⁵⁹ Lacan, Jacques, *Escritos*, Siglo XXI editores, México, 2011, p.728.

campo de lo simbólico y no en el real. Estos objetos son parciales “el fantasma hace al placer propio para el deseo”⁶⁰.

Este deseo es el deseo del Otro, es *deseo utópico*. En este sentido, el deseo en estado puro y la ley son una sola cosa. De ahí que Lacan descubriera, después de la revolución francesa y la promulgación de los derechos del hombre, la naturaleza de la ley, en la que el papel del deseo reprimido está ligado íntimamente a la ley, ya que la ley pone en equilibrio el placer, el dolor, la felicidad, la miseria humana. Por lo tanto, Lacan insistió que en Kant hay una regla universal, pero sin *objeto del deseo*, y no vio que es en el deseo donde se encuentra la verdad del sujeto. Un deseo que mientras sea reprimido tarde o temprano retornará en la lucha por liberación del deseo en su carácter puro (trágico).

Una vez formulada la naturaleza de la ley ligada al deseo analicemos si Sade continúa el curso de la razón. Sade, sede a su objeto (de deseo) y a la ley cristiana, nos dice Lacan. Si Lacan reconoce que Sade se detuvo en el punto en el que el deseo se anuda la ley, ¿es por qué ha trasgredido a la ley y liberado al deseo? o, es análogamente similar a lo que Foster propone de los surrealistas: su actividad, por estar ligada a la pulsión de muerte revestida de erotismo alude a la compulsión en lugar de la liberación y por tanto como propone Dufour: Sade que se fija en un *Otro*, más fuerte que los *Otros* (la Naturaleza) detiene el curso de la razón (y el deseo), más que lo continua.

A diferencia de Sade, en Kant valen todos los *Otros* para mantener el movimiento sin fin y sin reposo de la razón en acción, si tendríamos que leer a Kant con Freud, como propone Dufour, tendríamos que ser conscientes del deseo que tenemos de que el mundo sea interpretado según nuestro

⁶⁰*Ibidem*, p. 735.

síntoma, sin embargo si queremos mantener vivo el componente subjetivo en el arte, tenemos que reconocer que la subjetividad siempre está encarnada, es humana y no puede estar desprovista de afecto. Tal es el reclamo que le hace Douglas Crimp a Hal Foster en "*El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer*"⁶¹, que en el fondo es un reclamo al Sujeto Crítico Trascendental, en su facultad de juzgar, kantiano monolítico, vacío de identidad (espacio) e historicidad (tiempo), así como desprovisto de afectos y deseos.

Del debate entre Foster y Crimp no nos ocuparemos ya que ya se ha abordado algo de ello en la tesis de maestría *El sujeto disidente en el arte*. En este caso insistiremos en que quien activa el curso sin fin, ni reposo de la razón es la crítica feminista en las artes visuales, ella, implica una crítica a la estética kantiana. En el famoso texto de Linda Nochlin "*¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*" Linda Nochlin ve en la actividad feminista una posibilidad para cuestionar la base intelectual e ideológica de las disciplinas académicas y de las instituciones, alejada de toda base del "uno" neutral (sujeto crítico trascendental), también; ve una manera de cuestionar la dominación del hombre blanco que precise las situaciones históricas de una larga serie de injusticias sociales. Por tanto, la cuestión de la mujer, para Nochlin, lejos de ser un problema risiblemente provinciano puede impugnar las tradiciones establecidas y cuestionar si la investigación intelectual puede confrontar los asuntos significativos de nuestro tiempo.

La primera trampa de la pregunta *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* que plantea Nochlin, nos dice, es creer que la respuesta está contenida en la pregunta, para lo que arguye que "primero debemos preguntarnos quién está planteando estas preguntas y entonces a qué

⁶¹ Cf. Douglas Crimp, *op. cit.*

propósito sirven estos planteamientos”⁶². Las mujeres deberán ver su situación con compromiso intelectual y emocional necesario para crear un mundo en el que los logros no sólo sean posibles de alcanzar, sino que sean fomentados por las instituciones sociales. La falta está en nuestras instituciones y en nuestra educación. “Educación considerada ésta como todo lo que sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos”⁶³.

Nochlin lleva la problemática no sólo a las cuestiones políticas e ideológicas relacionadas con el sometimiento de la mujer, sino al interior mismo de la disciplina artística cuestionando suposiciones ingenuas, distorsionadas y faltas de crítica; realiza una crítica fuerte a la noción del genio como poder misterioso intemporal que está incrustado en el gran artista, una metanarrativa que privilegia una visión romántica, elitista, de glorificación individual: una historiografía empresarial del progreso individual, basada en el mito del genio o talento, como el “niño prodigio”. Al seguir con esta desconstrucción, plantea cómo hacer evidente aquello que está oculto a simple vista, se pregunta por el papel del padre de Picasso en su precocidad ¿Qué hubiera sucedido si Picasso hubiera nacido niña? ¿De qué clases sociales es más seguro que surja un artista en diferentes periodos de la historia del arte?

La figura del genio lo analiza Nochlin desde la perspectiva de Piaget: la epistemología genética en el que en los niños pequeños y el desarrollo de la razón y la imaginación, es una actividad dinámica, las habilidades se construyen minuciosamente paso a paso desde la infancia y de ahí en

⁶²Nochlin, Linda, *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* En Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana-UNAM, México, 2007, p. 22.

⁶³*Ibidem*, p.21.

adelante. Concluye que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado. La situación total de la creación artística ocurre en una situación social mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean estas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social. Es decir una red.

Aunque Nochlin lleva la definición burguesa kantiana de arte y artista, que anteriormente habíamos descrito, a una crítica muy dura, no debemos prescindir que lo logra con el elemento reflexionante que el mismo Kant había celebrado, por ello es preciso continuar en este avatar liminal que nos posibilite detectar el conflicto vivo de las artes en relación a las problemáticas de género y a la vez denunciar la marginación que de igual modo han presentado los estudios de arte en Latinoamérica y al mismo tiempo en México. Ello podría generar un vínculo entre arte y compromiso social frente a los conflictos que vivimos desde la denominada *guerra contra el narcotráfico* impulsada por el expresidente Felipe Calderón y que actualmente no hemos superado en México, con una fuerza política en crisis que se ha empeñado en reprimir la fuerza social de “liberación” y nos lleva a reproducir una miseria económica, social y política. Es ahí donde el artista puede ser un actor social, que rescate lo singular de nuestro tiempo a la vez que se reconozca como habitante del mundo pero paradójicamente está situado Este asunto lo desarrollaremos en el capítulo 3 con la noción de Freud *El retorno de lo reprimido* en la figura del tzompantli.

En esta genealogía de la modernidad hemos vinculado la razón, el cuerpo, el afecto y el deseo a la hora de construir un sujeto, en este caso el artista, hemos planteado como opera en su actividad, cómo dicho sujeto produce signos, una estética o más enfáticamente prácticas artísticas, el reto, es llegar a lo que Lessing llama el discernimiento de las líneas vitales de un

fenómeno, en este caso la dinámica del arte (hermenéutica) que Greenberg retoma en su texto “*Hacia un nuevo Laocoonte*”.

Antes de continuar con este argumento, es preciso mencionar que nos movemos, en este apartado, en el programa emancipatorio (no revolucionario) de la Revolución Francesa, el cual tiene el cabal cumplimiento en los derechos del hombre. Esta fuerza que empuja a la historia no procede del viento del paraíso, sino del fuego como paladio.

No está de más recordar que los derechos del hombre son enfáticamente los derechos de las mujeres. La filosofía kantiana, como lo dice Steiner es una epistemología de la estoica separación “El sujeto está separado del objeto [...] Después de Kant, la metafísica occidental deriva de la negación de esa distancia o del intento de superarla”⁶⁴. En la alta modernidad encontramos como ejemplo el programa transgresivo del surrealismo basado en una política sexual que cuestionaba el yo fijo burgués, pero que siempre dependió de esa racionalidad kantiana, que proyectó, o dicho en otras palabras, llevo al deseo a un mundo erotizado, pero cuantificado, tal vez como sugiere Foster en su libro *Belleza compulsiva*⁶⁵, quedó anclado en un dominio completamente masculino, entonces podemos sugerir que la crítica feminista llega no sólo a pedirle cuentas a Kant (la ley), sino a los surrealistas (el canon) y así, activar la dinámica del arte y legitimar nuevamente la trasgresión de la ley que es el deseo de esta investigación.

Quien nos ayuda a la empresa mencionada, la trasgresión de la ley en el arte, es la figura de Antígona. Hay que recordar que el lienzo blanco ha sido para los pintores una pantalla sobre el cual proyectan sus deseos, a través de figuras alegóricas o inclusive trágicas; cómicas y sublimes. Su cuerpo se dispone a manipularlo a fin de que tenga una interacción con el espectador,

⁶⁴ George Steiner, *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 2013, p. 30.

⁶⁵ Hal Foster, *op.cit.*, p. 208.

quien transfiere (preso del afecto) sus anhelos (su deseo) ante la pintura ya presentada por el artista. Esa actividad que algunos de nosotros hemos hecho como *pintores*, ahora la haremos con el mito de Antígona, no produciendo en esta ocasión una pintura, sino que plantearemos unos bosquejos para una futura *estética del sujeto*.

Para comenzar podemos narrar el mito de la Antígona de Sófocles de manera sucinta de este modo: Antígona, hija de Edipo, rey de Tebas, concebido por la madre de éste, Yocasta. Por la noche dio sepultura a su hermano Polinices contra las terminantes órdenes de Creonte, quien al enterarse del hecho dispuso que fuera enterrada viva. Pero Antígona se suicidó antes de que la sentencia fuera ejecutada; y Hemón, hijo del rey, que estaba apasionadamente enamorado de ella y que no había logrado obtener su perdón, también se dio muerte junto a la tumba de Antígona.

George Steiner liga esta tragedia antigua con el desarrollo de la modernidad y por tanto su actualidad, nos dice, “[...] la Antígona de Sófocles dramatiza la urdimbre de lo íntimo y lo público, de la existencia privada y de la existencia histórica. La verdad imperativa y el legado de la Revolución Francesa es precisamente la historización de lo personal”⁶⁶. Como lo hemos desarrollado, la condición del *sujeto moderno* está caracterizada por la consciencia de sí (sujeto reflexionante). Esta es nuestra deuda kantiana: una cultura altamente reflexiva que también tiene en cuenta sus manchas ciegas. No está de más recordar que en febrero de 2010 se llevó a cabo el Octavo SITAC que llevaba por nombre Puntos ciegos. Término acuñado por Mariotte. En sucintas palabras el simposio planteaba que el feminismo había revertido la visión formalista del modernismo, presentó una visualidad alternativa a través del performance o la imagen en movimiento. El SITAC intentó ser un espacio de discusión y diálogo a fin de enriquecer la crítica e

⁶⁶*Ibidem*, p. 26-27.

historiografía del arte para evitar malversaciones a la hora de interpretar un documento histórico de dichas prácticas. Esto es evidente en el estudio que hace Levi Strauss sobre el incesto para liberar a la antropología de las ciencias de la naturaleza y colocarla en el terreno exclusivo de la cultura. “[...] dependen de una trama de desciframiento o diríamos en términos kantianos, un esquema, en el que no es necesario que estén presentes todos los términos o todas las caras para que funcionen de forma operatoria”⁶⁷. La deuda a Kant del sujeto reflexivo el psicoanálisis y la antropología han sabido sacar provecho (Freud-Lacan/Lévi Strauss-Foucault) y las más diversas teorías de arte con la guía del lenguaje.

En la dinámica del arte lo estético y lo ético están soslayados en el desarrollo histórico en su carácter crítico instrumental ya que una estética produce una hermenéutica. Recordemos que para Kant la crítica es acción y la acción interpreta, desde esta perspectiva nos preguntamos ¿Qué puede develar Antígona al juego hermenéutico del arte (autor, obra, espectador; signo, significado, significante)? ¿Qué queda reprimido en la cultura cuando o bien un mito se vuelve texto literario o imagen artística? ¿Qué autoriza que permite que la subjetivación privada se vuelva histórica?

Ante estas cuestiones podemos decir que, el retorno al mito nos permite una construcción incierta de lo originario en el que el hombre se inserta a la vida, al trabajo y al lenguaje desde su cuerpo, espacio y tiempo. Es una inscripción espacio temporal de la experiencia según sus deseos y afectos que determinan cierta subjetividad, porque si el mito de Edipo autoriza que las relaciones de parentesco corran verticalmente (hijos-padres) no sólo en el ámbito privado de la familia, sino también en la esfera pública de la política; Antígona legitima que dichas relaciones corran horizontalmente (hermanos-

⁶⁷ J.-M. Benoist, *La Révolution structurelle*, Denoël, 1980, p.112, citado por François Dosse, *Historia del estructuralismo*, T I: el campo del signo, 1945-1966, Akal, Madrid, 2004, p. 37.

hermanas) con todas las implicaciones que trae consigo en el nivel público de la política (la ley), pero también en la conformación del canon artístico, basado en la angustia de la influencia y en los antecedentes artísticos, así como el drama trágico de matar simbólicamente al padre.

No está de más recordar que los románticos ya habían encontrado un apocalipsis del deseo. Hölderlin describía una fuerza vital ilimitada, informe, subconsciente que puede destruirlo todo: lo "aórgico". Influido por Hölderlin "[...] Hegel había llegado a identificar la suprema libertad humana con la forma más orgánica y global de comunidad cívica (*die höchste Gemeinschaft*). Esa identificación también implicaba empero una realización polémica, agonista"⁶⁸. En la dialéctica hegeliana la tragedia de Antígona ocurre como conflicto entre dos *verdades* o *derechos* que marcan una dinámica de colisión y de resolución sintética. La fuerza aórgica sin ley se encarna con Antígona, esta condición sin ley es una sensatez. Antígona "[...] realiza la unión de la justicia absoluta y también de la justicia que se desarrolla históricamente y que no sólo supera el legalismo y la disposición estatuida sino que es su inevitable antítesis. La letra de la ley (Creaonte) es desafiada por el espíritu primigenio y el naciente futuro de la ley (Antígona)". Cuando Lacan nos sugiere que la ley queda develada desde Antígona nos sugiere que la ley marcha a la par con el deseo parcial, el cual irrumpe en tanto proyección y activación hacia el deseo en estado puro. Está proyección hacia el futuro debemos asumir que es un pasaje cargado de afectos.

Si la muerte produce vida o dicho por Steiner "La muerte es precisamente el retorno desde la acción al ser" y si Antígona es un acto de posesión de sí misma aun antes de ser una aceptación de destino ¿cómo podemos revertir la noción de canon artístico? Para responder esta pregunta tengamos

⁶⁸George Steiner, *op.cit.* p. 41.

presente que en 1969 Deleuze se oponía a la noción de unidad por medio de la estetización, es decir, del privilegio de la forma por encima del contenido (neo-barroco), celebraba lo diferente e, investido sodómicamente, proponía frente a lo Uno, diferencia y la repetición. Lo que encontramos, nos dijo, es flujo y no código, por tanto el sujeto queda disuelto y sólo existen máquinas deseantes. Al parecer, Deleuze representa la revancha tardía de Hume sobre Kant, pero si ya anteriormente asumíamos una deuda con Kant, la cual intentaremos saldar a continuación, lo cual nos permitirá afirmarnos como sujetos y como artistas, registrar en un texto teórico la consciencia histórica de una generación e intentar dar una respuesta singular frente a las problemáticas políticas que vivimos actualmente los mexicanos y vincularlas con el arte. De esta manera jugando con las formas del discurso; siguiendo con el boceto y poniendo tal vez un poco de color, nos situaremos en el centro de las líneas de cruce, que trasgreden los límites de arte, filosofía, política, psicoanálisis, antropología, feminismo, mitología e historia, aunque para ello tengamos que sodomizar a Deleuze. Gilles Deleuze en su afán de liberarse de la función represiva de la historia de la filosofía (Edipo) y su enfado hacia el hegelianismo y la dialéctica concibe la historia de la filosofía como una especie de sodomía, nos dice, “Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que siendo suya, sería sin embargo un monstruo. Era muy importante que el hijo fuera suyo, pues era preciso que el autor dijese efectivamente todo aquello que yo le hacía decir; pero era igualmente necesario que se tratase de una criatura monstruosa, pues había que pasar por toda clase de descentramientos, deslizamientos, quebrantamientos y misiones secretas que me causaron gran placer”⁶⁹.

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, Pretextos, Valencia, 1995 [14] pp. 8-9.

Deleuze y Guattari proponían una red rizoma, con la imposibilidad de comenzar y terminar, empero a ello la modernidad está cargada de revisiones sobre el vínculo entre origen y arte recordemos, *El origen de la tragedia* de Nietzsche; *El origen del trauerspiel alemán* de Benjamin; *El origen de la obra de arte* de Heidegger; los surrealistas de igual modo sintieron una enorme fascinación por la escena originaria, para constatarlo sólo hace falta revisar el texto *Belleza compulsiva* de Hal Foster. Quizá esta revisión del origen es porque con esta revisión, nos dice Foucault, descubrimos que “[...] lo originario, no es un comienzo alejado, un acontecimiento que se pierde en el tiempo, sino lo más cercano al hombre desde el momento en que trabaja, vive y habla [...] Paradójicamente [...] lo originario del hombre es lo que le señala lo que lo separa del origen de los seres sobre los cuales articula su propio ser”⁷⁰.

Antes de continuar es necesario realizar la siguiente distinción: el discurso psicoanalítico freudiano, relación Padre-hijo-madre, está obsesionado con la noción nunca resuelta del origen, lo que en última instancia es el fundamento (ser); en cambio la fascinación del esquizoanálisis deleuziano está arrojado hacia la máquina. En tanto que las máquinas expresan las formaciones sociales que las han originado, su utilización refleja determinadas relaciones. Su seducción está desbordada hacia lo incierto del futuro (devenir) y la conformación maquinaica del capitalismo. En este sentido el bisturí sería una máquina que establece relaciones estéticas de transformación del propio aspecto físico, una relación entre el médico, el paciente y una serie de constantes transformaciones como es palpable en la acción performática de la artista francesa Orlan (fig. 7). Esta última teoría ha tenido distintas manifestaciones artísticas vinculando la nueva carne al arte médico; la obra de arte en la teoría de lo posthumano es un claro ejemplo de

⁷⁰ Edgardo Castro, *Foucault, lector de Kant*, en Michel Foucault, *Una lectura de Kant*, op. cit. p.18.

como el artista se vuelve un ciudadano cyborg, el cuerpo dividido a partir de prótesis; en cine el filme *Crash* es otro ejemplo, por mencionar algo.



(Fig. 7). Orlan, *La reencarnación de Santa Orlan*, performance, 1990-1995. Consulta <http://www.orlan.eu>

Nuestra intención no es detenernos en estos problemas ya que ya han sido abordados por una investigación publicada por la UNAM *El cuerpo posthumano*⁷¹, sino hacer evidente el punto de tensión donde se mueven los dos discursos en los que se debate nuestra contemporaneidad, que de igual manera son los puntos álgidos e irreconciliables que no resolvieron las vanguardias históricas. Una fricción a la que Foster denomina *acción diferida*: Un pasado reconstruido, un futuro anticipado y afirmar un desacuerdo con Octavio Paz, quien sugiere que las ideas tienen una vida muy corta en comparación con las creencias⁷². Siguiendo, lo podemos interrogar ya que para Benjamin la panoplia de conceptos sirve para la exposición de una idea, sirven para el conocimiento de un fenómeno, las ideas son constelaciones eternas, lo general⁷³. Entonces, podemos argumentar que las ideas permanecen y las creencias son los datos empíricos por los que se manifiesta la idea, las creencias mutan según el contexto social, temporal y

⁷¹ Ivan Mejía, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, UNAM, Ciudad de México, 2005.

⁷² Cf. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Posdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad, FCE, México, 2012, p. 327.

⁷³ Cf. Walter Benjamin, *El origen del trauerspiel alemán*, Abada editores, Madrid, 2012, p. 14-15.

espacial. El debate entre el ser y el devenir es “antiquísimo”, tan “antiguo” como lo son Parménides y Heráclito.

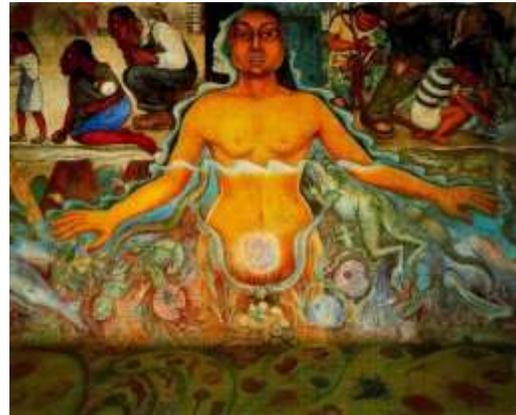
Ante este torcido camino, nos preguntaremos ¿Por qué esta compleja genealogía? ¿Por qué hasta ahora hemos recorrido un sinuoso laberinto sin encontrar el objeto sagrado que nos vincule a lo Uno? Acaso porque la dinámica esquizofrénica a la que se ha subido la humanidad con el neoliberalismo a partir del mercado como nuevo *Gran Sujeto* ha aniquilado al cualquier posibilidad de discurso coherente homogéneo.

Frente a nuestra red-rizoma hay que tener en cuenta que la historia de México, es decir, la conformación de identidad del *mexicano* ha estado vinculada estrechamente a la noción de origen, un comienzo relacionado con la tierra, la mujer, lo femenino, de ahí expresiones como los hombres del maíz, término acuñado por Fernand Braudel; los hijos de la Malinche, noción acuñada por Octavio Paz; ¡Tierra y libertad! demanda promulgada en tiempos de la Revolución mexicana por Emiliano Zapata además hay que recordar; que todo el programa del muralismo mexicano es una búsqueda visual del origen del mexicano vinculado a la representación de lo femenino: Una construcción de la identidad moderna.

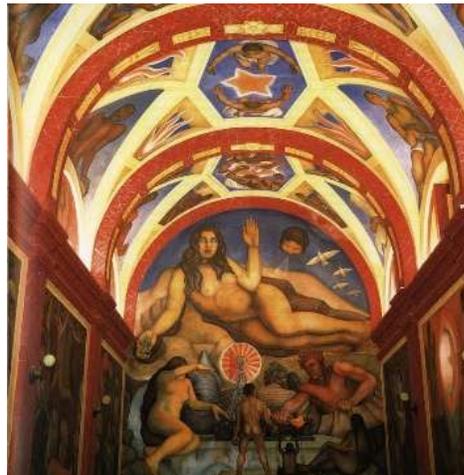
La estética de Rivera vincula la representación de la mujer con la noción de origen que va desde su mural *La creación* (fig. 8), los murales realizados para la Universidad de Chapingo: *Canto a la tierra y a los que trabajan y liberan* (fig. 10); hasta el ciclo de frescos *El agua, origen de la vida* (fig. 9). Estos murales son una síntesis del proletario como liberador en la sociedad moderna en búsqueda de su origen, es decir, una estética de lo mexicano como relato y su posición en el mundo.



(Fig. 8). Diego Rivera, *La creación*, 1922-1923, fresco con encausto y pan de oro, superficie 109.64 m², Escuela Nacional Preparatoria, Cd. De México.



(Fig. 9). Diego Rivera, *El agua, El origen de la vida* (fragmento), fresco, 1951, Parque de Chapultepec, Cd. de México.



(Fig. 10). Diego Rivera, *Canto a la tierra y a los que trabajan y liberan*, fresco, 1926-1927, 6.92x5.98 m., Universidad de Chapingo, México.

La intención de detenernos en tan excelsos murales es afirmar que para que se conformara una red-rizoma, tuvo que ocurrir un estadio en el que el hombre estuviera anclado en su noción de origen, en el que la figura de

Zapata vuelve problemática dicha red y nos sitúa ante dicha red, por tanto, detengámonos en Zapata (fig. 11), pintura que Diego Rivera realiza para el ciclo *Historia de Cuernavaca* entre 1930-31.

Si nos contenemos a ver la pintura *Zapata* nos daremos cuenta que es el hijo y la fuerza bastarda resultado de la violación hacia la madre abierta, hacia la *otra*. No es ni indio ni español, sino lo *otro*, lo *abyecto*, aquello de lo que me debo deshacer *a fin de ser un yo*, el paso del cuerpo materno a la ley paterna, la urgencia de expulsión ya que nace del deseo de no ser deseado, el desheredado de la tierra. El encuentro violento entre Cortés y la Malinche, es, nos atrevemos a decir, el primer encuentro histórico no resuelto entre la fuerza *aórgica* de la modernidad. De esa condición que lo inviste libidinalmente su inconsciente es lo que lo lleva al campo social. El sujeto presa del deseo actúa como fuerza natural, en el que los afectos humanos son el motor que transforma la dinámica de la historia universal en acción política. Zapata se alza, con la mano derecha toma un rifle, con la otra la espada lista a desenvainar, en postura ofensiva y defensiva se presenta a la manera de Antígona: una posesión de sí mismo antes de la aceptación del destino. Un espíritu que anuncia una justicia por venir. En zapata no existe una escisión de lo masculino y lo femenino, sino una síntesis: la fuerza del trabajo y la retribución a la tierra. Ante él, los mexicanos no nos congregamos alrededor de la máquina, sino alrededor del deseo investido libidinalmente en trasmutación de sujeto. He aquí el acto sodomita a Deleuze.



(Fig. 11). Diego Rivera, *Zapata*, fragmento, fresco, 1930-1931, 2,14x0,89 m., Museo Quauahuac, Cuernavaca, Morelos.

Como sugeríamos al inicio del apartado, el *sujeto moderno burgués occidental* sigue soñando el mundo, nada se ha perdido, pero este moderno sueña despierto. Nos dice Octavio Paz “el hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empecemos a soñar otra vez con los ojos cerrados”⁷⁴. Frente a lo anterior afirmemos que quien interrumpe el hilo discursivo de este sueño es el hijo bastardo y su traducción. Hasta aquí hemos saldado nuestra deuda con Kant: hacer de la crítica un acto reflexivo dejando de estar sometidos al mero flujo del afecto en este aun soñar despiertos.

⁷⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 231.

Por tanto, a partir de ahora es preciso aun pensar lo singular en relación con lo universal. El artista en México no es el sucesor de la gloria del padre, sino el portador de la dignidad de la madre mancillada, es decir, se afirma en la frase ¡Tierra y libertad! Su suerte marcada por el hado que sufre la madre, este sujeto se opone a la naturaleza del canon como sucesión y afirma su canon en la reivindicación del afecto hacia el deseo. Revierte las pulsiones tanáticas y eróticas propias de las vanguardias históricas, si las vanguardias, principalmente el surrealismo, partían del Eros al Tánatos hacia el futuro en medio de las aguas heladas del cálculo egoísta, nosotros partimos de la muerte a la vida, del fuego como purificación del sujeto, de la explosión que nos trae vida.

1.3. La estética como voluntad de poder. La aniquilación mesiánica del artista

“En el Fascismo espiritual alcanza la utopía moderna su nivel más alto y peligroso: la creación de lo sublime, en la que se han eliminado todas las deficiencias de la vida. Ingrávidamente la construcción del futuro sigue su camino hacia el universo de la imaginación como un deshabitado cometa de hielo”⁷⁵

Beat Wyss, *La voluntad de arte* (2010)

La modernidad clásica se genera en el punto de cruce entre la estética o la búsqueda de lo sublime y la guerra o dicho en otros términos con la voluntad de poder. En este tercer apartado partiremos de un análisis sobre la manera de operar que estructura inconscientemente la pulsión del hombre a la hora de ordenar el mundo y conocerlo, una pulsión por un lado estética, la cual

⁷⁵Beat Wyss, *La voluntad de arte. Sobre la mentalidad moderna*, Abada editores, Madrid, 2010, p. 252.

podemos entender como la identificación de figuras de ficción consideradas como tales por las cuales me puedo expandir y por otro lado; doctrinal, que se refiere a la adscripción real a lo ilimitado⁷⁶. Recordemos que el psicoanálisis y el surrealismo tienen sus descubrimientos durante la Primera Guerra Mundial, Bretón intuía la existencia de una (sur) realidad psíquica; Freud por su parte, desarrolla la noción de repetición compulsiva, esenciales para las teorías de lo siniestro y de la pulsión de muerte. Una síntesis de estos descubrimientos la realizó el surrealismo ya que vio las (proto) categorías psicoanalíticas a la vez estéticas y críticas.

Partiremos del sujeto, en este capítulo, no sólo como constructor de la historia del saber humano, sino principalmente como agente de la fuerza misma que Schopenhauer denominó *voluntad*. En primer lugar diremos que el hombre aparece como individuo identificado por un cuerpo, el cual es representado en la intuición del intelecto y a su vez como movimiento o acto volitivo de acción. Por tanto, es necesario reconocer que mientras la *voluntad* es el conocimiento a priori del cuerpo, ya que existen ciertas condiciones históricas que posibilitan la misma disposición del pensamiento que Foucault llama *a priori histórico*; a su vez, el cuerpo es el conocimiento a posteriori de la *voluntad*, por lo que a su respecto la *voluntad* permeará una continuidad o realizará un corte, un decurso en razón de su deseo, valga la paradoja, como apetito primordial por el cual el objeto producido adquiere valor. Por lo que podemos decir que en la voluntad hay una tensión entre el antes y el después de la historia.

La concatenación entre la estética y la guerra está permeado en el pensamiento del *sujeto moderno burgués occidental*, porque aparecen juntas, pero no de manera coherente, sino escindidas ¿cómo es que una puede ser emancipadora y justa, mientras la otra destructiva y desmesurada?

⁷⁶ Cf. Hal Foster, *Belleza compulsiva*, op. cit., pp. 27-28.

Esta unión aparece por primera vez en la alta modernidad en la *Crítica del discernimiento* de Kant, nos dice, “¿Pues qué es objeto de la máxima admiración, incluso para los salvajes? Un ser humano que no se asusta, que no se atemoriza y que, por lo tanto, no retrocede ante el peligro, pero que al mismo tiempo, con plena consciencia, se pone enérgicamente manos a la obra. Incluso en los estadios más civilizados sigue vigente esta superior consideración del guerrero. Sólo que además de lo anterior se exige que demuestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, benevolencia, compasión, e incluso un cuidado conveniente para con su propia persona: precisamente porque en todo ello se reconoce, con el peligro a modo de piedra de toque, el carácter indomeñable de su ánimo. A este respecto, puede discutirse todo lo que se quiera sobre el respeto que, en la comparación del político con el general, merecen el uno u otro: el juicio estético se decide por el último. Incluso la guerra, cuando se lleva a cabo con orden y respeto sagrado por los derechos civiles, tiene algo sublime en sí, y convierte a la forma de pensar del pueblo que la hace de este modo en tanto más sublime cuanto a más peligros se ha expuesto y bajo ellos ha podido afirmarse como valiente”⁷⁷.

Esta realidad existente en el lenguaje occidental basada en el romance de rebasar el límite se encarna en dos figuras propias de la modernidad: Adolf Hitler y la vanguardia histórica, al primero le correspondería el aspecto bélico, destructor y desmesurado; al segundo el estético, emancipador y justo, sin embargo cabe señalar que esta diferenciación nunca es pura, al primero también le corresponde haber sido depositario de una singular síntesis entre la voluntad de poder y lo sublime, que nos lleva a situarnos en el romanticismo. Esta subjetividad es quien lleva la pulsión estética a la doctrinal rebasando el límite y de ahí que es sublime: “Hitler era heredero

⁷⁷ Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, op. cit., p. 349.

de la tradición romántica centro-europea. Típicamente, los románticos adoraban al artista y sus logros como la representación de la mayor aspiración social de una época. A la vez que admiraban anonadados, como Isaiah Berlin dijo pensando en Napoleón (fig. 12), *al siniestro artista cuyos materiales son los hombres –al destructor de las viejas sociedades y al creador de nuevas- le da igual a qué coste humano: el líder humano que tortura y destruye para crear sobre nuevos cimientos...*⁷⁸. En esta tradición, cabe señalar, también podemos situar la teoría derridiana de la deconstrucción que ha influido enormemente a la dinámica de las artes contemporáneas, una genealogía que podemos situar con Kant-los románticos-Heidegger-Derrida, pero anudada en su carácter estético. La denominación deconstrucción tiene la doble acepción destructiva/constructiva, su ambición es crear una obra creativa, una simbiosis entre poética y reflexión filosófica, valora el inconsciente y la pluralidad. El ser y la nada de Heidegger está impregnado en esta teoría, se habla cuando ya no hay nada que decir. Se opone a toda clase de binomios, toda oposición entre dentro y fuera, se genera una cadena significativa sin punto de agarre. Todo ello cabe señalar, en el campo formal de la escritura y su repercusión en las artes. Esta concatenación entre la voluntad de poder y lo sublime nos lleva a aseverar que a todo poder corresponde una estética y una estética genera un poder, pero si a Hitler le corresponde la asepsia del hielo occidental sublime ¿cuál es el poder que genera la vanguardia histórica?

⁷⁸Spotts, Frederic, *Hitler y el poder de la estética*, Scherzo fundación, Madrid, 2011, p.37.



(Fig. 12). Jacques-Louis David, *Napoleón cruzando los Alpes*, Óleo sobre lienzo, 1801, 2.60 m × 2.21 m, Palacio de Charlottenburg, Berlín. Alemania.

Para responder a lo cuestión anterior, es preciso detenernos en la estética de Adolf Hitler ya que es él la piedra angular del debate moderno, del camino y el papel de las artes en la cultura occidental.

Para ello hagamos una sucinta lectura genealógica. A partir del Renacimiento el hombre también es un creador “Ya en el siglo XIV, Filippo Villani escribe que la pintura debe imitar la naturaleza en el sentido de que debe ser una creación que toma como modelo la Creación [...] Para Villani y otros autores posteriores, el artista es una especie de Prometeo, un hombre titánico”⁷⁹. El hombre moderno concibe una idea que no existe, la realización de esa idea es una verdadera creación. Este es el sentido platónico de la modernidad.

Esta concepción, del artista como Prometeo, inauguró un acto que generó al sujeto y afectó para siempre la *psique* del individuo, nos dice François Flahault, “El pensamiento se goza a sí mismo pensando a este Ser superlativo, se proyecta en él y lo convierte en su yo ideal”⁸⁰. No es fortuito que cuando Kant formuló al *sujeto crítico trascendental* diferencie el

⁷⁹François Flahault, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰*Ibidem*, p. 26.

conocimiento empírico del puro, a este último le corresponde un conocimiento a priori que no necesita de la experiencia, los temas que le corresponden a la razón pura son Dios, libertad e inmortalidad, a los cuales no tenemos acceso mediante la experiencia, los juicios progresivos, necesarios y universales o juicios sintéticos a priori son del sujeto trascendental. Desde entonces el garante del conocimiento es el sujeto ¿Es acaso esto la idea del yo basado en un auto engendramiento?

La modernidad trajo un cambio en la base subjetiva, Dios pasó de ser vivido a ser pensado. Esto puso en cuestión el espacio que se abre al conocimiento: conocer lo que conoce Dios, con el cambio del geocentrismo al heliocentrismo al hombre se le abren al infinito posibilidades de conocimiento y acción, el sujeto trascendental permite cierto distanciamiento en el mundo material, esto le permite imponerse como dueño del mundo emancipándose con la ciencia, cabe señalar que ya anteriormente con Descartes, “El sujeto cartesiano, que había adquirido por sí mismo la seguridad de que existía, ya no tenía que preocuparse por ser, no tenía que seguir buscando en Dios un recurso contra su des-ser, porque su ser se cumplía en el conocer. Por lo tanto, era por fin libre de adentrarse en el conocimiento y ejercer cierta soberanía sobre el mundo”⁸¹. Se ve así mismo colonizador, gracias al sentido de orientación que consiguió con la brújula. Aquí se formula la triangulación del *sujeto moderno burgués occidental* en su carácter edípico (mata al padre: Dios), prometeico (le roba el fuego-el conocimiento- a Dios, porque conoce lo que Él conoce) y odiseico (no forma parte integral del planeta, aunque viva en él, lo coloniza).

François Flahault realiza una genealogía del ideal prometeico, el autor encuentra sus raíces en la filosofía platónica que tiene una clara distinción entre mente y cuerpo ¿Cómo resolver la contradicción de que debemos la

⁸¹*Ibidem*, p. 43.

vida del cuerpo a nuestros padres, pero la vida de la mente tiene un origen divino? Para responder a esta pregunta debemos tener en cuenta que, el alma tenía que liberarse del cuerpo, esta insignia fue tomada por el cristianismo con los costes que no voy a abordar, lo que nos interesa es subrayar que esta consigna se seculariza y se convierte en religión de progreso: una extraña amalgama entre Jesús como la figura de salvador, la cual se puede apreciar en la pintura de Juan de Juanes (fig. 13) y Prometeo, como representación de rebelión y seducción planteada en la pintura de Caravaggio (fig. 14). Cabe señalar, en esta comparación de imágenes que, si la modernidad encontraba un relato alternativo en los griegos para autorrealizarse, éste nunca estuvo separado del todo del relato judeocristiano como se puede apreciar en las pinturas de Velázquez y Rubens, en donde ambos personajes tienen un destino trágico (figs. 15 y 16), a su vez es oportuno mencionar y no pasar por alto que Nietzsche en *El origen de la tragedia* contrasta el mito semítico de la caída del hombre al que le atribuye un cortejo de sentimientos femeninos con el mito ario de Prometeo al que le atribuye la idea sublime del pecado activo⁸². Esta comparación es la que lleva a los alemanes a profesar la religión de Prometeo, lo que Nietzsche ya había anunciado. Con el sentimiento del mito prometeico parece el Ser, el Ser es remplazado por la religión prometeica buscando fundamentos históricos que legitiman la superioridad de la raza aria; aunque cabe señalar que ya desde el Renacimiento el sujeto occidental pensó que el hombre podía ser lo que quisiese, ya que el relato de Prometeo daba una posibilidad aporética al hombre occidental: Prometeo había sido aniquilado por Zeus, pero a su vez no puede causarle la muerte, como lo había anunciado. Si a esto sumamos la creencia de que el individuo precede a la sociedad como lo había publicado Locke en los *Two Treatises of Governmenten* en 1690, que

⁸²Cf. Nietzsche, *op.cit.*, p.62.

el primer momento es el hombre frente a las cosas llegamos a la conclusión junto con Flahault “[...] de que el ser humano puede hacer tabla rasa de la sociedad en la que ha nacido sin resultar destruido, y así le es posible reconstruir una nueva sociedad”⁸³. Crear al hombre nuevo, la labor del revolucionario destruir al mundo, sus leyes, normas y convenciones.



(Fig. 13). Juan de Juanes, *La Santa Cena*, Óleo sobre panel, 1579, 1.16m n×1.91m, Museo del Prado, Madrid.



(Fig. 14). Garavaggio, *Baco (Dionisos)*, 1596-1598, Óleo sobre tabla, 98 cm × 84 cm, Galería Uffizi, Florencia, Italia.



(Fig. 15). Diego Velázquez, *Cristo de San Plácido*, 1829, Óleo sobre lienzo, 2.50 m × 1.70, Museo del Prado, Madrid, España.



(Fig. 16). Peter Paul Rubens, *Prometeo*, 1612, Óleo sobre lienzo, 2.42m × 2.09m, Philadelphia Museum of Art, Pensilvania, Estados Unidos.

⁸³François Flahault, *op.cit.*, p.49.

Nietzsche en su *Ecce Homo* había lanzado la consigna Dionisos contra el crucificado, el entusiasmo por Prometeo esta investido del carácter escindido que ha caracterizado a occidente: lo justo y lo injusto, el liberador y el opresor; la dramaturgia moderna seguía la estructura de la trama de Jesús, su aparente derrota lo accede a la salvación, pero ¿esto es progreso o regresión? Para responder esta cuestión lo haremos desde una perspectiva platónica, recordemos que el cristianismo consideró que la verdad queda sometida a la revelación divina, a la huida de la caverna, desde esta lectura no es casual que el artista en los primeros años del siglo XX es considerado un iluminado, al que se le revela el espíritu, anteriormente ya Kant en sus críticas, principalmente en su analítica de lo sublime, formuló un yo ideal plenamente ilustrado, listo para identificarse con él y formular una verdad superior y universal, lo que entra con ello en juego en la dinámica de la historia es la aspiración a la libertad y a la emancipación. Además, con la noción de lo sublime kantiano, se nos permite pensar el infinito como un todo, como facultad de la mente que sobrepasa la medida de los sentidos, rebasar el límite, precisamente su anhelo por lo sublime es el deseo de su libertad, no es fortuito que Kandinsky viera en la evolución, el desarrollo interno y la cultura externa un desplazamiento de las barreras.

La secularización del relato cristiano por parte del socialismo llevó a Karl Marx y a Friedrich Engels al *Manifiesto del partido comunista*, Lenin veía en el Manifiesto la nueva concepción del mundo, el papel revolucionario creador de una sociedad nueva, por otro lado las vanguardias artísticas optaron por este formato (el Manifiesto) para dar a conocer su ruptura con las artes del pasado y su programa.

Con el fuego, Prometeo entrega al hombre la palabra, las técnicas y las artes. Éstas se dinamizarán, como vimos en el primer apartado, con la imprenta, la brújula, el cañón. Con estos instrumentos debemos tener en

cuenta la doble característica de la dominación en su carácter instrumental, una violenta y represiva; la otra seductora, que se realiza a través de la industria cultural como dominación. Una vez dinamizados estos principios que se entrelazan con el saber, el poder y la dominación queda constituido el *sujeto moderno burgués occidental* como soberano. Este sujeto, pese a su aparente coherencia, siempre ha estado escindido y no se ha cansado de crear disensiones en el campo de lo social y la cultura. Este sujeto dividido originó dos fuerzas que tuvieron su umbral económico y político, en Inglaterra y Francia respectivamente. Potencias que son la historia del siglo XX en la que se debaten la actividad artística de la vanguardia histórica.

El *sujeto moderno burgués occidental* suplantó los antiguos valores por el valor de cambio llevándonos a una aparente emancipación hacia la libertad de comercio (la cual no ha sido superada, sino se encuentra en su apogeo). Pese a ello Marx vio en los mismos medios de producción técnicos de la clase burguesa (a lo que nosotros hemos preferido llamar, como ya nos hemos percatado, *sujeto moderno burgués occidental*, ya que esta categoría nos permite no sólo situarla en lo económico, problemas de clase, sino también en las relaciones de poder y dominación que construye, además que la subjetividad nos permite pensar esta categoría como algo no fijo, sino cambiante, contradictorio y diferido) su superación: el proletario, al cual elevó a la categoría de gran Sujeto. Marx encontró su campo de acción al interior del propio sistema burgués, a saber, los medios de producción, el desarrollo de la industria y la educación; llevó el relato del pueblo trabajador a un espacio de corte opresor-oprimido que lleva a la polarización; a un carácter destructor “Los proletarios no tienen nada que salvaguardar; tienen que destruir todo lo que hasta ahora ha venido garantizando y asegurando la

propiedad privada existente”⁸⁴ (hombre nuevo) depositando su lucha en la nación. Con esta declaración la fuerza de la economía y de la política (mercancía-nacionalidad) entran en tensión, a un carácter teleológico predecible, y a una condición mesiánica antes descrita: el anhelo a la libertad y la aniquilación de lo precario de la vida.

Marx había asentado las bases para hacer del relato del pueblo trabajador un Meta-relato, pero la literatura socialista y comunista llegó a Alemania sin tener en cuenta las condiciones sociales que en Francia la habían originado, al pasar por el filo de la traducción, estas ideas, quedaron subsumidas a la *razón práctica* y a la voluntad; al dinero lo vieron como enajenación de la esencia humana, debate que Hitler llevará a las artes con la escisión entre vanguardia y kitsch; y la eliminación del *poder del universal abstracto* por los intereses de la esencia humana devenidos en raza. Cabe señalar que Kandinsky encontró en el poder del universal abstracto un equivalente al que denominó *espíritu creador* (el espíritu abstracto) que surge de un impulso interior.

Parte de las vanguardias artísticas se subieron al barco del proletariado como se percatan Marx y Engels “[...] en los períodos en que la lucha de clases, se acerca a su desenlace, el proceso de desintegración de la clase dominante, de toda vieja sociedad, adquiere un carácter tan violento y tan agudo que una pequeña fracción de esa clase reniega de ella y se adhiere a la clase revolucionaria, a la clase en cuyas manos está el porvenir”⁸⁵. Esta lectura la seguirá en 1939 Clement Greenberg anudando el poder político del arte a la mercancía y desplegándolo a su sitio. Por una parte Greenberg veía en la cultura de vanguardia una consciencia crítica histórica a través de la causa y efecto, el orden social burgués como el último término de una

⁸⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del partido comunista*, Servicios Bibliográficos Palomar, México, D.F., s/año de publicación, p.42.

⁸⁵*Ibidem*, pp. 40-41.

sucesión de órdenes sociales vinculados al pensamiento científico revolucionario de Europa y por otra; a pesar de la emigración de la vanguardia desde la sociedad burguesa a la bohemia, ésta se mantenía unida a la primera a través del cordón umbilical del dinero⁸⁶. A lo anterior hay que agregar que en la vanguardia artística había un grupo de artistas que está convencido que la cuestión del arte, es una cuestión de contenido y no meramente formal.

Con la tensión entre forma y contenido, el corazón de Europa y la región más cultivada del mundo vio aparecer en 1909 una nueva asociación de artistas que con sus exposiciones desesperaron a los críticos. La “Ciudad del arte”, Munich los albergó con el imperativo de lo nuevo, la voluntad quería, en aquel entonces, un cambio. Este grupo de artistas que se denominaba *Der blaue Reiter (el jinete azul)*, tuvo como sus principales exponentes a Vasili Kandinsky y Franz Marc. Este grupo de artistas operó con dos formatos distintos, las exposiciones y un almanaque publicado en mayo de 1912, “*Der blaue Reiter* se lee en cierta medida como una *Biblia pauperum* que contrasta la promesa de la modernidad en expresivas imágenes equivalentes de unión antigua y nueva, de profecía y cumplimiento”⁸⁷. El almanaque es la unión de imágenes comparadas, la analogía de las obras de arte de los primeros cristianos en sus santos, mártires y profetas con las obras de los primeros artistas que proclaman la nueva era espiritual, pero también aparece el primitivismo, no como algo meramente estético, sino el *ethos* que ya ha abrazado la vanguardia: la salvación de los espacios subyugados por la civilización. Éste el gran poder de la estética de la vanguardia: la investigación y preocupación propia de la época vs el *ethos* de Hitler, quien concibe la muerte como acto heroico en pro de la purificación de la

⁸⁶ Cf. Clement Greenberg, *Arte y Cultura*. Ensayos críticos, Paidós, 2002, pp. 16-18.

⁸⁷ Beat Wyss, op. cit., p. 164.

humanidad. En donde según él debe reinar la belleza sobre los humanos, ya que esta desea retener su poder.

Este grupo de artistas buscan un nuevo mundo y otra existencia, ven que la historia empuja desde sus orígenes a través de los escombros del pasado, no basta al artista señalar la primavera. Ante la marcha de las ciencias y el progreso triunfal, nos dicen: “[...] vamos, para el cómico asombro de nuestro mundo contemporáneo, por un camino lateral que apenas parece ser un camino, y decimos: ésta es la calle principal del desarrollo de la humanidad”⁸⁸, se distancian de la modernidad en su deseo de industrializar las nuevas ideas, buscan los pensamientos puros, ¿será esto acaso el deseo en estado puro que revisábamos en el apartado anterior sinónimo de ley según Lacan? El jinete azul admira a los discípulos de la primera cristiandad sumergidos en el silencio interior, mientras los líderes dicen hacía la derecha ellos van hacia la izquierda, una búsqueda de cortar con el pasado maternal, separarse del viejo mundo hacia la vida nueva, como lo concebía Kandinsky: una cadena hacia el pasado, era la condición para el rayo hacia el futuro. Aunque su manifiesto obedece a una tradición cristiano-occidental, hay una necesidad de renacer del pensamiento, para el artista desaparece el creador técnico y aparece el que crea desde dentro de sí un mundo que sin él no existiría, una consigna que les llega desde Alberto Durero. Es preciso recordar que después de la primera guerra mundial su continuación tiene otro nivel histórico con la creación la Bauhaus y cabe señalar, que el manifiesto de Walter Gropius adoptó con la xilografía *La catedral del socialismo* un advenimiento visionario (Fig. 17) presentando al socialismo como nueva religión. La búsqueda de una síntesis que abarcara todos los campos y el intento de ir más allá de lo artístico hacía una renovación completa de la cultura se manifestó con la analogía que tiene con la Torre

⁸⁸ Cf. Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul/Der blaue reiter*, Paidós, Madrid, 2010.

Eiffel (fig. 18) como símbolo de la nueva espiritualidad celebrándose en la pintura.



(Fig. 17). Lyonel Feininger, *Catedral del Socialismo*, 1919 Catedral del Socialismo, Xilografía, 19.7 × 32 cm, Archivo de la Bauhaus de Berlín, Alemania.



(Fig. 18). Robert Delaunay, *La torre Eiffel*, 1910-1911, Óleo sobre lienzo, 2.02m × 1.38 m, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

El Jinete azul, nos lleva a una coyuntura al aseverar que los máximos valores no coinciden con lo simplemente nacional, sino en que penetran la esfera de lo humano en general. Para Franz Marc era el término de un largo proceso de desarrollo y el inicio de una nueva época, así como el mundo antiguo feneció y los primitivos iniciaron una nueva evolución artística y hubo los primeros mártires por el ideal cristiano; así ellos se encontraban en la madrugada de esta nueva época sembrada de ruinas, viejos conceptos y

formas. En todo el país circula una nueva religión sin predicador aún, por lo que, igual que los socialistas ven en el comunismo una representación fantasmagórica, la nueva era también tiene un carácter de fantasma, es una época de transición, en la que aparecen los primeros signos.

La modernidad en su afán de explicar el origen del universo, escindió a los principales representantes del *Jinete azul*, Kandinsky y Marc, pero también dividió la actividad de la estética, a lo que ya habíamos hecho referencia antes. Una cara de la estética era mesiánica ya que obedecía a lo que Freud llamó pulsión de vida, cuya finalidad es cohesionar y la otra; con una tendencia a la destrucción para la construcción, era bélica, podríamos decir por consiguiente, que esta última obedece a la pulsión de muerte freudiana, aparentemente con esta afirmación entraríamos así a otra polarización *Eros vs Thanatos*, pero no es así, sino que siguiendo a Freud; las dos pulsiones aparecen juntas, nunca están puras, la pulsión de muerte apareció en aquel entonces vestida de erotismo con un nombre: Hitler.

La modernidad en su intento por explicar el origen, nos dio dos visiones del cosmos opuestas entre sí, una la desarrolló Kant y la otra Schopenhauer, para el primero esta explosión había originado un cosmos ordenado de estrellas, para el otro; un caos de quásares pulsantes. Sin lugar a dudas este último autor fue de gran influencia para Freud al elaborar su teoría de las pulsiones, aunque nunca lo haya reconocido. La ciencia, por su parte, en su afán de explicar el origen del mundo físico llegó al límite con la teoría del Big Bang, para la cual no hay explicación (el antes: la voluntad en sí de Schopenhauer, la cual no tiene representación), esto desprovista al mundo físico de todo fundamento, pero esta falta afecta al sujeto infundándolo,

deviniendo de una relación trascendente a una trascendental que después será sólo inmanente⁸⁹.

La *voluntad en sí* desprovista de fundamento abre una grieta que Beat Wiss percibe lúcidamente, a saber: una espiritual, salvífica y la otra; nihilista, más allá de representaciones éticas, nos dice, “La primera convicción permanece en el cosmos moderno, que gira en torno al ser humano, y se expresa en los objetivos mesiánicos de la Ilustración, la Teosofía y el dominio del arte; Kandinsky está a su favor. La segunda convicción rechaza las metas racionales, pues preceden del mundo de la representación, y afirma una voluntad que aplasta todo lo que se encuentra en su camino y arrastra en su corriente a los pocos que entienden como montarla a horcajadas según la doctrina de Zaratustra. Aquí encima, cabalga también Franz Marc”⁹⁰.

Esta fascinante observación de Beat Wiss nos lleva a replantear la dialéctica de la Ilustración, ya desarrollada en *Dialéctica de la Ilustración* y esbozada por Dufour, quien difiere de Adorno, ya que éste último asevera que mediante el desarrollo de la razón instrumental y la técnica se condujo a Occidente a su propia autodestrucción y de ahí la catástrofe Nazi. En este debate nos inclinaremos por Dufour ya que si los nazis no fueron kantianos, o si lo fueron, agregamos nosotros, lo fueron al admirar a Hitler como al guerrero del cual ya hicimos alusión en relación de manera sublime, salvo que no respetó los derechos civiles, esto les costó que detuvieran el curso de la razón. Los argumentos los encontramos en la manera en que Hitler operó su estética, en el anudamiento del individuo al mero *phatos* del afecto a través de la renovación convertido en la ley del más fuerte, la razón detenida en la Naturaleza, y si el sujeto ya está infundado había que fundarlo con la noción de *raza superior*.

⁸⁹ Cf. Beat Wiss, *La voluntad de arte*. Sobre la mentalidad moderna, Abada editores, Madrid, 2010, p. 208.

⁹⁰*Ibidem*, p. 209.

Desde 1989 *El jinete azul* se había percatado que en el siglo XX había un renacer espiritual “Un fantasma recorre Europa: el fantasma de la Vanguardia. Su mensaje era una nueva religión que llevaría a la humanidad de nuevo al origen creativo de la cultura”⁹¹; al unísono existe, de igual modo una la tensión entre lo nacional e internacional que es, sino una coyuntura hacia lo universal, *El jinete azul* ya se habían decantado por una postura, nos dicen, “Lo nacional, al igual que lo personal, se refleja en cada gran obra por sí mismo. Pero en definitiva este colorido es secundario. La obra completa, llamada arte, no conoce pueblos ni fronteras, sino la humanidad”⁹².

En el almanaque *Der blaue Reiter* se ve ya consumada toda esta saga. Hay un ensayo de Sabaneiev: *Prometheus*, de Skriabin que apela, diferenciando a lo que después postulará Greenberg, a la reunificación total de las artes formulada ya confusamente por Wagner. La obra se encuentra, en estos momentos, en búsqueda de una elevación titánica, religiosa; con la pasión que occidente ha mostrado sobre el mito de Prometeo, al que ya hemos hecho múltiples referencias. Sabaneiev ve en *Prometheus* la obra polifónica más complicada y transparente que avanza a dicho ideal, en el que sonido y color se fusionan para contener los más variados matices, desde el sobresalto místico hasta el brillante éxtasis erótico adulador. En *Der blaue Reiter* Prometeo avanza “cabalgando” primero como himno al arte como religión, después viene la liberación del espíritu de las cadenas, le siguen, la afirmación de la personalidad hasta el éxtasis creador.

En 1933, ya Alemania nazi se estaba decantando por la adscripción real a lo ilimitado. Hitler, *era el Prometeo*, el poseedor del paladio que haría a Alemania indestructible, su misión, llevar la estética de lo sublime a la vida cotidiana a través de la voluntad de poder. Al ser nombrado canciller, Hitler

⁹¹ *Ibidem*, p. 215.

⁹² Vasili Kandinsky y Franz Marc, *op. cit.* p. 282.

inicia el romance entre voluntad de poder y estética. Recordemos que “La siniestra realidad era que Hitler hacía de las artes dramáticas una técnica de manipulación y control mental. Al fusionarse con la masa, el individuo sentía que ganaba la sensación de identidad. En los congresos del partido el pueblo alemán simbólicamente representaba su voluntad de someterse a los deseos de Hitler. En el conocido aforismo, Walter Benjamin estimó que el fascismo estetizó la política. En realidad el fascismo de Hitler anestesiaba a la política [...] Nunca antes se produjo un ejemplo más claro del uso de la estética para promover la esclavización y la muerte heroica”⁹³. El hombre noble y generoso admirado por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, en el que el mundo moral puede ser derrocado por sus actos apareció en escena, sin embargo esta vez desgraciadamente no apareció como personaje de una tragedia antigua o moderna, sino como agente de la historia con todos los desenlaces funestos que esto tuvo.

Con las aseveraciones anteriores nos percatamos que el totalitarismo Nazi es el que nos da mayor razón del vínculo entre la voluntad de poder y la estética y como se manifiesta en las artes, el cenit y el fin de la modernidad en las artes, pero también en sus desplazamientos hacia el capitalismo total manifestadas por la industria cultural y el Kitsch, cuando la obra de arte se reproduce técnicamente y festejamos la sociedad del espectáculo como generadora de la obra de arte total.

En la relación entre voluntad de poder y la estética, Hitler tuvo la virtud de dotar su ideología de elementos religiosos. Al llenar sus actos políticos de estos elementos pudo influir sobre la psique del pueblo alemán, un decurso de la liturgia católica; en tanto reunificación de las artes, las ceremonias de Hitler combinaban producción escénica y liturgia religiosa, lo que lo llevaba a mantener la concentración total de las facultades de los individuos, a fin de

⁹³ Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 102.

que alcanzara el *éxtasis*, pero la enajenación, no sólo la conseguía con embelesos dionisiacos que permiten el olvido de si (singularidad) y permite la experiencia de Uno, sino que también su elemento recurrente era el disciplinamiento del pueblo alemán, el cual lo conseguía mediante un recital, a manera de catecismo, sobre los mártires y héroes del partido, canciones que alababan el trabajo y exaltaban su lealtad; para esto la iluminación fue otro medio que manipuló a fin de conseguir la sensación de estar en una catedral fusionando la belleza con la solemnidad, el control mental y la manipulación la conseguía gracias al dominio de las artes dramáticas, el individuo ganaba la sensación de identidad al fusionarse con la masa, aunque con ello sacrificase el no pensar de manera autónoma. Hitler con su estética, como ya señalamos, anesthesiaba a la política, había conseguido lo que tanto había anhelado: ser un sujeto plenamente estetizado en la medida en que la voluntad de poder la había convertido en placer, desgraciadamente veía la estética como autorrealización y no como armonía social.

Hitler se dio cuenta que había que poner un cerrojo a una cualidad inmanente al deseo. La razón tenía que ser suprimida a fin de evitar la aparición del auténtico héroe, una supresión a la razón no en su carácter instrumental, sino crítico fue lo que ejerció. En esos momentos el arte de vanguardia rescataba los espacios subyugados en un mismo por la cultura, de los cuales el sujeto occidental no cesa de blindarse. Este arte hacía pensar, era incomodo, raro, pesimista, sorprendente, abstracto, distorsionado, el *Gran Alemán* acostumbrado a ser claro no podía gustar de este arte, en un espacio totalitario lo que menos le convenía a Hitler era un arte que reflejara y proporcionara convulsiones sociales. Para Hitler el arte de vanguardia no era arte ya que trasgredía las leyes y las barreras que había puesto, él ya se había inscrito de manera doctrinal a lo sublime, la vanguardia artística no le que convenía a sus intereses, no renunciaría a ello

por abrazar una estética que a partir de figuras de ficción consideradas como tales pudiera expandir al sujeto a la crítica social. Necesitaba de un arte nacionalsocialista, narcótico, que no interrogará, ni generara pensamientos. Los artistas oficiales tenían como principio guía el anclaje a la sangre, la historia del pueblo y el estado, nos dijo, “Esperamos que el materialismo, el marxismo y el comunismo no sólo sean localizados, prohibidos y exterminados, sino que esta contienda cultural sea asumida por toda la nación y suponga la completa destrucción del no-arte y la no-cultura bolcheviques...”⁹⁴. De manera paradójica, pese a la consigna de Hitler, se tuvo el primer museo de la vanguardia en Alemania, aunque las obras eran preservadas como un periodo de degeneración; su desdén por el modernismo radicaba en que carecía de sentido nacional, con su privilegio por lo nacional en contraposición al Premio Nobel creó el Premio Nacional de Artes y Ciencias, además, cabe señalar, que este arte de vanguardia no era disponible para la gran masa, gracias a la revolución industrial, la gran masa ya se había distanciado de este arte como después hará evidente Greenberg. Alemania estaba a la vanguardia, fue el sitio que albergó más exposiciones y colecciones en el mundo, así como contó con los fondos más importantes para ello, los judíos promovían este arte en prensa y en ventas que dejaban grandes ganancias, cosa que desdeñaba Hitler. Para Hitler el arte modernista era Kitsch ya que, “Hitler veía un peligro en el Judío de acabar con la cultura de la nación, para quien las artes eran meros objetos comerciales *Todo gran arte es nacional*. En consecuencia el arte *internacional* –aquí se refiere al cubismo y al futurismo- era esencialmente destructivo y sinónimo de Kitsch”⁹⁵, pero en realidad el arte que parecía postal era el nacionalsocialista, al que Goebbels lo etiquetó como Kitsch.

⁹⁴*Ibidem*, p. 113.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 43.

Los pintores modernos eran considerados como criminales. Hitler preparó una exposición de arte degenerado para mofa de las masas que decidió confrontarla con la Gran Exposición de Arte Alemán. La exposición de arte degenerado fue inaugurada el 19 de julio de 1937, con ello la guerra contra los residuos de la desintegración cultural. Hitler hizo una gran promoción, logró manipular a la masa, la preparó para que no le gustase y se adelantaría a lo que Baudrillard llamaría *la muerte de la verdad*, ya que logró, anticipándose al simulacro de los medios de comunicación enmascarar y desnaturalizar una realidad profunda y enmascaró la ausencia de realidad profunda con su exposición oficial. En septiembre de 1937 el exilio de las obras de arte comenzó, las cuales fueron vendidas, otras más fueron quemadas, mientras las divisas extranjeras fueron destinadas a la guerra. El arte que había llamado degenerado, paradójicamente le había dado la oportunidad de seguir combatiendo.

En su búsqueda por la evolución del hombre nuevo promovió la representación en escultura del hombre esbelto, ágil, atlético, viril, muscular. Una estética contraria para un hombre que llevó a homosexuales a los campos de concentración, veneraba en demasía el desnudo masculino, un ideal homoerótico. Ese fue el gran fracaso de la escultura nacional socialista, celebrar en arte, lo que en la vida se intentaba aniquilar. Nos dice Frederic Spotts “Beker pervirtió el ideal clásico de la escultura para producir caricaturas de la virilidad. Ignorando los principios griegos de moderación en la estructura, sencillez en la expresión y proporción en los miembros produjo obras que le debían todo al tamaño y a la exageración –hombros demasiado anchos, caderas demasiado estrechas, músculos demasiado pronunciados, posturas excesivamente- [...] También son reveladoras de su innato carácter el que algunas de las estatuas de Breker hoy en día son utilizadas por grupos arios norteamericanos como símbolos ideológicos, mientras que

Camaradería de Thorak es un ícono de la camaradería masculina entre los grupos homosexuales alemanes”⁹⁶. Con esta contradicción, sólo aniquiló el ideal de belleza clásico griego como aspiración del arte, que actualmente retorna en la industria del espectáculo, el entrenamiento y la mercadotecnia, de igual modo vestido de erotismo. No era casual que si Hitler promovía la dominación viril y la diferencia racial viera a Prometeo como el gran símbolo de la raza aria, nos dice, “El ario es el Prometeo de la humanidad. La chispa divina del genio ha brillado siempre en su frente luminosa [...] iluminaba la obscuridad, devolvía el habla a los misterios obstinadamente mudos y mostraba así al hombre el camino que debía ascender para convertirse en el amo de los demás seres vivos de la tierra”⁹⁷, cosa que relacionaba con su fascinación por la sangre, realizando así, la triangulación raza-guerra-muerte. Este triple vínculo lo estetizó con la figura del héroe y la alta cultura nacional con la escultura de Josef Thorak *Camarería* (Fig. 21), la cual nos remite al ideal griego de Praxíteles y por ende a la relación de la raza (fig. 20), una conexión de la Grecia antigua y la Alemania moderna. Hitler, con su estética, había abrazado un totalitarismo que, construía un sujeto y una cultura interconectados precisamente con la noción sublime del poderío: monolítico, irresistible, masivo, triunfante. Alemania era totalmente prometeica y no se cansaba de representar a este personaje como lo muestra la escultura de Arno Breker (Fig. 22), una representación con una tradición occidental que desde 1762 estaba en pleno curso (Fig. 23) como lo podemos observar con la escultura de Nicolas Sébastien Adam.

Ante la opresión de la diferencia en el interior de Europa y la represión subyugada de los espacios por la mismidad occidental, por parte de los

⁹⁶ Ibidem, p. 235.

⁹⁷ Adolf Hitler, *Mon combat*, París; Nouvelles Éditions Latines, 1934, p.289; citado por Éric Michaud en “Figures nazies de Prométhée”, *Communications*, no. 78, 2005, p. 170. [Traducción española: *Mi lucha*, varias ediciones] cita tomada de François Flahault, *op. cit.*, pp. 54-55.

totalitarismos occidentales, surge el éxodo con la esperanza de encontrar la tierra prometida de la modernidad, una nación que mantuviera los nexos ilustrados y mesiánicos: el constante vínculo entre Prometeo y Jesús. La realización utópica de la misión de la historia no se puede realizar en Europa. Entonces ocurre el robo del fuego como paladio por lo reprimido en los estados totalitarios europeos a saber, la crítica, la cual se encarnó como teoría crítica con la escuela de Frankfurt y como crítica de arte americano que inició su curso con Clement Greenberg.



(Fig. 19). Praxiteles, *Hermes con el niño*, mármol, 2.13 m (altura) siglo IV a. C., Museo arqueológico de Olimpia, Grecia.



(Fig. 20). Josef Thorak, *Camarerías*, Pabellón alemán Expo París, 1937, Berlín, Alemania.



(Fig. 21). Arno Breker, Prometeo, 1937, Bronce, 3m x 1m, Museo Arno Breker, Alemania.



(Fig. 22). Nicolas Sébastien Adam, *Prometeo encadenado*, 1762, mármol, 1.14 m x 0.82 m x 0.48 m, Musée du Louvre, París, Francia.

Ante la opresión de la diferencia en el interior de Europa y la represión subyugada de los espacios de la mismidad occidental surge el éxodo con la esperanza de encontrar la tierra prometida de la modernidad, una nación que mantuviera los nexos ilustrados y mesiánicos. El constante vínculo entre Prometeo y Jesús, la realización utópica de la misión de la historia se construía al norte de América. El relato inglés liberal rompía con el relato del bienestar social de la revolución francesa, el hombre como artífice se encarnaba no ya en los patriotas que ayudaban a construir la democracia, sino en los empresarios que creaban la industria del mundo libre después de la guerra civil Norteamericana. Norteamérica robaba el fuego a Europa, el paladio se pudo conseguir gracias a lo reprimido por Europa en los espacios totalitarios: la crítica, la cual se manifestó de dos maneras distintas, la teoría crítica con la escuela de Frankfurt y la crítica de arte con Clement Greenberg en una estrecha relación con los aportes teóricos de Kant, Hegel y Marx. No es fortuito que Foster viera después de varias décadas de reflexión y debate,

“[...] que la teoría crítica es inmanente al arte innovador y que la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico”⁹⁸.

En el avatar de la Alemania culta y redentora, la utopía política romántica se devoró a sí misma, el advenimiento de lo absoluto sólo trajo destrucción. Solamente los Ángeles California vieron aparecer *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno y Nueva York vio el surgimiento de la crítica de arte norteamericana con lo que iniciaba un nuevo y último centro de arte.

El aporte de la crítica de arte a la red artística es doble, por un lado, la potencia de su crítica limita la estética del poderío alemán y por otra; despliega la actividad artística de la vanguardia a su *sitio* burgués: el museo/la galería. Con su ensayo *Hacia un nuevo Laoconte*, Greenberg promulgaba que la pintura debería emanciparse de la literatura y la reducción de ésta a su superficie plana no era suficiente, debía además, liberarse de programas ideológicos de cualquier tipo. Un aislamiento teórico del arte a fin de que no sirviera como instrumento⁹⁹.

Sin embargo es en su ensayo *Vanguardia y Kitsch* donde devela la dinámica del *sujeto moderno burgués occidental* y en los cruces con el ensayo *La industria cultural* de La Escuela de Frankfurt donde podemos encontrar su legado crítico vigente. Ya que en el primero nos evidencia que el poder se decanta por los deseos de la masa en el nivel de la cultura. El segundo, *La industria cultural*, exalta las relaciones públicas, sus productos, nos dice, son publicidad. El discurso de Adorno se presenta como crítica a la lógica de las mercancías con su dinámica interna. La categoría latente en este cruce es la masa, quien presa del Kitsch o de la industria cultural “[...] obstruye la emancipación para lo cual los seres humanos han ya madurado tanto como

⁹⁸ Hal Foster, *El retorno de lo real*. La vanguardia a finales de siglo, Akal, 2001, p. XIV.

⁹⁹ Cf. Clement Greenberg, *Hacia un nuevo Laocoonte*, *op. cit.*

lo permiten las enormes fuerzas productivas de nuestra época”¹⁰⁰. Tenemos que recordar que la modernidad es el combate entre los discursos ideológicos que aparecieron en el corazón occidental, la lucha por ocupar un sitio vacío que se había originado en el momento en que se derrocó a la Monarquía y se limitó el poder de la Iglesia, la ascensión de un nuevo *Gran sujeto* como ordenador del mundo estaba pendiente, en la sociedad de masas, el vacío amenaza con ser ocupado con la mercancía.

En este ensayo Greenberg descubrió el carácter esquizofrénico, el lado escindido de la modernidad por parte de la cultura. El arte tiene un doble filo, por una parte abre una consciencia social que nos lleva a la emancipación, tal cual lo mostramos al inicio con la pintura de Piero de Cosimo (Fig. 1) y por otro, un carácter enajenante de dominación a fin de mantener dicho orden político social. El ejemplo visual más claro de la Revolución Francesa lo tenemos con el trabajo del pintor francés Jacques Louis David, quien produjo el documento visual más importante y que devela los elementos de tensión con los que funciona gran parte del relato revolucionario occidental con las siguientes cuatro pinturas, por un lado el retorno romano del Padre a la Patria (Fig. 23), por otro el empoderamiento cívico (Fig. 24), más abajo el surgimiento del héroe como mártir moderno de la Nación (fig. 25) y por último la deslegitimación de la Iglesia en el orden político (Fig. 26).

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno, *Volviendo a considerar el tema de la industria cultural*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, *Joitánjafora*, No. 9, Año 5, septiembre 2007-febrero 2008, pp. 14.



(Fig. 23). Jacques Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1784, Óleo sobre lienzo, 3.30 m. x 4.25 m, Museo del Louvre, París, Francia.



(Fig. 24). Jacques Louis David, *El juramento del juego de pelota (esbozo)*, 1791, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Chateau –Versalles, Francia.



(Fig. 25). Jacques Louis David, *La muerte de Marat*, 1784, Óleo sobre lienzo, 165 cm x 128 cm, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, Bélgica.



(Fig. 26). Jacques Louis David, *La consagración de Napoleón y la consagración de Josefina*, 1807, Óleo sobre lienzo, 6.67 m x 9.90, Museo del Louvre, París, Francia.

En el nuevo orden político social iniciado por la revolución, el *sujeto moderno burgués occidental* no sólo consiguió desprenderse de un orden monárquico, sino que también logró revolucionar los modos de producción. La revolución industrial reorganizó el espacio y concentró grandes masas de población en

la ciudad. La masa que se estableció en la ciudad, nos dice Greenberg, desarrolló nuevas maneras de aburrirse y presionó que se generaran nuevos tipos de consumo, generándose así mercancías a las que denominó kitsch, tomado de un concepto alemán.

Una vez creado el componente prometeico occidental, la industria tiene que llegar a todos los lugares del espacio, iniciando su romance con la cultura se generó lo que La Escuela de Frankfurt llamó Industria cultural, a partir de este análisis la crítica vio su mejor florecimiento al tomar del abrevadero kantiano-hegeliano-marxista.

El potencial instrumental del arte ya estaba inmerso en el academicismo occidental del cual el kitsch de la industria cultural se ha beneficiado. Inclusive el programa de la obra de arte total se cristaliza en la industria cultural que Adorno llamó la fatigosamente lograda gran obra de arte burguesa. Al identificar el arte como instrumento de dominio o instrumental nos referimos al acto que hace un grupo dominante disimulando sus intereses particulares haciéndolos pasar por universales.

El éxito de la industria cultural radica en hacer creer a la gran masa que los sucesos que ocurren en la pantalla se prolongan en la vida, este efecto Greenberg lo identificó como lo vívidamente reconocible, lo milagroso y lo simpático; la escuela de Frankfurt lo nombra como la duplicación de los objetos empíricos, la superación del teatro ilusionista y la condición del individuo absorto a los gestos, las imágenes y las palabras. En estas operaciones el sujeto queda aniquilado, ya que para Greenberg el espectador goza irreflexivamente, para Horkheimer y Adorno prohíben la actividad pensante del espectador “La liberación que propicia la diversión es la liberación del pensamiento en cuanto negación”¹⁰¹.

¹⁰¹Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 158.

La industria cultural administra el elemento catártico de la sociedad, es decir, la purificación de los afectos que propiciaba la tragedia en el mito y no resueltos del todo en la historia queda subyugada y aniquilada en los medios de reproducción tecnológicos a merced del consumo. El deseo está subsumido al deseo parcial y al ejercicio del afecto pulsional erótico de la inmediatez. Gracias a la revolución industrial la masa tiene lo que desea o revirtiendo la operación, la masa hizo posible la implosión industrial. La lógica del deseo permite la confrontación de la industria y la permeabilidad de la subjetividad sometida a la fascinación del templo comercial.

Al analizar la producción de la industria cultural occidental es posible rastrear su relación con el arte elevado, ya que este segundo hizo posible al primero: pintura-fotografía-cine-televisión-medios tecnológicos visuales actuales, pero también hay una fisura que lleva al arte a buscar su autonomía, el primer ejemplo: Rembrandt en solitario. Horkheimer y Adorno develaron al unísono la doble tensión que constituía el arte puro (autonomía/mercado). El arte seguía su propia ley pero paradójicamente continúan siendo mercancías, sin embargo en esta producción o mejor dicho en estos programas hay sueños, deseos, afectos, es decir; el sujeto genera en una propensión hacia el futuro el mundo. Al hacer caso omiso a esta consideración y la imposibilidad que los totalitarismos europeos impedían cruzar la barricada dejaba al hombre solo frente a los objetos, una separación o desinterés del sujeto por la concentración fetichista del objeto.

No es casual, que críticos posteriores a Greenberg prestaran una atención al surrealismo ya que este como hemos dicho antes guardó una fascinación por la fetichización del objeto, un mecanismo altamente útil a lo que llamamos hoy en día mercadotecnia. La fascinación del objeto se acopla perfectamente a la lógica capitalista.

Greenberg lleva al aislamiento a la cultura de vanguardia blindándose del gusto popular de la masa. Su gran logro, en beneficio de Estados Unidos, fue llevar al arte a un espacio al interior del propio sistema, a desplegarse en la institución, en la cual el arte sigue subsumido, encerrado en una jaula de la que no ha podido salir; porque si Hitler se había blindado reprimiendo la libertad cultural y las figuras del *otro* en su dimensiones al interior del yo, en el tiempo y en el espacio, Greenberg, por su parte, se blindó y reprimió la *otra cultura* (popular).

Greenberg veía en el orden burgués una sociedad decadente, inclusive el arte nacional socialista tenía algo de esa decadencia ya que se estancaba solamente en los logros formales y no lograba superar los logros técnicos de sus sucesores. La escisión de la técnica a partir de la revolución industrial traía consigo la reproducción técnica, sin la capacidad de producir algo nuevo. Sobre el alejandrismo, Greenberg erige la cultura de vanguardia, en la cual deposita el anhelo progresista de la izquierda, el momento dinámico de la cultura.

Greenberg, en sus años marxista, veía necesario que el capitalismo alcanzase un estado de abundancia a fin de que el sujeto proletario tomase los medios de producción y así el socialismo tuviese éxito. Greenberg, en cierta medida, era el héroe melancólico aislado que velaba por el cumplimiento de la teoría marxista: la utopía del destino feliz marxiano se vería configurado en Nueva York. Sin embargo, su crítica artística con el tiempo va realizando un giro a su posición política, un decurso que con el tiempo veía a Estados Unidos como la potencia más dinámica del mundo y el ejemplo a seguir culturalmente que debía ser generalizado a toda la sociedad.

Hitler alzó un poderío estatal con pretensión de imperio, Greenberg levantó uno formal: único, dominante y consciente que terminó por beneficiar la

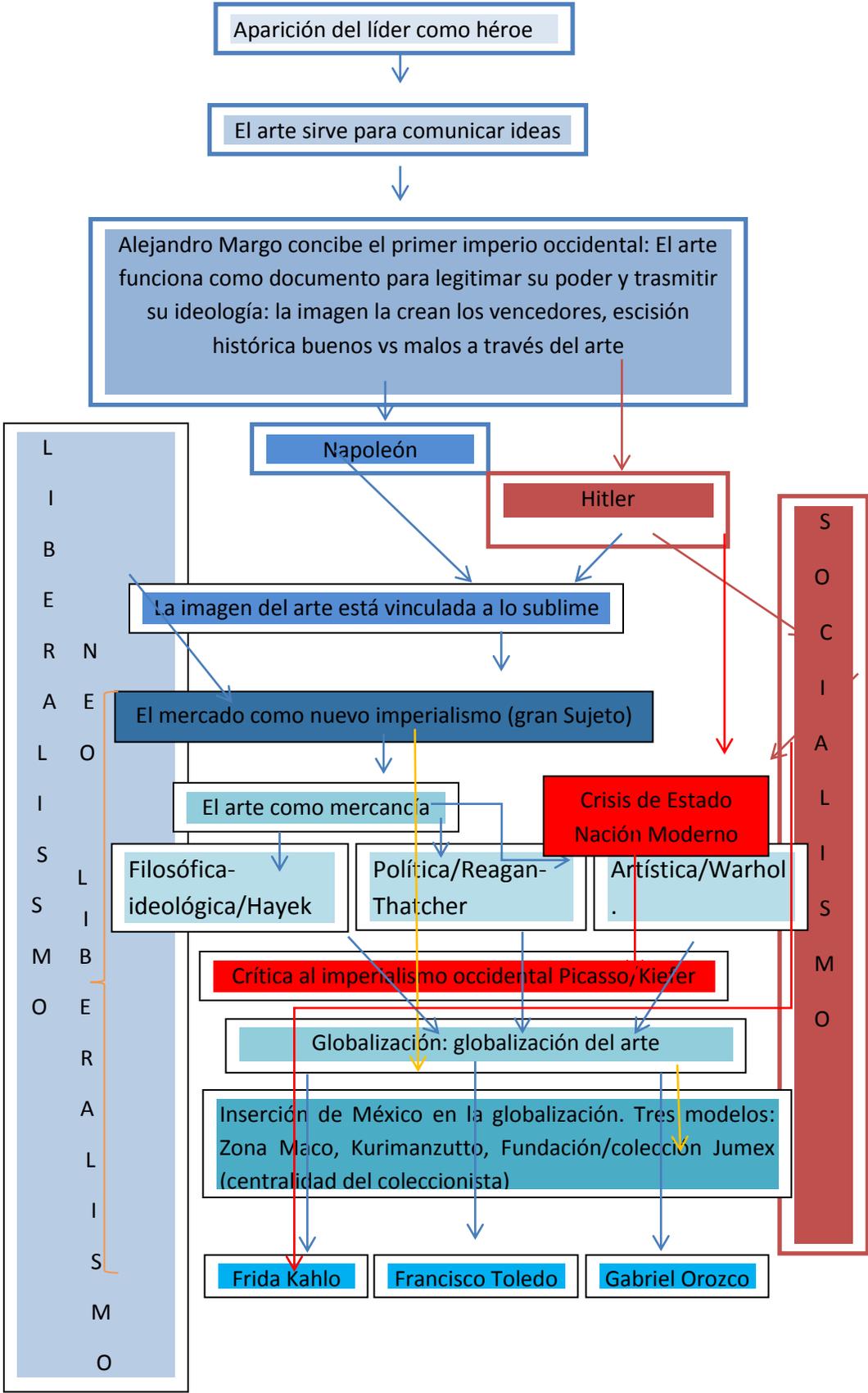
política e ideología estadounidense. Un punto de inflexión que supo llevar al artista de vanguardia a la contención, la reglamentación y el orden colocándolo en su sitio. Mientras el legado marxista había hecho posible la teoría crítica y la crítica de arte, la crítica de arte norteamericana se desembarazaba del pensamiento marxista que la había hecho posible, el arte se fue presentando como estructura. Hitler y Greenberg prefiguran el colapso del metarrelato socialista en su nivel de Estado y en lo artístico, mientras el metarrelato liberal se apropia del suprarrelato occidental judeo-cristiano-griego. Con estos dos personajes muere el *sujeto moderno burgués occidental* sufriendo una mutación. La red artística celebra la aniquilación de la promesa mesiánica de la que estaba llena la modernidad, pero ello conlleva el retorno de lo reprimido por la mismidad occidental, un giro del enfoque marxiano al enfoque freudiano en la actividad artística, el investimento del deseo.

Hasta este momento hemos andado en el sinuoso camino de la modernidad, una modernidad que inicia con los intercambios comerciales, pero también de explotación y desimbolización de las prácticas culturales en pro de la implosión de una mismidad occidental basada en el uso de la razón en su doble acepción (instrumental y crítica), hemos analizados como se manifiestan las pulsiones de muerte y vida en el arte y como el sujeto crítico genera dos vertientes en pugna actualmente, el neurótico y el esquizo y como la voluntad de poder desarrolla su estética vinculada a la función simbólica. De igual manera la actividad del artista estuvo vinculada a una lectura hegeliana y marxista de la historia. Hoy hay una pretensión de explicar nuestra realidad artística relacionada con el espíritu liminal del deseo y la mercancía en tanto fenómenos persistentes. De esto nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Protohistoria de la modernidad

M
O
D
E
R
N
I
D
A
D

Posmodernidad



Capítulo 2

Del sujeto social al sujeto democrático liberal en el arte

2.1. La disolución del sujeto social y la transición al sujeto democrático liberal en el arte.

En el capítulo 1 se realizó un sucinto análisis de la modernidad, se partió de *un acto crítico trascendental del Ángel Novus de Walter benjamín en perspectiva crítica*. En dicho capítulo se mostró que todo orden político y social parte de una base ontológica vinculada a las diferentes manifestaciones culturales. Este soporte ontológico hasta la alta modernidad estaba caracterizado por el orden a un Tercero, inclusive Nietzsche tuvo que revertir el sentimiento estético decantando la contemplación por la manifestación de la Voluntad, la cual entendía en el sentido en que Schopenhauer la relacionó, con su acepción metafísica de esencia y fundamento del mundo, el Ser¹.

En este sentido la Voluntad, para Nietzsche, se expresa por medio de imágenes, a través del eterno querer, el eterno anhelar y el insaciable desear. En estas categorías de la *fractalidad del deseo* se detendrá este capítulo. Comenzaremos con el vínculo entre Líder/héroe-arte.

En este segundo capítulo tenemos que considerar que el arte antropológico y hermenéuticamente ha tenido un cordón umbilical con el poder, es decir, ha servido al líder para presentarse como héroe, mesías o caudillo a través de sus usos; en este sentido el arte es un *instrumento de dominación*. Al postular que el arte es un *instrumento de dominación* se hace considerando

¹ Cf. Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, op. cit., p. 46.

lo que Dany-Robert Dufour postula como dos dominaciones. La primera vinculando a lo que se postuló allá arriba, la *fractalidad del deseo* “[...] el hombre es un neoteno, que su naturaleza está inacabada. Por lo tanto no puede completarse por su propia naturaleza; para realizarse debe salir de ella. En su condición de ser inacabado, depende de otro ser capaz de remediar su incompletud. Y en la medida que se encuentra obligado a buscar a ese otro ser, *la primera dominación bajo la cual cae el hombre es, pues, de manera ontológica* [...] sólo después de haber postulado esta dominación (ontológica), se puede decir que la dominación es también para el hombre un hecho sociopolítico”². En esta tensión, entre lo ontológico y lo sociopolítico el arte sirvió al líder como forma de legitimar la soberanía en sí mismo, de igual manera el arte, a través del símbolo, ha servido como vehículo que sintetiza y comunica su ideología. Esto nos lleva a repensar al primer europeo que concibió al primer imperio occidental, a saber, Alejandro Magno. Si en el anterior capítulo se hacía un nexo entre el culto al guerrero en la figura de Napoleón y Hitler, en este capítulo es necesario realizar un retroceso hacia Alejandro Magno a fin de situar los usos ideológicos del arte vinculando la Voluntad de poder representada en imágenes y asentar con Fernand Braudel que “Hasta por experiencias propias, sabemos que cualquier hecho de nuestra vida presente se relaciona evidentemente con varias dimensiones del pasado, tanto del pasado personal como del pasado por ejemplo de nuestro presente”³. Lo que nos lleva a interconectar la figura de Alejandro Magno a través de una cadena, a veces de continuidades y otras veces de ruptura, que se relaciona con conceptos tan vigentes como el Neoliberalismo o la globalización.

² Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 214.

³ Fernand Braudel, *La Historia operacional: La Historia y la investigación del presente*, *op. cit.*, p. 37.

Ante lo anterior, no está de más recordar que Alejandro Magno se sitúa en la tendencia de la época; recurrir al mito fundacional, es decir, elevar sus orígenes a fin de legitimar su poder. Si bien en capítulo 1, se mostraba como los mitos Edipo, Odiseo y Prometeo informaban sobre el *ethos* de la burguesía moderna, es importante señalar que Alejandro Magno se valió del arquetipo que representa Aquiles para inscribirse como el guerrero, aquel que dominaría al mundo occidental; elevó sus orígenes a un estatus divino y prefirió una vida breve y gloriosa en el campo de batalla más que una vida larga y corriente⁴.

No es menester de la investigación indagar al guerrero en sí, sino que lo suyo es, hablar de cómo surge la Voluntad como representación histórica mediante el componente apolíneo de la imagen en el mosaico titulado *Victoria de Alejandro Magno sobre Darío III en la batalla de Issos*. A partir de esta batalla surge en la Grecia antigua la imagen como representación histórica, dicha representación tiende a elevar, idealizar y estetizar la figura de Alejandro Magno. En una época gobernada por los acontecimientos bélicos, la representación escinde los buenos de los malos (fig. 27). Los buenos se presentan como los vencedores, los poderosos, los protegidos por los dioses. Sin embargo, aunque Alejandro Magno supo utilizar su imagen a través del arte a fin de acomodar lo heterogéneo, es en la épica y no en el mito donde surge el deseo universal de tener un héroe, creencia en la que está legitimado en orden político de la modernidad. En él está apoyado y fundado el orden social⁵. Su legitimación: la imagen, como dirían los

⁴ Cf. You Tube, Alejandro Magno-Documental National Geographic 1/6, subido el 15 de septiembre de 2009, consultado 18 de noviembre 2014.

⁵ Cf. BBC, *Cómo el arte hizo al mundo*, C. 5, *El arte de la persuasión*, f. p. 14 e agosto de 2012, consultado el 18 de octubre de 2014.

documentales actuales “Alejandro, al igual que cualquier político actual, es consciente de la importancia de la imagen y la publicidad”⁶.



(Fig. 27). Autor desconocido, *Alejandro combate contra el rey persa Darío III en la batalla de Issos*, mosaico de la Casa del Fauno de Pompeya, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

El poder que Alejandro Magno utilizó a través de la imagen modeló la manera en que los seres humanos modernos somos persuadidos por el uso de la imagen y cómo esta influye en nuestra percepción. Esta escisión en la representación *buenos vs malos* sigue vigente, basta recordar las múltiples imágenes que las noticias, inclusive los estenciles que se producen como arte urbano dividen los policías de los manifestantes. En el capítulo 1 hice un viraje sobre esta división *buenos vs malos* concibiendo el movimiento social como fuerza a través de un *ethos*. Este planteamiento nos lleva a recordar que las dos fuerzas que estaban en el cenit de la modernidad fueron el *proletariado vs la burguesía*. El primero abanderado con la bandera roja del

⁶ You Tube, Alejandro Magno-Documental National Geographic 2/6, subido 16 de septiembre de 2009, consultado el 19 de noviembre de 2014.

socialismo y el segundo con la bandera dorada del liberalismo. En ese entonces la noción de revolución inundaba los paradigmas humanos, desde 1789, año histórico del inicio de la Revolución Francesa, surgió un sujeto con romance en lo social. A partir del Romanticismo, con la celebración de la naturaleza, la revolución pugnaba hacia un arte de vanguardia, ya lo dijo Pierre Abraham del arte romántico “Lo característico del arte es que ofrece, íntimamente amalgamados, el documento y la emoción. Véase *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix. Junto a la alegoría central, cuya significación es para el espectador una potente fuente de emoción, el artista dispuso figuras destinadas a evocar los obreros, los intelectuales y los jóvenes que con su impulso común decidieron la victoria en las tres jornadas gloriosas de julio de 1830. Testimonio de esa unión en la batalla revolucionaria, la tela es al mismo tiempo un documento, aunque sólo sea por la vestimenta con que fueron ataviados los personajes de la época”⁷. Desde entonces vanguardia fue sinónimo de revolución, idea que persiste hasta nuestros días cuando vinculamos el arte al movimiento social, pero ¿Qué tuvimos del ascenso del sujeto social en la figura del partido político? Lo que podemos decir, es que nunca teoría y práctica estuvieron tan separadas, el ejemplo más claro fue la Alemania de Hitler que vio nacer la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y el nacimiento del expresionismo alemán con *Der Blaue Reiter*, como explicamos en el capítulo 1; de esa manera, arte de vanguardia y política militar se dissociaban en su programa ya que el alardeamiento que el sujeto político hacía de devolver el poder al pueblo estableció un poder dictatorial.

El análisis de este capítulo se detiene en las lecciones de la historia y como ésta se relaciona con nuestro presente, por ejemplo, en América Latina aún está en nuestro imaginario *el caudillo del pueblo* y la escisión que trae

⁷ Pierre Abraham, Jean Paul Sartre et all, *Materialismo filosófico y Realismo artístico*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2012, p. 7.

consigo esta concepción en el campo de lo social: el pueblo vs la oligarquía (buenos vs malos). Cabe señalar que en el siglo XX este discurso preponderante, denominado Revolución mexicana consiguió un ideal de justicia e inclusión social en los diferentes sectores de la vida, se generó la *identidad del mexicano* en el área de la educación, donde el arte jugaba un papel importante; dio pie al ascenso de nuevos agentes en el ordenamiento de lo que ahora es México, nuevos sujetos de acción ciudadana aparecieron en escena.

En el siglo XIX y XX la mayor parte de occidente se caracterizó por el ascenso de la figura del militar al poder. En el capítulo 1, hemos analizado el romance de esta figura con lo sublime y la implosión del líder a través de la dictadura, pero a su vez poco a poco aparecieron las diversas subjetividades que Hal Foster menciona en su ensayo *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, a saber, mujeres, negros, minorías, gays, estudiantes⁸, pero también otras formas de represión, basta recordar el acontecimiento del 2 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco que cimbró la protesta en nuestro país y generó un imaginario artístico al que se le ha denominado *La era de la discrepancia*. En el ápice del Estado nación y sus momentos de crisis social arte y libertad corrían a la par, en esos ayer esto ocurría a través no ya de la revolución, sino de la protesta. Con la llegada del 2010 este mito de las revoluciones cíclicas llegaba a su fin, por lo menos como movimiento armado y queda a las nuevas generaciones recodificar nuestra era.

Si bien el militar y sus dictaduras de la *alta modernidad* cayeron en crisis al intentar poner como fundamento la nación, la raza, el pueblo trabajador o la

⁸ Cf. Hal Foster, *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte Contemporáneo*, Publicado en Paloma Blanco et al (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.

sangre y a través de estos abecés se devolvería el poder al pueblo, lo que consiguió fue la aniquilación del sujeto de la modernidad en su sentido kantiano, freudiano y marxista, ya que el poder al volverse central y represivo; depositado en la figura del líder, el control y la coerción se volvieron insostenibles. Aparentemente era el comienzo de una nueva era y aparecía un nuevo hombre: *el súper hombre*, una ficción ya que seguimos siendo los mismos envueltos en novedad y sofisticación. El líder militar supo persuadir para que el pueblo odiara, se volviera contra sus enemigos extranjeros y sus vecinos y convencieron que algunas personas eran menos que humanos.

Este hecho autocolapsó al sujeto social y permitió que el *sujeto burgués moderno occidental* devenido en empresario ordenara y pensara nuestro mundo, su texto fundacional, de acuerdo a su vigencia es, *Camino de servidumbre* de Friedrich August von Hayek. Esta transición entre lo social y el mercado, no es una cuestión menor en el arte ya que este nuevo ordenamiento por parte del mercado posibilita que el mundo del arte se traslade al mundo de los negocios, como lo desarrollaremos más adelante. El arte contemporáneo hegemónico con su última sede en Estados Unidos de América y ahora descentrado y desterritorializado genera una imaginería publicitaria con la intención de convertirla en iconografía, una apoteosis entre el arte sacro y el arte publicitario de moda y espectáculo, una forma ya usada en occidente que durante el Renacimiento se valió del canon griego para utilizarlo en el arte cristiano. En la actualidad el aura que el arte consiguió por el vínculo espiritual cristiano se desacraliza a fin de elevar el mercado como gran Sujeto a través del metarrelato del Neoliberalismo. Este vínculo ente arte y mercado en palabras de Robert Hughes se ha convertido en una especie de vandalismo espiritual ya que oculta la obra, nos dice, al espectador común.

Recordemos que el *sujeto social en el arte* estaba caracterizado por tomar “[...] como punto de partida intenciones que son revolucionarias y otras que no lo son; que cuestionan el mundo o se adhieren y se acomodan a él”⁹, no es representativo, sino colectivo. Este sujeto autocolapsado por las sociedades carcelarias de la alta modernidad, también ha colapsado por el estadio posfordista del neoliberalismo como *sociedad de la imagen*. Hoy el mundo del mercado más acabado se presenta a la manera de la *Fábrica Transparente* de Volkswagen. Cito parte del discurso inaugural de la fábrica de Volkswagen en la ciudad de Dresde, Alemania en diciembre de 2001, que Octavi Cameron menciona es su texto *Arte y posfordismo*, “haciendo visibles los procesos queremos presentar la fascinación de un “escenario” de producción y por supuesto una atracción para clientes y visitantes”¹⁰ decía Folke Weissgerber. Esta filosofía de la empresa lograba generar vínculos emocionales con el producto en el segmento de automóviles de lujo. El nexo, entre la emoción y el producto tiene su atractivo en un mundo de total libertad económica, el sujeto ya no social (colectivo), sino libre, se vale de un nuevo universalismo del norte occidental y trastoca la subjetividad, “Esta es la mutación que calladamente recorre cada uno de los espacios que habitamos, ahora disueltos en una Fabrica Transparente espectral que exhibe su capacidad de abarcarlo todo: lo social, lo económico y lo político, infiltrándose hasta los últimos rincones de nuestra subjetividad transformada en espiral de producción y consumo”¹¹. El sujeto ahora es un individuo flexible y flotante a la satisfacción de las necesidades pulsionales del deseo parcial que propicia la emoción.

⁹Jean Paul Sartre et al, *op cit.*, p.41.

¹⁰Octavi Cameron, *Arte y posfordismo*. Notas desde una fábrica transparente, Fundación arte y derecho, Madrid, 2007, p.22.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

La satisfacción a la pulsión del deseo parcial pudiera parecer ser ajeno al arte, pero por un momento imaginemos lo que soñó Christopher Jordi Lara, en el documental *La burbuja del arte contemporáneo*, el cual puede ser visto en YouTube “Aquella noche soñé que era José Mugrabi, estaba en su apartamento y estaba diciendo ¿Por qué no voy a pagar por un Warhol más que nadie, si es lo que más deseo? Entonces me habló Marilyn y me dijo: a veces un hombre puede tener demasiado de algo bueno”¹². A esto técnicamente le podemos llamar economía pulsional en el arte. Este es el más claro ejemplo del romance entre Arte-Economía-Pulsión. Por tanto, es oportuno considerar, desde ahora, que es en este proceso donde el relato de la tierra prometida cristiana se desacraliza y el relato liberal toma el relevo como Neoliberalismo. Norteamérica se vuelve el garante donde el individuo libre halla su objeto, objeto que le propicia la felicidad aquí y ahora. A esto hay que agregar que la economía de la pulsión en el arte se realiza mediante la subasta, con todas las implicaciones que ello tiene.

Sin embargo, ¿tenemos que subsumirnos a la práctica liberal del mercado del arte fetichizado como objeto de deseo? u ¿Occidente nos presenta una alternativa inédita en el arte, cómo la que se presentó en la Ámsterdam capitalista en la que Descartes escribía el discurso del método y Rembrandt en pleno cenit de creación, a través de su ejercicio vital de pintar, sin servilismos, ni siquiera hacia una imagen impostada de sí mismo, comenzaba el camino autónomo del arte?

Responder a las cuestiones anteriores implica abordar el problema entre el arte y la economía capitalista y a su vez, repensar un arte que restituya el vínculo con lo sagrado después del trágico siglo XX con el poder que dejó tras de sí los Estados totalitarios modernos. En esta genealogía está basada

¹² YouTube, Ben Lewis, The Great Contemporary Art bubble, BBC Four, Reino Unido, 2009, consultado el 28 de enero de 2015.

la propuesta artística que desarrollaré en el capítulo 3, además de iluminar el complicado laberinto del capítulo 1, presentar posibles salidas y luces a dicha encrucijada tratando de responder a las dos cuestiones de arriba, eso sí, con carácter singular y no universal.

Para desarrollar el argumento singular futuro tendríamos que partir de que, paradójicamente el lugar que vio cancelar la crítica, la actividad por excelencia del *sujeto moderno kantiano*; la Alemania, de la que advierte Dufour, es el punto de paroxismo de las dictaduras y totalitarismos occidentales en el que la civilización se devora a sí misma; sitio en que el relato de la Raza llevó a Occidente a la dominación absolutamente aterradora ve surgir un punto inflexible para la historia, donde ésta ya no es la memoria de los logros, sino el de la ruina y el cadáver, que a la vez es tiempo fechado y tiempo sin tiempo, lo decible del poder y su impensable. Alemania es quien ve surgir un arte alternativo al romance entre arte, economía capitalista y glamur surgido de la mente de Andy Warhol¹³.

En Alemania, como hemos analizado, está reunido el atribulado siglo XX en todas sus dimensiones atroces, la decadencia de la mismidad occidental están más que evidentes, las dos guerras mundiales, el rechazo al comunismo, la caída del muro de Berlín, por eso es preciso considerar que no es fortuito que sea ahí donde está surgiendo un nuevo género de arte que nos ayude a pensar nuestra relación con el poder y su naturaleza corrosiva, como lo menciona el crítico de arte Robert Hughes en su ensayo visual *El impacto de lo nuevo. 25 años después*¹⁴ a través del arte de Anselm Kiefer, como lo podemos observar en su pintura *Héroes espirituales de Alemania* (Fig. 28)

¹³ Cf. YouTube. Robert Hughes, BBC2, *El impacto de lo nuevo. 25 años después*, f. p. 13 de julio de 2012, consultado 10 de julio de 2014.

¹⁴ *Ibid.*



(Fig. 28) Anselm Kiefer. Héroes espirituales de Alemania, 1973, Óleo sobre lienzo, 30.7 ×6.82 m, The Broad Art Foundation, Santa Mónica, Estados Unidos

Siguiendo a Robert Hughes, podemos afirmar que, quien inaugura este nuevo arte, que piensa la tensión entre la conciencia privada y la responsabilidad pública es Anselm Kiefer, es la obra *Monumento al artista desconocido* en la que se realiza un decurso de monumentalidad hacia lo antimonumental ya que esta pintura, según Hughes, devela las operaciones atroces del poder, el engaño, la manipulación del arte para contar una mentira política. Aunque ya de alguna manera el romance entre arte y política moderna está anunciada en *Guernica* de Picasso (fig. 29), pintura que contribuía a cambiar la opinión pública de la guerra y convirtió a Picasso en el primer artista que se decantó hacia la democracia ante el peligro eminente que tenía el arte occidental albergado en los museos. En ese sentido debemos entender el arte como documentos de una tradición, que aparece la obra de Picasso y Anselm Kiefer como acto político en el que la memoria da sentido y rompe la fantasía autoritaria Nazi de continuidad y demandando lo callado; lo oculto aparece, el *fantasma* que retorna afirmando toda la negatividad occidental.

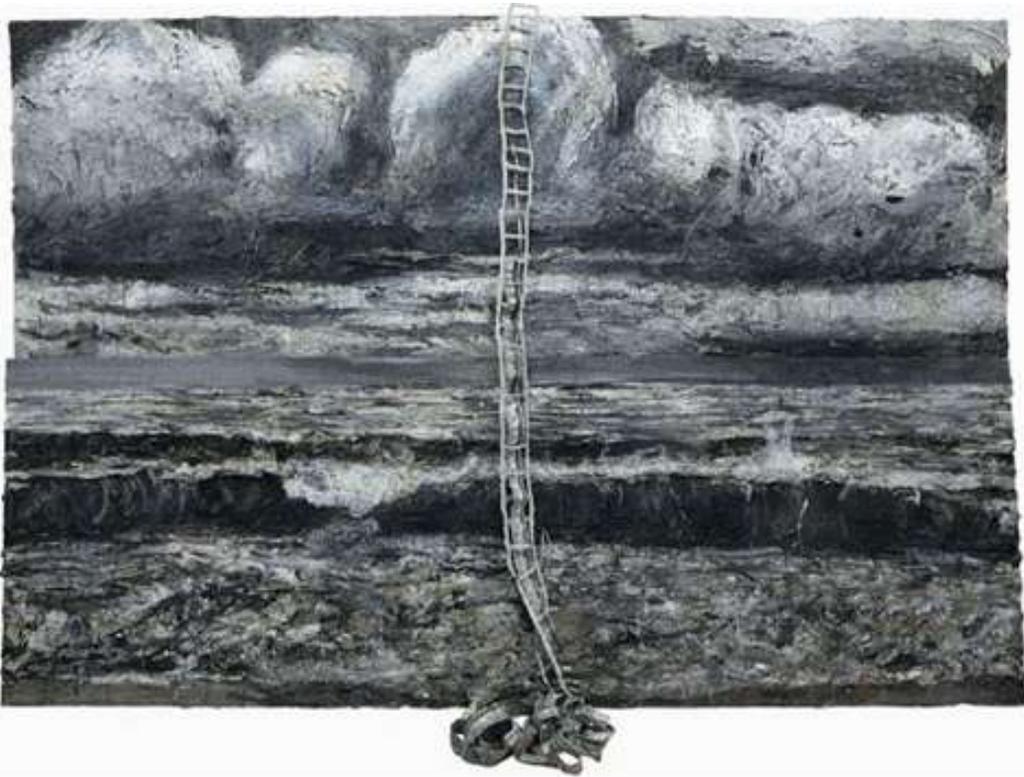


(Fig. 29) Pablo Picasso, Guernica, óleo sobre lienzo, 7.76m × 3.49 m 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.

La obra de Kiefer nos invita no sólo a repensar el totalitarismo del Estado Nación de la Alemania de Hitler, sino el propio Estado Moderno en su autoritarismo totalitario; a la tarea de pensar la memoria, la identidad y la nacionalidad como lo afirma Robert Hughes. Con ello, podríamos argumentar que con Kiefer se inaugura una urgencia a considerar el arte más allá de la dinámica económica hacia la imaginación moral propia y de los otros. Kiefer insta un nuevo arte que quiebra las raíces occidentales de nacionalidad e identidad en contrasentido, distribuye las luces y sombras hacia aquello oculto por la mismidad occidental, lo reprimido retorna como necesidad de resituar y restaurar lo sagrado como lo podemos interpretar en *Eres el principio* (Fig. 30).

La irrupción del contrahecho antinómico de la ley vuelta crimen y el crimen vuelto ley de Auschwitz se repliega en la obra de Kiefer más allá de su individualidad. Este hecho vuelve a su obra tan contemporánea, a la vez que tan posmoderna, ya que en ella, apropiándonos de palabra de Dufour, “[...]”

ya no hay ningún Otro en el sentido del Otro simbólico: un conjunto incompleto ante quien el sujeto pueda verdaderamente presentar una demanda, formular una pregunta o hacer una objeción”¹⁵, sin embargo como lo dice Robert Hughes en su documental *El impacto de lo nuevo. 25 años después*, la obra de Kiefer nos dirige hacia una obstinación por afirmar que la experiencia estética nos proporciona una comprensión trascendente de la humanidad y su deseo de infinitud¹⁶.



(Fig. 30) Anselm Kiefer *Eres el principio*, 2008, óleo sobre lienzo y película fotográfica, 3.80 × 5.60 m, Collection Grothe, Duisburg, Alemania.

¹⁵ Dany-Robert Dufour, *op.cit.*, pp. 69-70.

¹⁶ Cf. YouTube. Robert Hughes, BBC2, *El impacto de lo nuevo. 25 años después*, f. p. 13 de julio de 2012, consultado 10 de julio de 2014.

Antes de desarrollar esta idea que surge con Kiefer del *arte como imaginación moral* y podernos distanciar, al menos en cierto grado, del arte como mercancía, tenemos que analizar este fenómeno y conocerlo en sus operaciones y funcionamiento ya que con la crisis occidental tras las dictaduras se propició la apertura del libre mercado, lo que afecta substancialmente al arte y por ende al *ethos* del artista, por tanto, hay que tener claro que la institución artística actúa dentro de un sistema político y económico en el curso de la historia y que lo *público* y lo *privado* como nos dice Chin-Tao Wu “[...] son categorías construidas y no meras realidades [...] el límite entre ambos no es en absoluto algo fijo, sino que está sometido a fuerzas políticas, sociales e ideológicas en desarrollo que contribuyen a configurar el discurso”¹⁷.

Como mencionamos anteriormente Auschwitz marcó el fin de los relatos mesiánicos occidentales. A principios del siglo XX dos fuerzas pugnaban por el paladio griego civilizatorio, a saber, el sujeto social, con tradición a partir de la Revolución francesa y el sujeto democrático liberal, con el inicio del capitalismo. Este conflicto confluyó con en la segunda guerra mundial, el primero ya se había destruido, al pretender tener el control total y absoluto de la realidad, a través del terror y la muerte de seis millones de personas volviendo la ontología judía un mal; el segundo mató a doscientos mil personas en cinco minutos obteniendo el triunfo de la segunda guerra mundial. A partir de la *resolución* del conflicto, desde 1945 comienza un proceso de aceptación mutuo y gradual del mercado como gran Sujeto, a través de una composición de valores que se proyectan no sólo en el mensaje publicitario, sino en el que el arte pop jugó un papel crucial en esta metanarrativa occidental¹⁸.

¹⁷ Chin-tao Wu, *op. cit.*, p.31.

¹⁸ Cf. Robert Hughes, *El ascenso de Andy Warhol*, en Brian Wallis (ed.), *op. cit.*, pp. 45-58.

En el proceso moderno de desacralización de la humanidad los artistas veían un nexo entre el arte y el cristianismo. Un caso digno de atención es la manera de concebir el arte de Vincent van Gogh, el cual se identificaba con Cristo y con los marginados, veía al arte como la religión futura y el bastión de lo espiritual en occidente, por lo que se puede afirmar que el pensamiento de van Gogh está ligado al metarrelato occidental cristiano. Si volteamos la mirada a las grandes metrópolis occidentales, hasta cierto punto esto se ha conseguido, pero tal vez no de la manera en que van Gogh hubiera deseado. En esas ciudades los museos han suplantado a las catedrales como lugares donde la gente confluye en orgullo cívico vs a los enormes y fascinantes centros comerciales. Un ejemplo del ligamen entre arte y espiritualidad es el proyecto *The Weather Project* de Olafur Eliasson, una instalación/intervención en la Tate Modern que jugó con la representación del sol y el cielo en la que el espectador pudo sentir que estaba frente al dios de Zaratustra (fig. 31), otro ejemplo es *El becerro de oro* de Damien Hirst (fig. 32), que se mofa del culto al dinero de nuestra época.



(Fig. 31) Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003, Luces monofrecuencia, láminas de proyección, máquinas de neblina, papel de aluminio espejo, aluminio y andamios, 26.7 m x 22.3 m x 155.4, Tate Modern, New York.



(fig. 32) Damien Hirst, El becerro de oro, 2008, Colección privada.

Como ya hemos señalado, el triunfo de Estados Unidos en la Segunda Guerra mundial trajo tras de sí el ascenso del *sujeto democrático liberal* y la aniquilación del *sujeto social* consiguió la implosión del mercado consolidando el proyecto veneciano que vio surgir al capitalismo mediante la banca, la acumulación de la riqueza y la generación de nuevos deseos, goces y lujos para los individuos. Paradójicamente la nación que se construyó por un grupo de pioneros, que le dio la espalda a un mundo dedicado a ganar dinero sentó las bases del imperio mercantil más poderoso

actualmente¹⁹. La modernidad que privilegiaba el desarrollo técnico devino en Estados Unidos en desarrollo tecnológico a través de la innovación y el ingenio, cabe señalar, además que el bienestar, poco a poco no lo garantizaba el Estado, sino la voluntad de poder devenida en el individuo burgués empresarial a través de la mano invisible del mercado totalmente liberado y que poco a poco se impone en el globo.

Andy Warhol es el epítome del pensamiento occidental surgido en la Venecia y la Ámsterdam capitalistas, con él llega a su apogeo el romance entre arte y dinero. Para Warhol, recordemos "El arte puede ser indeterminado, pero el dinero tiene el poder de determinar lo que es arte". Warhol con su espíritu anglosajón lleva al arte a la correspondencia americana: la desimbolización que había de suyo de manera intrínseca en su aura, por una parte una ontología existencial y por otra una ontología mesiánica de lo humano.

El decrecimiento de las anteriores ontologías lleva a la celebración de la ontología mercantil propia de la democracia contemporánea norteamericana construida por la violencia de clase y el derroche de nuevos lujos, la sobreproducción en serie y en masa. Esta ontología mercantil democrática no podría ser posible sin el trabajo de los artistas pop de recusar la tradición cristiana occidental a fin de llevar a la moda y el espectáculo a una metanarrativa icónica e inscribirse en el linaje de clase. Esta recusación impostada del arte tradicional renacentista obedece de fondo a presentar al imperio norteamericano con un papel cultural universal y emblemático: el nuevo paladio civilizatorio griego en su romance providencial judío.

¹⁹ Cf. YouTube, The History Chanel, *Humanidad. La Historia de todos nosotros*, Cap. 8, *Los tesoros*, f. p. 17 de febrero de 2014 y Cap. 9, *Los pioneros*, f. p. 23 de febrero de 2014, consultados el 12 de septiembre de 2015.

2.2. Arte y mercado: hacia la lógica de la empresa y la centralidad del coleccionista.

Las guerras de la modernidad, hayan sido locales o mundiales, trajeron tras de sí un debate pujante en el siglo XXI sobre la forma de organización social. El genocidio nazi y la segunda guerra mundial trajo un desencanto en la divinidad, este acontecimiento, aunque es una característica propia de la modernidad que se viene desarrollando desde 1633, cuando la Iglesia deja de tener la hegemonía de la explicación de la realidad a través del dogma religioso con la aparición de la ciencia por medio de los descubrimientos de Galileo, es hasta estos acontecimientos de impacto mundial cuando la providencia divina difícilmente tiene algo que decirnos. Pronto el *sujeto moderno burgués occidental*, con palabras del Zaratustra de Nietzsche, podemos decir que se cansó de la sobreabundancia divina, y de bendecir a Dios, lleno de sabiduría comenzó a extender sus manos invisibles.

La mano invisible que se extiende es la del mercado. Desde que Jean-François Lyotard escribió su texto *La condición postmoderna*, creemos que hemos llegado a la muerte de los grandes relatos que caracterizaban a la modernidad. Recordemos que el planteamiento de Lyotard gira en torno a la función del relato y cómo éste gana o adquiere legitimidad, cómo el relato soteriológico de la Ilustración se presentó teleológico y cómo este metarrelato perdió legitimidad con la segunda guerra mundial y la renovación de la libre empresa capitalista de la humanidad. Después de los planteamientos de Lyotard se realizaron planteamientos en torno al fin, actualmente difícilmente escrutamos las siguientes afirmaciones y las damos por sentado: *El fin de los relatos*, que establece un fundamento; *el fin de las ideologías*, la cual desarrolla una política y; *el final del arte, que manifiesta la realidad a través de una estética*. Estas tesis, aparentemente desconectadas, tienen una interrelación ya que en el circuito de la producción dichas

enunciaciones se retroalimentan incesantemente y dan sentido al discurso humano en sus relaciones como lo desarrollaremos más adelante.

El escrutinio de dichos enunciados lo podemos iniciar con las siguientes cuestiones ¿A qué intereses ideológicos obedece la aseveración *el fin de los grandes relatos* reflejado en *el fin del arte*? Para responder a esta interrogante tenemos que indicar que, aunque en la cuestión ya están interrelacionadas las enunciaciones, la respuesta implica un interés ideológico, es decir, la primacía de un relato y la legitimación de cierto arte por parte de una clase que establece dicha estructura a través de un sistema por lo que hay que interrogar sobre el proceso genealógico en el discurso que nos ha llevado hasta el triunfo gradual del *gran Sujeto* en ciernes: el mercado, en todas las clases sociales y que paradójicamente determina y proyecta la actividad artística. Para contestar la interrogante, de acuerdo a nuestro objetivo, tenemos que partir de dos realidades imperantes en nuestra época: el reinado del dinero y la preeminencia de la mercancía en la vida cotidiana humana.

La humanidad, después de la segunda guerra mundial, quedó polarizada entre un discurso social y otro liberal. Al primer discurso gran parte de la humanidad se había sumado, en el que se inscribía el estado de bienestar. Conforme avanzó el siglo XX un relato denominado neoliberal se imponía sobre el relato social. Para que tuviera curso la decantación o cambio de rumbo del deseo humano, es decir, para que el paso del bien común al bien individual fuese posible, y para que estos principios adquirieran legitimidad práctica tuvieron que ocurrir fenómenos que consolidaran el metarrelato del mercado concentrado en el liberalismo y que el discurso adyacente del bienestar social entrara en crisis, fenómeno que se manifestó con la caída del muro de Berlín en 1989 y el colapso soviético en 1991 e inclusive con la migración cubana y la Latinoamérica en general. Por tanto podemos decir

que, con la crisis del relato teísta y el relato social poco a poco el relato hegemónico se tornaba neoliberal.

A lo largo del presente capítulo el lector se ha podido percatar que las fuentes de consulta para la argumentación de la tesis, no sólo radica en las fuentes bibliográficas, sino en que el canon del libro, fuente primordial de conocimiento se ve complementado con “[...] aquellos objetos materiales, edificios e imágenes, más los medios basados en el tiempo y acciones, producidos por el trabajo y la imaginación humana, que sirven para fines estéticos, simbólicos, rituales o ideológicos, y /o funciones prácticas, y que apelan al sentido de la vista de manera significativa”²⁰ dando una principal importancia al aspecto ideológico que se relaciona con el mercado, en tanto metarrelato y gran Sujeto. Esto nos posibilita un análisis más complejo de la realidad.

Aunque la fuerza del mercado viene desarrollándose con la humanidad, su genealogía la podemos remontar desde la actividad comercial de Indi Ilum; la primera exploración que realiza Hannon, rey de Cartago del imperio comercial fenicio o; los mercaderes del imperio romano que buscan la seda, no por necesidad, sino por deseo, desarrollando lo que se denomina *La ruta de la seda*²¹; se sistematiza hasta la aparición de *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, poniendo como premisa principal cómo la acumulación del capital organiza las relaciones de trabajo en la producción de mercancías, su flujo e intercambio en el *ethos* de la persuasión egoísta a fin de conseguir la felicidad en el incremento de la riqueza nacional mediante el elemento

²⁰ John A, Walker y Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual*, Octaedro-EUB, Barcelona, 2002, p. 16.

²¹ Cf. You Tube, Humanidad: la Historia de todos nosotros, The History Chanel, Cap. 1, *Los invasores*, f. p. 14 de febrero de 2014, consultado 22 de noviembre de 2014 y Cap. 2, *Los hombres de hierro*, f. p. 14 de febrero de 2014, consultado 23 de noviembre de 2014.

fetichizado del dinero²². Es este elemento fetichista en el que objeto nos remite a nuestro espíritu tribal: el objeto se cree que está habitado por algún espíritu, tiene un potencial mágico, provoca pavor, respeto y reverencia ciega, en una palabra es un objeto de culto²³.

El relato liberal, con la fetichización del dinero, funda las relaciones comerciales en Occidente. A partir de la mercancía, de la que para Adorno dirá que es el hiato materializado entre el valor de uso y valor de cambio, la narración quedará proscripta antes con la dupla Hegel-Marx, ya que si bien Marx lleva la consigna de Hegel del universal concreto a un excelente análisis de la mercancía a través de la relación entre el valor de uso, cuya finalidad es satisfacer las necesidades humanas y; su valor de cambio, es decir, al intercambio económico de un producto u objeto, es preciso señalar que este intercambio tiene antecedentes muy remotos y la fascinación por los objetos de lujo, cuya relación es el deseo y no la necesidad, como se señalaba arriba. Se desarrolla, según Marx, en un individuo que está constituido hasta la médula por fuerzas y procesos totalmente opacos a la consciencia cotidiana²⁴.

Quien supo vincular la teoría política de Marx con la teoría e historia del arte fue Walter Benjamin, quien a diferencia de Lukás, que asume la idea de Marx, de que la historia progresa por su lado malo, Benjamin desarrolla su corpus estético desmantelando, según Terry Eagleton, toda esperanza teleológica y, ubicando signos de salvación en la caída y la miseria, apela a la fusión entre cuerpo colectivo y la imagen a través de la tensión revolucionaria, a que devenga en descarga revolucionaria del cuerpo colectivo, cabe señalar que Eagleton no considera, en su estudio, el ensayo

²² Cf. Smith, Adam, *La riqueza de las naciones*, publicaciones Cruz, México, 1977.

²³ John A. Walker y Sarah Chaplin, *op. cit.*, p 237.

²⁴ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, editorial Trota, Madrid, p. 393-418.

de Walter Benjamin *El autor como productor*. Recordemos la frase de Ramón Fernández con la que empieza este ensayo “Se trata de ganar intelectuales para la clase obrera haciéndoles tomar consciencia de la identidad de su empresa espiritual y su condición de productores”²⁵. Benjamin, revierte la noción de empresa espiritual propia de la época fascista haciendo una fusión entre tendencia política correcta y tendencia literaria progresista en el nivel de la técnica, ve la posibilidad revolucionaria contra la burguesía a través de la necesidad de no ver el trabajo como experiencia individual para transformar ciertas instituciones y, convertir el objeto a partir de la técnica en instrumento político. Benjamin logró decantar el análisis de arte en su relación forma y contenido hacía la conexión arte y política, una conexión inversamente proporcional entre tendencia política y tendencia literaria²⁶. Este enfoque permitía poner atención en la función de la obra dentro de las relaciones de producción a fin de transformarlas. Este ensayo es la base del romance entre arte y proletario, una tendencia de sospecha a la civilización occidental propia de la época que, por ejemplo van Gogh se distancia de la burguesía ya que ve en los desprotegidos una manera de afirmarse, “Me he esforzado deliberadamente en dar la idea de que esa gente que, bajo la lámpara, come las patatas con las manos, que mete en el plato, son las mismas que han labrado la tierra, y que mi cuadro exalta el trabajo manual y el alimento que ellos tan honradamente se han ganado”²⁷.

²⁵Benjamin, Walter, *El autor como productor*, en Brian Wallis (ed.) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001, 297.

²⁶Walter Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 298.

²⁷ Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 159.



(Fig. 33). Vincent van Gogh, Los comedores de patatas, Óleo sobre lienzo, 1885, 1.14 × 0.82 m 114 cm × 82 cm, Museo van Gogh, Ámsterdam,

Aunque van Gogh exalta al *otro occidental* negado por la burguesía, ya Benjamin ve cómo la miseria se convierte en objeto de consumo, inclusive este peligro lo ve Fredric Jameson en torno a la posmodernidad en el cuadro de van Gogh *Zapatos campesinos*, quien advierte "[...] hemos de reconstruir la situación inicial de la que emerge la obra terminada. Al menos que esa situación –desvanecida por el tiempo– se recree mentalmente, el cuadro seguirá siendo un objeto inerte, imposible de ser aprehendido como acto simbólico por derecho propio, como praxis y como producción"²⁸. Desde esta perspectiva, la obra de arte está en peligro de volverse un producto cosificado: en esta lógica la obra de arte entra en la interacción del circuito capitalista estableciendo una serie de relaciones de valor no apoyado en la industria, sino en el ocio, en objetos de disfrute contemplativo, el cual deviene de medio de producción a artículo de consumo. El arte en el mundo capitalista se resuelve en el valor de renta, beneficio y afán de ostentación; en política se instrumentaliza en valor de propaganda, como lo mostramos en el anterior con la figura de Hitler, el relato del mercado, por una parte y el relato estado-nación por otra. Cabe señalar que es un lugar común entre intelectuales, por ejemplo, Fredric Jameson, Donald Kuspit, Robert Hughes,

²⁸ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Letrae. Buenos Aires, 1991, p. 23.

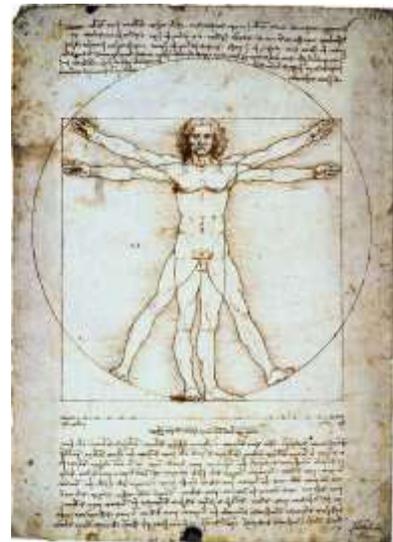
Arthur Coleman Danto, recurrir a la figura de Vincent van Gog y Andy Warhol para mostrar el deslizamiento entre lo moderno y lo posmoderno como lo venimos desarrollando.

En la alta Modernidad, Benjamin incitaba al productor a transformar a los consumidores en colaboradores, promulgaba un romance con el proletariado y apostaba por un cambio desde el afuera. Actualmente se ha dado una ruptura del cambio desde afuera, la tendencia del arte es cambiarlo desde dentro, cuestionar al sistema que legitima al mundo del arte en sus espacios, sus figuras, sus autoridades y sus mercados, un ejemplo de ello es el trabajo crítico del artista Maurizio Cattelan.

La muerte de Benjamin en septiembre de 1940 le impidió ver la barbarie en la que había entrado Europa. En esos ayeres en que se definía a cara o cruz; burguesía o proletariado se sentaron las bases teóricas de la Escuela de Frankfurt la cual hay que entender, según apunta Bolívar Echeverría, lo que Lukács llamó *la época de la actualidad de la revolución* “[...] la problemática propia de la época, de una larga coyuntura histórica en la que, efectivamente, la revolución comunista, o anticapitalista, o transcapitalista, o postcapitalista, o socialista, en suma, la revolución del mundo moderno capitalista parecía estar a la orden del día”²⁹. En esta coyuntura histórica la segunda guerra mundial llevó a occidente a la catástrofe, en pro de los imperativos poderosos de los metarrelatos occidentales, a saber, el Judeo-cristiano, el Estado-nación, el Proletario, el Liberalismo, la Ciencia; todos ellos entraron en crisis. Por primera vez la extinción de la humanidad era más palpable que nunca, ese *Uno* que los organizaba carecía de valor, aunque cabe señalar que hubo un afecto reprimido en el totalitarismo, a saber, el goce. Este ausente retornó en la teoría neoliberal dando supremacía al relato

²⁹ Bolivar Echeverría Andrade, *Una introducción a la Escuela de Frankfurt*, op .cit. p. 22

del mercado a través del goce. El mercado daba respuesta a la necesidad de libertad humana, recordemos que en occidente cada época estará definida por la propia concepción de dicha libertad, por ejemplo, el dogma religioso reprimía los descubrimientos científicos y subyugaba al *sujeto moderno burgués occidental* en ciernes, el cual llevó a cabo la mayor revolución política-social y técnica a través de la revolución francesa vs revolución industrial. La aparición de la ciencia llevará a Descartes, Kant, Hegel y Marx a plantear sus filosofías, precedente a ello el sujeto se había afirmado de manera individual en el arte, el dibujo que precede a la exaltación del sujeto filosófico es el hombre de Vitrubio de Leonardo da Vinci (fig. 34), en el que a partir de ese momento el sujeto ordenará el cosmos.



(Fig. 34) Leonardo da Vinci, Hombre de Vitruvio, 1487, dibujo, 34,4 cm × 25,5 cm, Galería de la Academia de Venecia, Venecia, Italia

El mercado como gran Sujeto, permite a Occidente establecer el imperio del dinero. En este sentido Friedrich A. Hayek es muy claro, “El control de la producción de riqueza es el control de la vida misma”, lo que posibilita el afán del dinero en la persuasión del goce en las más amplias posibilidades de elección, de manera inédita Hayek ve en la acumulación del dinero la

posibilidad del hombre autónomo, lo que implica elevar al empresario a establecer una civilización de la lógica de la mercancía. En este sentido la obra de arte cobró un alto valor de cambio y su valor de uso fue cosificado con el apogeo capitalista a una tendencia del coleccionismo particular, que en el mejor de los casos se vuelve exhibición en un museo.

Analizado lo anterior, podemos decir que no es fortuito que en 1944 Friedrich A. Hayek publicara en las postrimerías de la segunda guerra mundial *Camino de Servidumbre*, texto que cuestiona las leyes de la historia interconectando Historia-deseo, aunque cabe señalar que deja una cuestión sin resolver y que sólo puede ser respuesta histórica ¿El hombre liberado es una verdad de destino para la humanidad con lo que el *sujeto moderno burgués occidental* se impondrá en todo el orbe a través de la liberación de flujos de mercado en todos los estratos sociales?

No es menester de esta tesis responder a dicha cuestión, pero sí es necesario plantearla ya que como asegura Raymonde Moulin “La constitución de los valores artísticos es el resultado de la articulación del campo artístico y el mercado. En el campo artístico se producen y se revisan las evaluaciones estéticas. En el mercado se realizan las transacciones y se elaboran los precios [...] estos dos circuitos mantienen una estrecha interdependencia en sus relaciones”³⁰.

Desde la anterior premisa es preciso concentrémonos en cómo fue que la supremacía del dinero se volvió el ordenador de lo social. Esta ideología tiene sus raíces en *Camino de servidumbre* como ya lo señalamos. Hayek nos dice: “si nos afanamos por el dinero, es porque nos ofrece las más amplias posibilidades de elección en el goce de los frutos de nuestros

³⁰Raymonde Moulin, *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, La marca editora, Buenos Aires, 2012, p. 13.

esfuerzos [...] sería mucho más acertado decir que el dinero es uno de los mayores instrumentos de libertad que jamás haya inventado el hombre”³¹. Con esta idea el hombre libre es proporcional a la cantidad de dinero acumulado y su capacidad de inversión en la persecución de la renta “El control económico no es sólo intervención de un sector de la vida humana que puede separarse del resto; es el control de los medios que sirven a todos nuestros fines, y quien tenga la intervención total de los medios determinará también a que fines se destinarán, que valores serán calificados como más altos y cuales como más bajos: en resumen, qué deberán amar y procurarse los hombres”³². Con estas palabras el mercado encarnado en el empresario se eleva a la categoría de gran Sujeto ordenador del cosmos que nos rodea.

Entonces, sí como dijimos anteriormente, que la historia corre a la par con el deseo y el deseo social mutó en deseo mercantil, ya antes apuntalado con Adam Smith, el arte quedará unido a la persuasión y la puja del mercado *dame lo que necesito y te daré lo que deseas*. Así en el circuito mercantil el arte contemporáneo tiende a la sobre producción y la sofisticación del deseo individual características del liberalismo, no está de más recordar que el liberalismo se basa en la búsqueda de la satisfacción individual; la relación que se establece entre el consumidor y el productor y como se benefician el uno del otro en la trama compleja del mercado del arte; los beneficios que se consiguen relacionando valor de cambio y conocimiento de un campo (mercado-arte). En este panorama el sistema de clasificación de las artes es relacional al sujeto, el cual valoriza afirmando la diversidad y la singularidad, pero detrás de este orden social está la configuración ontológica que rige las relaciones. Desde Locke, Hume, Smith, Hayek y Deleuze podemos hablar de una ontología del mercado, de esta manera podemos hablar de arte

³¹Friedrich A. Hayek, *Camino de servidumbre*, Alianza editorial, Madrid. 1978, p. 154.

³² *Ibidem*, p. 157.

catalogado como patrimonio histórico “Por un lado, en teoría, la oferta es limitada y la rareza creciente y, por el otro, los valores artísticos se ven objetivados por el paso del tiempo, por la historia y por el consenso social que resulta de múltiples y sucesivas acciones de selección y ratificación”³³.

La pintura que mejor obedece a la ideología liberal ya museificada y que celebra al sujeto como empresario y ha entrado a la lógica del arte catalogado, es la pintura de Rembrandt de *Nicolaes Ruts* (fig. 35). Dicha pintura consagra al liberalismo, la imagen museificada adquiere un aura espiritual casi religiosa. Al ser contemplada, el mercado ha ascendido a la categoría de gran Sujeto. Con lo anterior lo que argumentamos es que ideología/filosofía y arte corren a la par, mutuamente se alimentan a fin de establecer una ontología y un *ethos*, que deviene en orden político. Cabe señalar que dicha pintura fue adquirida por J. P. Morgan, empresario, banquero y coleccionista de arte estadounidense que dominó las finanzas corporativas y la consagración industrial de su país y la época.



(Fig. 35) Rembrandt van Rijn, Nicolaes Ruts, 1631, Óleo sobre tabla de caoba, 1.16 m x 87.3 cm, Colección Frick, Nueva York.

³³Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 12.

Si bien, como hemos desarrollado en la investigación, el deseo en *estado puro* se encarnó como fuerza desde la Ilustración promulgado por la emancipación gradual de la humanidad de toda opresión detonada en la Revolución francesa, el arte hizo un guiño a la revolución, entonces lo marginal adquirió protagonismo como fue el caso predecesor a *Los comedores de patatas, a saber, El barco de los esclavos* de William Turner; sin embargo, como hemos insistido el *sujeto occidental* no sólo desarrolló estrategias de transformación político-social, sino que también la técnica devino en tecnología, aquí el impulso hacía el futuro también tomó forma de hombre. La pintura de Rembrandt es la imagen del hombre económico que dirige las actividades sociales.

Si coincidimos con Schopenhauer que el nacimiento y la muerte son consustanciales a la vida, podemos aseverar que el final del artista como *sujeto social* implica el surgimiento del artista como *sujeto democrático liberal* afirmando la voluntad de vivir y preservar el espacio vital. Sin embargo el *sujeto democrático liberal* por excelencia es el coleccionista de arte, quien con su *vandalismo espiritual* se deja llevar, por estar carente de la totalidad del objeto, a querer y ambicionar sin poder saciarse del objeto de su deseo. Caracterizado por la falta, el deseo, como objeto de querer, lo lleva a un continuo desear, entonces el arte (objeto) pone en flujo una serie de relaciones de valor (beneficio-renta) que como producto queda impostado por su valor de uso en su valor de cambio, por un lado reificando las grandes obras de arte del siglo XX y por otro, instrumentándolo al servicio de las grandes empresas trasnacionales. Por ejemplo la exposición de Carmen Collection en Beijing y Shangái que figura en el libro *Guinness World Records* debido a su masiva asistencia.

Como nos hemos percatado de los valores de la Revolución francesa hemos pasado a los valores de la Revolución industrial, Donald Kuspit logra dilucidar

este viraje “El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social”³⁴. Con el *sujeto democrático liberal* en la cima y la centralidad, el arte revolucionario es institucionalizado, como dice Kuspit, su socialización completa es el intento inconsciente de neutralizar su valor estético.

La guerra del siglo XX aunque se resuelve en 1989 con la caída del muro de Berlín, como lo mencionamos anteriormente, acto simbólico en el que el liberalismo anglosajón se impone sobre la mítica creencia que Alemania simbolizaba un sistema económico más avanzado, es en la década de 1980 que Occidente se inclina a favor del programa liberal remozado con Hayek. La política de privatización en el mundo anglosajón permitió al mercado imponerse como gran Sujeto, a fin de ordenar el mundo económico y social. La política de Ronald Reagan y Margaret Thatcher tuvo una repercusión que cada vez más se universaliza: adoptar el espíritu competitivo de la libre empresa. La vanguardia asimilada y una vez institucionalizada y reificada hace un galanteo con los cotos de poder y opta por la práctica de la libre empresa. En su administración Reagan incentivó el patrocinio artístico elevando las desgravaciones fiscales y creando la Medalla Nacional al Arte, por su parte Thatcher optó por una política de plan de financiación por incentivos, estas políticas públicas más allá de apoyar grupos artísticos dan valor al dinero empresarial. Siguiendo el ejemplo de allá arriba tenemos que a la baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza le han concedido la *Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica*, la *Medalla de Oro al mérito en Bellas Artes*, el galardón Melvin Jones, el premio *Alfiler de Oro*, entre otros premios, aunque este personaje pertenezca a España, su singular poder en el mundo

³⁴Donald Kuspit, *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, p. 15.

del arte la colocan como epítome de la tendencia occidental, la centralidad del coleccionista.

El régimen de las competencias celebrado por Hayek desde 1944, en el que el dinero da la libertad al humano se ha apropiado del arte. En el capítulo 1 veíamos como todos los objetos prehispánicos eran fundidos y convertidos en lingotes de oro quitando toda la carga simbólica de la que estaban dotados. Hoy somos testigos de cómo las obras del siglo XX y en general de la modernidad, son vaciadas de su valor revolucionario y/o simbólico entrando en el mundo de las competencias. El arte valorado por su rentabilidad “[...] compite con todo lo demás por el tiempo, el interés, el dinero del consumidor y debe tener en el centro un programa de marketing eficaz”³⁵.

La ideología anglosajona implica generar una visibilidad de mecenazgo artístico, lo que se traduce en publicidad y relaciones públicas comerciales, si tenemos en cuenta que el 22% de los millonarios del mundo rastrea galerías y acuden a subastas internacionales para ampliar su colección privada³⁶, aunado al aura espiritual del mundo del arte nos encontramos que el vínculo que inició Warhol entre arte y publicidad está llegando a su clímax, el sujeto social vinculado a la vanguardia, es remplazado por el empresario instrumentando al arte como vía de marketing o flujo de mercancía rentable. Con la consolidación de la hegemonía del *sujeto neoliberal democrático occidental* el negocio y la política reifican al arte en el juego que Chin-tao Wu describe así: “[...] se encuentran en una posición privilegiada para transformar parte de su capital económico en capital cultural [...] A continuación, convierten nuevamente este capital cultural en capital

³⁵ Arts Council of Great Britain, *Partnership: Marking Arts Money Work Harder*, 1996, p. 16 en Chin-tao Wu, *op. cit.*, p. 84.

³⁶Cf. Forbes Life, *Las pasiones de los millonarios*, #Business With Style, Abril, 2015.

económico, utilizando el arte como mercancía. Lo que hace de esta dinámica un círculo vicioso es que funciona exenta de escrutinio público, aun cuando opera a través de instituciones públicas”³⁷.

Con lo argumentado anteriormente, podemos disentir de Arthur Danto y de Jean-François Lyotard, a saber, que hemos llegado al fin del arte y al fin de las ideologías. El mercado como gran Sujeto, es sólo un estadio. Si bien Arthur Danto siguiendo el espíritu de Joaquín de Fiore que privilegiaba la importancia del crítico en la década de los sesenta por el de los marchantes y planteando la interrogante ¿el arte ha devenido en filosofía? Danto realiza una lectura desde Hegel, que supone la existencia de una genuina continuidad histórica, e incluso una forma de progreso. Al hablar de final, Danto está interconectando un relato lineal y progresivo a fin de legitimar un relato que nos lleva a un fin o curso teleológico, en este caso el relato del mercado, desde esta perspectiva Danto legitima o por lo menos sienta las bases para la ideología anglosajona, nos dice “A decir verdad, el final del tiempo humano, el fin de la historia —esto es, la definitiva aniquilación del Hombre propiamente dicho, o del individuo libre e histórico—, no supone más que un alto el fuego en todo el sentido del término. En la práctica, supone la desaparición de las guerras y las revoluciones sangrientas”³⁸. En este sentido el hombre para Danto, sin imperativos fuertes, se vuelve obediente a las demandas del pluralismo del mercado definido actualmente por multiplicidad en pro de una ideología neoliberal. Por tanto ¿Podemos decir que el siglo XXI es la resolución histórica de la humanidad? Me temo que no, la resolución feliz después del conflicto a la manera de cuento de Disney es una ilusión. Arte y policía están más entrelazados que nunca. En los 90’s Danto veía la aniquilación del hombre, el fin de las revoluciones sangrientas,

³⁷ Chin-tao Wu, *op. cit.*, p. 147.

³⁸ <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Arthur-Danto-El-final-del-ate.pdf>, p. 15

la desaparición de la guerra y la imposibilidad de toda ontología que lo único que demuestran es la visión imperialista y totalitaria del mundo. La triada que preparó el terreno al imperio anglosajón en la triangulación filosófica-ideológica/Hayek; política/Reagan-Thatcher; artística/Warhol.

Tenemos que señalar, sin embargo que la televisión fue un elemento decisivo para ello y son las figuras de Warhol y Reagan quienes supieron sacar el mejor partido “[...] el pintor frívolo que entiende mejor que ninguno de sus colegas los mecanismos de la fama, cuyo sentido de la realidad se había formado enteramente, al igual que el sentido del poder de Reagan, a través de la televisión. Cada uno, a su manera, ha progresado como Huck Finn; ambos viven obsesionados por servir a los intereses de los privilegiados, juntos, simbolizan un nuevo momento: la era de la estética de la oferta y la demanda”³⁹. Sin embargo, cuando todo implicaba globalización llega con el ascenso del Donald Trump el retorno del *sujeto liberal clásico* que nos evidencia, como nos afirma José Pablo Feinmann que el curso humano se teje a través de conexiones, persistencias, totalizaciones, destotalizaciones y retotalizaciones de la historia lo que nos permite plantear que ningún relato hasta el momento tiene la última palabra.

2.3. El artista y su relación en la dinámica de la democracia liberal. La inclusión del arte mexicano en el contexto global.

Las postrimerías de la segunda guerra mundial y los totalitarismos modernos trajeron tras de la muerte ocasionadas por estos acontecimientos un espacio paradójico, por un lado la necesidad del juicio y; por otro un espacio anómico, al primero le presté atención en el capítulo 1 en su apartado 3 y en el capítulo 2 en su apartado 1. Ahora es oportuno analizar la naturaleza de

³⁹ Robert Hughes, *El ascenso de Andy Warhol*, en Brian Wallis (ed.), *op. cit.*, p. 57

este espacio anómico que caracteriza a la época del mercado como gran Sujeto.

La gloria que nos ofrece el capitalismo tardío, anhelo humano desde la emancipación revolucionaria: la libertad, está estrechamente ligada a la economía desde que Adam Smith publicó *La riqueza de las naciones*. La libertad se reviste de querer aquello que la mercancía nos ofrece sin cesar, a través de una red comercial que fue posible gracias a la venganza de la revolución comunicacional que la burguesía realizó sobre el proletario que la intentó aniquilar, aunque cabe señalar, que dichos medios comunicacionales están escindidos. A esta revolución Fredric Jameson la llamó en sus ensayos sobre el posmodernismo *Tercera Edad de la máquina*.

Es innegable que el capitalismo, con la caída del muro de Berlín y con la *Tercera Edad de la máquina*, tomó mayor fuerza y, así fue que el *burgués* devino *empresario*, algo que para Jameson se enunciaría como la muerte del individuo burgués autónomo en el que históricamente el sujeto estuvo centrado, como lo mostré con *El hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci, y ahora queda disuelto en la burocracia organizativa. A lo anterior es preciso considerar que ya la *subjetividad moderna occidental* internamente estaba caracterizada por una multiplicidad, como lo desarrollamos en el capítulo 1 con la triada *Prometeo/Edipo/Odiseo*, o dicho de otro modo el conocimiento es poder, el poder dominación. Esta subjetividad también mutó, ya que los totalitarismos del siglo XX fueron lo suficientemente paranoicos para generar un sistema de signos que remitieran a la tierra, la sangre, el pueblo o, la raza y en medio de ellos colocar un significante mayor al que se le puede llamar sujeto de enunciado o sujeto cartesiano, y que en términos de Lacan se enunciaría como El-Nombre-del-Padre. La figura del líder gracias a esta articulación generó un aparato o máquina, siguiendo un término deleuziano, de identidad nacional, con este imaginario de ficción se conformó el Estado

nación moderno y la neurosis (la deuda) fue la subjetividad hegemónica que ha caracterizado al aparato estatal, sin embargo, dentro de esta *Tercera Edad de la Máquina* de burocracia organizativa difícilmente la necesidad del capitalismo será la neurosis, ya que todo parece indicar que el esquizo será su relevo, como lo afirma Dany-Robert Dufour que Deleuze lo vio muy bien, había que dejar atrás el sentimiento de deuda que caracterizaba a las sociedades premodernas, a la modernidad clásica y a la alta modernidad en favor de la figura del esquizo. He aquí como Deleuze enuncia la transición “Esta basura de concepto que es la regresión es una manera de decir: *Lo que eres lo sabemos de antemano. Pues eres lo que eres*. En el esquizoanálisis se trata del principio opuesto: *No sabes de antemano lo que eres*”⁴⁰. Jameson, por su parte, con el capitalismo tardío vio esta transición como un espejismo objetivo de significación de lo común que se fragmentaba volviéndonos esquizofrénicos, quien asevera del esquizo “[...] se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros desconectados en el tiempo”⁴¹.

Si aceptamos que existe la posmodernidad, es precisamente en el cambio de subjetividad hegemónica inédita hasta la fecha, es decir, el paso de la neurosis a la psicosis, aunque cabe señalar que paradójicamente, la modernidad no es, sino que deviene en una conexión constante de signos que lo hacen posible bajo la condición de un significante mayor, dicho significante no es amorfo ni ahistórico, sino que se reviste en forma de sujeto histórico, de ahí tendrían cabida los nombres del padre que desarrolla Dufour y que nos permite ver la historia como un conjunto de sucesiones de grandes Sujetos, siempre en tensión. Es a partir de la segunda guerra mundial y los

⁴⁰Gilles Deleuze, *Derrames*. Entre el capitalismo y la esquizofrenia, *op. cit.*, p. 166.

⁴¹ Fredric, Jameson, *op. cit.*, p. 49.

totalitarismos que hemos quedado liberados de la deuda y la dominación del Significante mayor. Esta “liberación” nos incita a realizar la siguiente cuestión ¿Debemos omitir el juicio a los diversos significantes de la modernidad clásica?

No es menester responder a la anterior pregunta como plantearla, ya que este planteamiento nos prepara a situarnos en la propuesta arquitectónica que desarrollo en el capítulo 3. Antes de ello tendremos que seguir desarrollando la figura del esquizo en la comprensión de nuestro presente. Al principio de la investigación se hacía un referencia a Goethe en la que quedaba asentada la tendencia de dominación occidental y la aniquilación al *Padre* de la cual Deleuze sigue esa misma ruta ya que nos dice “El problema del inconsciente no es verdaderamente el de las generaciones, es un problema de población, se trata de saber cómo se puebla (sic)”⁴² y prosigue con palabra de una esquizo, elevándolo a una metacategoría “Ella Cuenta *Adoro inventar poblados, tribus, los orígenes de la raza, en fin, imaginar otros comportamientos, otras formas de ser. Siempre he tenido el complejo de exploración, me gusta mucho contar exploraciones fantásticas. Mis desiertos, por ejemplo, son en suma divertimentos, divertimentos-desiertos, para poder imaginar esos extraños simuladores, esta suerte de cantos oníricos. Me dejaba ir, tenía tendencia a entregarme a reprochables experiencias sobre mis personajes- ven que se trata de poblar un desierto-, a maltratarlos, a usar contra ellos crueldad mental, por provocación. Tengo el arrebató de imaginar cómo puede funcionar un ser en una situación extrema*”⁴³.

Con la cita anterior, no sólo tenemos a un sujeto no engendrado, sin padre, sin deuda, con identidad móvil, ávido de experimentación, sin inicio, sin

⁴²*Ibidem*, p. 195.

⁴³*Ibid.*

maestro, sin territorio, ya que todos son sus potenciales territorios; sino también tenemos la disolución del sujeto cartesiano que duda (inicio de la subjetividad) y parece ser que contempla al sujeto anglosajón en su característica más acabada, a saber, el *norteamericano*. Con este sucinto análisis podemos asentir con Michel Foucault que un día el siglo comenzó deleuziano, no porque el capitalismo haya sido desterritorializado, sino porque la desterritorialización ha servido a su apogeo y a su consolidación a través de la figura del esquizo como la mutación más expresiva de la transustanciación capitalista.

Plantear la figura del esquizo como un ordenador de la realidad nos colocan dentro de un plan simbólico y sus categorías de persona, espacio, tiempo; lo que implica relacionarla con distintos ámbitos que van de la política a la filosofía con sus planes ideológicos; de las ciencias humanas hasta los desarrollos tecnológicos con las innumerables prótesis que produce; así como la urdimbre del sistema de las artes contemporáneas dirigidas por la mano invisible del mercado.

El arte como reflejo de su sociedad está en un constante flujo e inmerso en un sistema que ha devenido en red, el cual está interconectado en un flujo de mercancías constante. El funcionamiento del esquizo nos puede informar cómo funciona el mundo del arte dirigido por el empresario.

Esta tendencia inicia en 1929 cuando los Rockefeller entre otros millonarios respaldaron la fundación del MOMA (el seno de mamá). Desde entonces, las colecciones personales han servido para institucionalizar el gusto de lo que anteriormente denominábamos burguesía. Precisamente la ruptura entre la alta modernidad y la postmodernidad, así como su institucionalización marcan el advenimiento del *sujeto burgués* hacia su ascenso como empresario ya que el vínculo entre arte y empresa desde los Rockefeller es cada vez más estrecha. Éste comienza cuando una institución comercial

emula la misión del museo, no en pro de resguardar los tesoros de una nación, sino en pro de posicionar la marca a determinado sector social con gusto por el arte, llevando su marca a la interiorización de dicho sector.

Desde el saqueo de la plata en América se entretendió en Occidente una red comercial que hizo posible la globalización, ya en 1638 la especulación y el mercado a futuro habían aparecido en las relaciones económicas, gracias a la plata que circulaba se generaban alzas bursátiles que generaban nuevos ricos que buscaban nuevos lujos. Entiendo por lujo lo que Ives Michaud describe así, “Si alguna idea dominante persiste esta constelación de palabras es el exceso. El lujo es, como se dice hoy, *demasiado*. Es la exigencia excesiva que desencaja una articulación, la riqueza excesiva que permite el gasto suntuario, la sensualidad excesiva que se convierte en lujuria”⁴⁴. Si bien el arte y la clase dominante de cada época han estado entrelazados, podemos decir por tanto, que poseer un objeto artístico implica un lujo de exceso frente al camino labrado por Duchamp. El lujo del sujeto dedicado al ocio y al goce, quien al poseer un objeto costoso e inútil lo eleva a la alta cultura.

Vincular arte y lujo nos indica que el capitalismo ha sido muy virulento, hasta el hecho de que en tan sólo quinientos años fue afectando todas las prácticas humanas, pero el triunfo sobre el arte llegó hasta la década de 1970, momento en el que la economía se interesó por la rentabilidad de los activos artísticos, posteriormente en la década de 1980 ideología, política y arte estuvieron sumamente entrelazados, como señalamos en el apartado anterior con Reagan-Tatcher/Hayek/Warhol y en 1989 fecha en la que el mercado dominó el orden mundial pasó de ser centralizado a descentralizarse y desterritorializarse. Para esos momentos el mundillo del

⁴⁴Ives Michaud, *El Nuevo lujo*. Experiencias, arrogancia, autenticidad, Taurus, edición digital, 2015, p. 13.

arte había entretejido una red hegemónica en un mercado global totalmente abierto que va desde las más prestigiosas casas de subastas, Christie's y Sotheby's, además de todas las relaciones comerciales vinculadas al arte que se vende *on line*, aunque cabe señalar que esta es menor y no compite con el prestigio de las casas de subastas; las ferias de arte contemporáneo, a saber, Colonia, Basilea, Frieze, Shanghai, son los ejemplos más prestigiosos, las grandes exhibiciones internacionales, Bienal de Venecia, Documenta de Kassel, Sao Paulo, La Habana, Johannesburgo, Dakar, Taipei que consagran a los artistas que ahí se presentan; y los grandes museos Getty, Guggenheim, Tate Modern que son la aspiración de las catedrales artísticas en este momento. Toda esta red intercomunicada en un globo a través de rápidos vuelos de un continente a otro, de una transacción a otra hace del arte y la economía una actividad muy movедiza que fluye constantemente y que inclusive ha necesitado de generar puertos francos para almacenar, hacer más ágil su venta y circulación eliminando trabas fiscales y aduanales. En dichos puertos las obras de arte quedan almacenadas paralelamente con otros objetos de lujo, lingotes de oro, relojes *premium*, vinos añejos, diamantes brutos, etcetera, piezas de arte valoradas hasta en 73 millones de euros son reificadas con la convivencia de objetos de lujo de intercambio comercial.

En esa nueva alianza entre mercadotecnia, lujo, arte y arquitectura que han realizado los dirigentes de grandes capitales y en esa transustanciación del espíritu empresarial de la modernidad clásica aparece en la genealogía del emperador romano, el duque de la Edad Media, los monarcas barrocos el empresario de la democracia liberal ocupando el lugar como clase dirigente. El sujeto empresarial ve en el arte contemporáneo un camino de redención intelectual frente a la frivolidad de la cultura de masas basada en el *marketing*; apoyando al arte con el mecenazgo ideológico de la empresa

pretende revestir del *aura* del arte a la sociedad empresarial. Gilles Lipovetsky llamaría a este fenómeno *capitalismo artístico*, esa desenfundada voluntad por controlar todos los estratos de la vida hasta llegar a la explotación comercial de las emociones. El arte y la cultura se vuelven un *branding*. *Branding*, es un anglicismo empleado en mercadotecnia que hace referencia al proceso de hacer y construir una marca mediante la administración estratégica del conjunto total de activos vinculados en forma directa o indirecta al nombre y símbolo que identifican una marca, al formar parte de la colección de una marca del mercado como gran sujeto en ciernes instrumentaliza al arte como mercancía de lujo e inversión a largo plazo.

Una vez que el programa de la democracia neoliberal, a través del *branding*, atraviesa los estratos de la vida cotidiana en las regiones occidentales, el arte, sus instituciones y agentes sufren cambios substanciales. Somos testigos de cómo poco a poco se extiende una tendencia a vincular la jerga empresarial (comercial) con la jerga intelectual pública que se genera en el museo, como si este último fuese un negocio. Los museos y galerías de Estados Unidos y Gran Bretaña, lugares donde surge el programa neoliberal, son espacios donde tienen una financiación por parte del gobierno central, cuentan con amigos del museo, qué son en su mayoría, marchantes, coleccionistas y personas empresariales les permite convertirse en sitios para conseguir cierta posición de poder económico o influencia pública.

La fuerza que empuja al *sujeto democrático neoliberal* como empresario se ha venido apropiando de la actividad artística y las facultades del individuo desde Giotto, pero es con Warhol que este paradigma se afianzó y llegó a su clímax como lo desarrollábamos en el apartado 2.1, arte y mensaje publicitario llevan desde entonces, en 1985 un romance, ya que es la fecha en que Warhol hizo para Absolut Vodka un cuadro de la botella. De lo cual la marca se expresó, “La operación ha sido tal que la empresa puede jactarse

de que “Absolut Vodka” se ha convertido en una especie de galería global de arte”⁴⁵. La recusación de artistas en los proyectos empresariales de bebidas alcohólicas han tenido su repercusión en México con el tequila 1800 patrocinador de Zona Maco, quien ha encargado a distintos artistas la elaboración de botellas acuñadas en plata, según el estilo de cada artista: Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington son ejemplos de ello. Esta acción permite a la marca colocarse en una publicidad de estatus adquisitivo vinculando al sector social que gusta y consume del arte experimental, que generalmente tiene mayores ingresos y mayor nivel académico. Con ello reiteramos que esta subjetividad empresarial *instrumentaliza* el arte a fin de afirmarse y legitimarse, el gran empresario actúa como si fuera parte de la vida cultural del país en el que opera. En 2013, ya en plena globalización del arte, la marca de relojes de lujo Audemars Piguet se asoció con la feria de arte contemporáneo Art Basel con la finalidad de llegar a los jóvenes inversionistas. Esto le permitió estar desterritorializada de una sede fija y poder estar en un año en tres sitios en Hong Kong en mayo, en Basilea en junio y en Miami en diciembre. En cada una de las tres sedes la empresa relojera cuenta con un pabellón diseñado por un artista; desde 2011 apoya Zona Maco, además en Arco de Madrid otorga un premio para apoyar a alguno de los artistas participantes, desde 2014 está presente en Berlín dentro de Gallery Weekend. Este es un claro ejemplo de que Audemars Piguet es una empresa esquizofrénica, es decir, está totalmente desterritorializada.

Como hemos analizado la ruptura entre la alta modernidad y la posmodernidad fue el advenimiento del sujeto burgués hacia su ascenso como empresario. El vínculo entre arte y empresa han emulando la misión

⁴⁵ Chin-tao Wu, *op. cit.*, p. 186.

del museo para posicionar la marca en el sector con gusto por el arte y la interiorización de sociedad empresarial hacia dicho sector.

Nos guste o no la alta modernidad se ha vuelto la cultura oficial a través de la burocracia organizativa. Con la falsa creencia de que el arte mejoraría moralmente a los individuos, Estados Unidos logró generar un formato replicado en el mundo, al sistematizar el arte moderno como hecho cultural y abrir las puertas del MOMA, las colecciones personales han servido para institucionalizar lo que anteriormente llamábamos burguesía, ejemplos actuales son la Barnes Foundation en Filadelfia; la Frick Collection en Nueva York y la Phillips Collection en Washington. Todo ello cabe señalar, con el incentivo del beneficio fiscal.

Esta tendencia del vínculo entre arte/empresa; cultura y mercado se estableció en México a partir del inicio del nuevo milenio. Cabe señalar que en 2014 se publicó el libro *El cubo de rubik*, arte mexicano en los años 90 de Daniel Montero, aunque el libro debería tener como subtítulo *Arte mexicano de 1988 a 2005* ya que su eje temporal y la actividad artística que se muestra no es un programa homogéneo, ni mucho menos está cooptado por una década. Pese a que existe un libro impreso, de igual manera existe en la red la tesis doctoral que lo hizo posible⁴⁶. No es tarea de la investigación realizar una deconstrucción o crítica a dicha tesis doctoral digna a desarrollar, pero si mostrar algunas consideraciones generales que Montero no tiene presente al desarrollar sus argumentos apoyándose meramente en el fenómeno empírico y dejando de lado el carácter óntico del arte contemporáneo y de lo cual esta investigación si se ocupa.

En 2014 me tocó asistir a un seminario de crítica de arte en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) impartido por Daniel Montero.

⁴⁶http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/curso_2013/Tesis_Daniel_Montero._Arte_mexicano_en_los_90.pdf.

En ese momento la revisión de la crítica la comenzó con el programa de Clement Greenberg, pasando por Arthur Danto, Rosalind Krauss, Hal Foster, para terminar extrañamente con Marta Traba Taín, crítica de arte que obtuvo una cátedra en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá (lugar de nacimiento del autor). Si bien esta autora no compagina con el pensamiento de los críticos norteamericanos que se revisó, el autor decidió, al final, hacer caso omiso a su revisión en el seminario semestral. Este fenómeno me lleva a realizar una cuestión a manera de consideración, Daniel Montero, con este ejercicio ¿no habrá sido su intención legitimarse como el futuro crítico latinoamericano en la “diáspora colombiana”, quien al legitimar a Marta Traba, en realidad se estaba legitimando a sí mismo? El concepto de diáspora, que menciona en la introducción, nos remite considerablemente al pueblo elegido judío, por lo que es legítima la siguiente pregunta ¿Es Colombia el pueblo latinoamericano elegido en el desarrollo de las artes y Montero su profeta? Si decide el autor escribir desde “la diáspora colombiana” ¿por qué escribir del arte mexicano y no del colombiano y como se inserta éste último en el desarrollo de occidente? Al plantear el deslizamiento de la crítica de arte hacia la curaduría en su apartado 4.2 *La crítica de arte en vías de extinción o del nacimiento de la curaduría*, no es esta transición, una lógica necesaria del capitalismo cuando el arte se ha institucionalizado y sacralizado en el museo, es decir ¿no es éste, un síntoma de la crisis del sujeto crítico kantiano, del sujeto marxiano e inclusive freudiano y el triunfo del curador en un mundo artístico fragmentado? Daniel Montero parece abogar, cual reminiscencia del sujeto crítico trascendental kantiano, a manera de *homo ludens*, quien encuentra “lúdicamnete” el mecanismo del funcionamiento matemático del dentro y el afuera del arte contemporáneo mexicano de los 90. Si como ya hemos mencionado, no es nuestra intención detenernos en el texto, si es necesitamos realizar

planteamientos al respecto y diferenciar el argumento de nosotros. Esta investigación, a diferencia de la de Daniel Montero, parte del *acto trascendental* a manera de *Ángel Novus* cargado de afecto, quiere replantear el acto de reconstrucción desgarrada que vivimos en México a causa del imperialismo occidental, que si bien no desarrolla una respuesta, si hay un planteamiento de un problema a considerar y a tratar.

Analicemos a continuación los datos empíricos que nos marcan que México se va insertando en la lógica del neoliberalismo en el arte. Tres formatos inéditos impulsados por la sociedad civil, en contraposición del Estado aparecieron: Una feria de arte internacional (Zona Maco); una galería con alcance global (Kurimanzutto) y; la Fundación/colección Jumex que en 2013 se institucionalizó por completo con la apertura del Museo Jumex. Cabe destacar también a SITAC que el 24 de enero de 2002 abrió el debate del arte contemporáneo en el teatro de la danza (Centro cultural del bosque), y la UNAM con una escisión interna, por un lado con un museo (MUAC) con enfoque contemporáneo y por otro, la reciente Facultad en Artes y diseño (FAD) con el reto de consolidarse como la institución generadora de las prácticas artísticas y sus agentes que mejor describan al iniciado siglo XXI.

Maco, hoy Zona Maco abrió sus puertas en expo Reforma el 12 de Mayo de 2004 con 43 galerías, en febrero de 2016 reunió a más de 120 galerías en Centro Banamex de 22 países, divididas en cinco secciones: *nuevas propuestas, Zona Maco Sur, Zona Maco diseño, Sección general y Arte Moderno*. La pieza más cara de la feria fue *Pumpkin* de la artista Yayoi Kusama con un precio superior a los dos millones de dólares (fig. 36) quien del 26 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015 se presentó con la exposición *Obsesión infinita*, en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo. El recinto programó el Maratón de 36 horas para atender al mayor número de

visitantes. El cual permaneció abierto durante las 9:00 horas del sábado 17 de enero y hasta las 21 horas del domingo 18 del mismo mes.



(Fig. 36). Yayoi Kusama, *Pumpkin*, 2014, escultura en bronce, Galería Miró, Londres, Inglaterra.

La galería Kurimanzutto, comenzó a operar según las necesidades de los artistas y el contexto de exhibición. Con la creencia de que la integridad artística tiene que encontrar un lugar de intercambio, no sólo simbólico, sino económico y que lo económico articula una serie de valores cualitativos donde se enriquecen los productos culturales sin perder su integridad

artística y simbólica. Esta galería se institucionalizó en 2008, con una construcción de mil metros cuadrados, proyectado por el arquitecto Alberto Kalach, en la colonia san Miguel Chapultepec, pero su espíritu nómada la ha llevado a estar en distintos recintos del globo, en 2015 estuvo presente en la prestigiosa feria de arte contemporáneo Frieze de Londres.

Gabriel Orozco, la carta más fuerte de la galería logró vender *Dark Wave* (Fig. 37) en 1.5 millones de dólares en 2006 en el mercado primario, mientras que Frida Kahlo en el mismo año alcanzó los 5.6 millones de dólares con su obra *Raíces* (Fig. 38), este es el ejemplo de la rentabilidad del arte mexicano en la inversión del arte contemporáneo.



(Fig. 37). Gabriel Orozco, *Dark Wave*, 2006, carbonato de calcio y resina con grafito, 3.04 x 3.92 x 13.75 m, Biblioteca Vasconcelos, Cd. De México, México.



(Fig. 38). Frida Kahlo, *Raíces*, óleo sobre metal, 30.5 x 49.9 cm, Colección privada.

En febrero de 2017 Gabriel Orozco se inscribió en la tradición de Andy Warhol presentando en la galería Kurimanzutto su proyecto OXXO/OROXXO y, fiel a los ideales que dieron origen a la galería, el concepto de distribución masiva se puso en tensión a través del simulacro de la envoltura y el producto, como lo que permanece y lo que perece. Pronto Juan Villoro realizó una conexión con la inmanencia de Parménides y el devenir de

Heráclito. Aunque cabe señalar que el aspecto más interesante y que se conecta con la presente investigación radicó en la conexión que se realizó a través del fetichismo de la mercancía y el aura artística, al quedar solapados el precio de galería y el souvenir mediante la aplicación de calcomanías de sus característicos círculos en 300 productos de este supermercado, el artista evidenció que los artistas más exitosos, aquellos que logran que su trabajo sea exhibido, comprado y coleccionado, son también los engranes del *branding*: creadores consumados de imágenes y administradores de su propia marca⁴⁷. Con esta táctica artística, Orozco se inscribió en la tradición anglosajona iniciada con Warhol y sus famosas cajas Brillo de las que Arthur C. Danto se preguntó ¿Por qué las cajas Brillo de Warhol eran consideradas arte, mientras que las cajas con esponjas Brillo en los supermercados eran simplemente envases? Con esta pregunta, el deslizamiento del poder de la galería como espacio de exhibición y compra de arte era evidente y que desde esa exhibición el arte se legitima en la galería. El gesto de Orozco es un guiño exacerbado al planteamiento de Warhol y la importancia del mercado en nuestra época y en las prácticas artísticas.

Por otra parte, Eugenio López Alonso en la lógica del *branding artístico* se ha convertido en el mecenas del arte contemporáneo en México. Quien en 2005 en la feria de arte Arco de Madrid recibió un premio a su labor, año en el que México fue invitado de la feria, en 2007 recibió el premio Joaquín Sorolla que otorga anualmente la Hispanic Society of América y en 2008 le otorgan el premio Mecenas del arte.

Eugenio López apareció cuando el precario apoyo institucional mexicano impedía un desarrollo artístico para las nuevas generaciones, ya que el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las

⁴⁷Cf. <http://fahrenheitmagazine.com/arte/oroxo-el-oxo-de-gabriel-orozco-en-kurimanzutto/> consultado 25 de febrero de 2017.

Artes dejaron de comprar de 1978 a 2008. El Estado mexicano ignora a los artistas mexicanos contemporáneos tanto del *mainstream* global como a las nuevas generaciones con inquietudes de los problemas del Estado mexicano.

El éxito del *Branding* artístico de Eugenio López Alonso se vio cristalizado frente a la élite empresarial en diciembre de 2006, cuando la revista *expansión* le concedió su portada. Nos narra que todo inició cuando se cuestionó que había detrás de un cuadro blanco de Robert Ryman que costaba 250,000 dólares⁴⁸. Ese acto reflexionante (muy kantiano) lo llevó a entrar a la tendencia del arte americano con tendencia global, en el que “[...] el lanzamiento de la colección de una empresa supone mucho más que la satisfacción del capricho personal de su presidente, puesto que lo que se crea es también una expresión social específica, una actitud que el público ha de ver y que se despliega plenamente ante sus ojos”⁴⁹.

Lo antes mencionado quedó palpable cuando, después de que la exposición del Museo Dolores Olmedo con la muestra de la Colección del museo de Orangeri y la muestra en el Museo Tamayo de Yayoi Kusama *Obsesión infinita* fueran un éxito en taquilla y pusieran los reflectores al director de esta última en las revistas de sociales. Todo parecía indicar que la muestra del Museo Jumex del artista Hermann Nitsch tendría el mismo éxito que los dos recintos antes mencionados; sin embargo a partir del 22 de enero de 2016 se inició una campaña en la página webchange.org en donde se pedía cancelar la exposición de Hermann Nitsch por degollar, asesinar y exhibir los cadáveres de los animales. Con más de 5 mil firmas la retrospectiva fue cancelada.

⁴⁸ Cf. Sara Brito, México está que Arte, *Expansión*, diciembre 27, 2006, A. XXXVII, No, 956, p. 54.

⁴⁹ Chin-tao Wu, *op. Cit.*, p. 287.

De lo anterior podemos concluir lo siguiente, la Colección Jumex se vio en una disyuntiva de presentar o no la muestra artística de Hermann Nitsch. Cuando una marca utiliza al arte con un carácter instrumental difícilmente puede permitirse *manchar* la imagen de la marca que está atrás del arte que pretende legitimar e institucionalizar, ya que su imagen está en un contexto social y económico al que obedece. El mostrar la rebeldía de Nitsch implicaba ya de por sí, para la cultura mexicana conservadora mostrar la actividad de un loco que no era arte, pero a su vez permitía al museo atraer la atención mediática y dar imagen de recinto provocador, esto se vio impedido ante la petición presentada en web change.org. Esta acción nos dejó claro que si la marca en cuestión se ve perjudicada en perder su estatus no puede permitir que el museo se vea manchado, antes reprimir a Nitsch que glorificar que su obra tiene un valor vigente para hacer sangrar al capital.

Pero, en una época en el que la democracia liberal se impone cada vez más en las esferas artísticas, la noción de vanguardia asociada a la innovación y al progreso se vuelve útil no sólo políticamente, sino también mercantilmente. En este sentido la triada entre negocio-arte-innovación se ven asociados y disociados cada vez más de la crítica, poco útil para generar capital económico, a través de relaciones sociales, publicidad, status y prestigio; sin embargo, en este imperio del utilitarismo humeniano gravita paradójicamente el espíritu kantiano, ya que .los grandes magnates buscan *Gran Arte* para mostrar su discernimiento y buen gusto, diría Wu Chin-tao, “Institucionalizándose, el arte de empresa adquiere autoridad moral, se apropia de símbolos que lo legitiman y se vuelve capaz de establecer tendencias artísticas”⁵⁰.

⁵⁰*Ibidem*, p. 314.

En una época en que los museos son cotos de poder donde este se trasmite, cuya tendencia es transformarlo en democracia capitalista, el MET hoy puede presumir de ser el museo más influyente del mundo, revela la apuesta anglosajona de lo que ha denominado posmodernidad (la propia autocelebración de la época): el romance con el glamour de la sociedad del espectáculo en todos los estratos de la sociedad, hasta en la escena artística. Esto fue palpable en la feria internacional de Arte de Madrid ARCO, para la edición 2015 se pensó en Colombia como país invitado después de que el actor de cine Leonardo di Caprio comprara un cuadro del artista colombiano hijo de inmigrantes, a saber, Oscar Murillo por \$400,000 dólares. No cabe duda que la plataforma mediática de la sociedad del espectáculo es un móvil importante para generar visibilidad y prestigio.

Como mencionábamos en el apartado anterior, el coleccionista en la centralidad, descentraliza las instituciones a sus intereses “La obra de arte y el coleccionista se influyen mutuamente: desde el mismo momento que entra en la colección, el objeto se convierte en algo más que una obra de arte. En este sentido volvemos a entender al coleccionista como un artista, como alguien capaz de transformar un objeto con su mirada”⁵¹.

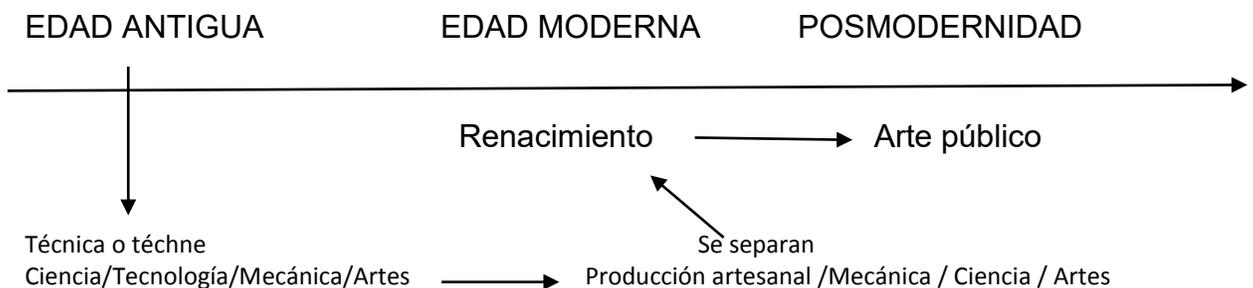
El arte en la actualidad otorga rentabilidad, prestigio, sofisticación, patrimonio alto a una clase, raza o mentalidad asociada a la supremacía económica. En esta encrucijada ¿podemos tener otro modelo alternativo de acción o sólo nos resta integrarnos a un flujo constante de intercambio de mercancías de lujo? o ¿Podemos reinsertar la crítica a la actividad artística a fin de pensar otro modo, otra forma de arte crítico?

⁵¹ María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, *Buscadores de Belleza: Historia de los grandes coleccionistas de arte*, Ariel, Madrid, 2010.

Capítulo 3

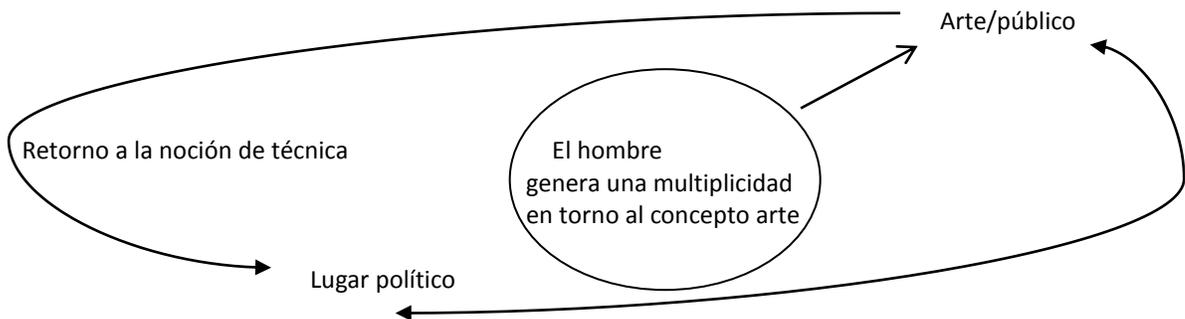
¿El arte puede tener responsabilidad moral?

La noción de arte y (técnica) antes del siglo XVIII estuvieron estrechamente entrelazadas. Utilizar actualmente la acepción *arte (técnica)* implica un corte, ya que al poner entre paréntesis la palabra (*técnica*) implica una diferenciación de época. Recordemos que es hasta finales del s. XVIII que el concepto arte alcanza un significado específico o purino. Emplear la palabra *técnica* o si se prefiere *téchne*, en su referencia etimológica, nos alejamos, al igual que Félix Duque, de la connotación humanista del imperio del hombre sobre las cosas y nos acercamos al saber hacer (de los hombres) y el dejar hacer (de las tierras) en el que a partir de dicho vínculo se genera el espacio político; al igual se delimita y al delimitarse genera identidad a través de un relato de ficción común o compartido y así; al emplear esta aparente contradicción intentamos generar un campo de tensión entre el tiempo presente y el tiempo pasado; en el que la noción de arte se curva hacia la noción de (técnica) a fin de encontrar una configuración del (lugar político) hacia un arte de lo público¹. En un esquema positivista lineal se expresa así:



¹ Para mayor comprensión ver Felix Duque, *op. cit.* pp. 15-61, Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 18-19, Walter Benjamin, *La obra en la era de la reproductividad técnica*, *op. cit.*, p. 49-51, Bolívar Echeverría, *Un concepto de modernidad*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, p. 714, Jitanjáfora Morelia editorial, año 6, No. 11, p. 114.

En un esquema en el que el hombre irrumpe en la temporalidad de las cosas se expresa así:



Esta tensión, que hoy en día vislumbramos claramente, entre lugar político y arte público nos permite ver el arte como una actividad humana que ha acompañado al hombre desde los tiempos más remotos, sus vestigios son muestra de que esta actividad corre a la par con su historia. Arte y relato han marchado con el hombre para establecer determinado orden político-social, ornamento e imagen han jugado un papel importantísimo en la implosión de determinado poder; no sólo en la modernidad podemos hablar de la instrumentalización del arte, en su connotación humanista, sino que podemos afirmar que todo orden político, sea pre moderno o moderno generó instrumentos y códigos de orden social ya que el retrato político y las imágenes de virtud humana han servido principalmente para legitimar el poder en determinado momento histórico. Por otra parte, el arte vinculado a

la emancipación y a la revolución, tiene un origen más corto. El cual con el triunfo de la revolución burguesa el espíritu de anarquía ocupa el principal imaginario que dirige nuestro deseo revolucionario como principal componente del cambio social.

Esta emancipación se ve impelida en un contexto en el que el hombre con una tendencia hacia la enajenación más que a la crítica ha sido persuadido² por los usos didácticos del arte. Por enajenación entenderemos la pérdida transitoria de la razón o los sentidos, especialmente a causa de un sentimiento de miedo, enfado, o dolor. La enajenación está relacionada con el mito, en tanto respuesta a determinadas experiencias de déficit separando lo sagrado y lo profano; de igual modo a la relación entre la religión y el mito, los cuales tendían su origen en el miedo, sea éste el paso de cuadrúpedo a homínido, el intelecto o corte epistemológico en el que el rito lo vuelve a conectar con la vida. La crítica, en tanto ejercicio de la razón, superaría el estado mítico, aunque al decir verdad, siguiendo a Bolívar Echeverría el estadio enajenado o de mito sigue en nuestros días de manera exacerbada³.

En los usos didácticos del arte la pintura con su fascinación por ilusión pudo llegar a la gente en las grandes catedrales y pequeñas capillas imponiendo creencias con poder didáctico de sentido social, es decir, el arte en cierto periodo histórico fue instrumento de dominio. El arte público dirigido a la comunidad para crear sentido de pertenencia y comunión, dio a la

² La aseveración *persuasión del arte a través de sus usos didácticos* está basado en el documental *El arte crea al mundo. El arte de la persuasión*, publicado el 28 de marzo de 2013, web de Youtube, fecha de acceso 13 de mayo de 2015. De igual manera se hizo una lectura que parafrasea a Félix Duque la cual reza así: “Con términos postmodernos, diríamos que Protágoras nos ofrece un metarrelato de justificación, de violencia y dominación de arriba abajo” Félix Duque, *op. cit.*, p. 21. Se puede confrontar también el documental de Robert Hughes *El impacto de lo nuevo 8. El futuro que pasó*, publicado el 21 de mayo de 2013, web Youtube, fecha de acceso 24 de enero de 2015.

³ Cf. Christoph Jamme. *Mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 13 y Bolívar Echeverría, *Acepciones de la ilustración*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, Jitanjáfora Morelia Editorial, A. 5, N. 9, septiembre 2007-febrero 2008, pp. 39-46.

vanguardia artística el uso social de su programa con la vehemente creencia que el arte podía cambiar las condiciones de la vida real.

Sin embargo, con la revolución tecnológica parece que el mito de la creencia de transformación social de la vanguardia artística fenece, inclusive Benjamin comparaba al mago y al cirujano como dos personas de diferente periodo histórico con un mismo uso, o como diríamos hoy, con una misma vocación, llevando esa misma analogía al pintor y al fotógrafo. Si bien es cierto que el campo de acción de la pintura es demasiado reducido en comparación con los medios masivos de la información actuales, como lo muestra la movilidad ciudadana que generó en nuestro país el caso de la periodista Carmen Aristegui por la salida del circuito radiofónico de su programa; y la consciencia que genera su noticia e investigación y; el uso de las redes sociales en dicho papel, no cabe la menor duda que lo que gravita, tanto en el arte público, como en las noticias de medios masivos de comunicación es el campo de sentido.

En el proceso de la democratización de los medios de comunicación y en los usos de sentido, la vanguardia artística ha quedado reificada y asimilada por el poder empresarial del mercado, ya sea en el museo o en la galería. El arte mismo se vuelve un medio de masa y funciona analógicamente a la sociedad del espectáculo: la galería como escaparate; la obra de arte como *superstar*, aislada parcialmente de lo visible y cubierta del aura altamente monetaria. Cabe señalar que esta espectacularización de la obra de arte no hubiera sido posible si la televisión no hubiera visto surgir el sujeto posmoderno. No está demás señalar que Dany-Robert Dufour refiere a que el sujeto “posmoderno” surge a través de una empresa eficaz en cuyo centro encontramos dos

grandes instituciones, a saber, la televisión y la escuela nueva⁴. Es innegable que el éxito de la burguesía devenida en empresario sobre la subjetividad y deseos humanos no hubiese sido posible sin este instrumento que entre sus contables logros podemos encontrar “[...] el lugar preponderante que ocupa en ella una publicidad omnipresente y agresiva, constituye un medio de adiestramiento precoz para el consumo y una exhortación a la monocultura de la mercancía”⁵.

Históricamente, no podemos negar que el éxito de la revolución burguesa se debe a los desarrollos pictóricos que vincularon la imagen con la psicología de los personajes en sus grandes muros y lienzos, y en los que los espectadores poseídos del libre juego de la imaginación se identificaban con alguno de los personajes. En ese juego de proyecciones, trasferencias e identificaciones; el deseo fragmentado en la parcialidad ha llegado a su clímax con el mensaje publicitario. El flujo imparable de dicho mensaje con demandas, imperativos y necesidades que invaden nuestra cabeza diariamente ha relegado a la vanguardia artística del uso moral que le daba sentido la modernidad clásica, pero que retorna en la postmodernidad, como ya señalamos con la misma lógica del mercado, ya que entre sus amantes están los más cultos y educados (profesionistas), los más poderosos (políticos) y lo más importante, los más ricos (empresarios). En el avatar del *mainstream* artístico, en el que Greenberg veía la única salida crítica a la cultura de masas, queda alineada a la monocultura de la mercancía.

Frente a la crisis del papel moral (educador) del arte ¿Qué resta a los artistas que crecimos con el imperativo del arte como instrumento de salvación para los oprimidos? En este planteamiento sigo a Dany-Robert Doufort, quien nos

⁴ Dany-Robert Dufour refiere a que el sujeto “posmoderno” surge a través de una empresa eficaz en cuyo centro encontramos dos grandes instituciones la televisión y la escuela nueva, Cf. Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 135.

⁵*Ibidem*, p. 137.

afirma que la tesis del sociólogo Pierre Bourdieu: todo acto cultural es un acto de dominación de una clase sobre la otra, remplaza al paradigma surgido en la Ilustración fundado en el acceso emancipador de todos al saber y a la cultura (ciencia, literatura, arte), pero también desde la perspectiva del ángel de la historia de Walter Benjamín, que presencia una catástrofe única del progreso. Un tiempo en el que la amenaza que tiene el arte de convertirse en un intercambio comercial es más latente que nunca, en el que el mercado conforma y ordena todo, no es de extrañar que en México los empresarios Alejandro Martí y Alejandro Aboumrad construyan un centro comercial, con la colaboración directa del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el gobierno estatal y el ayuntamiento, sobre las ruinas de la cultura Matlazinca, cultura que creó un desarrollo administrativo habitacional y un panteón ceremonial de gran esplendor en lo que ahora conocemos como Valle de Bravo, en el Estado de México. O peor aún, cuando la obra de arte se ve como mera moneda de cambio. Recordemos la declaración del ex secretario de Hacienda Luis Videgaray de haber pagado su casa de 7.5 millones de pesos con tres obras de arte⁶. El problema que nos ocupa no es detenernos en la falsedad o veracidad de la declaración, sino en mostrar que la reificación de la obra de arte, sea moderna o antigua, se instrumentaliza al servicio de la sola y mera acumulación del capital en una sociedad de consumo para una clase política privilegiada, por una parte burocrática (el Estado) y por otra; corporativa (el mercado). Con un poder centrado en la acumulación de la riqueza por parte de primero por medio de la corrupción y

⁶. Cf. Sebastian Barragán, *INAH desmonta zona arqueológica en Valle de Bravo*, Mexicoleaks, Marzo, 8, 2016, 8:00 am., Aristegui Noticias, consultado el 21 de mayo de 2016. Disponible en <http://aristeguinoticias.com/0803/mexico/inah-destruye-bastion-arqueologico-de-valle-de-bravo-para-abrir-centro-comercial/>.

Cf. En Sanjuana Martínez, *Las obras de arte de Videgaray*, 31 de agosto de 2015, 12:01 am, Sinembargo.mx.periodismo digital con rigor. Disponible en <http://www.sinembargo.mx/opinion/31-08-2015/38633>.

el tráfico de influencias y; por el segundo, valiéndose de esa burocracia para alcanzar dichos fines.

A lo largo de esta investigación, para distanciarnos de esta reificación de la obra de arte, hemos articulado la práctica artística en una relación del sujeto hablante antes, ahora, después de mí, lo que Dufour llamaría la antropoinstauración del sujeto hablante a fin de situar al arte dentro de un encadenamiento de enunciación, bien como categoría emancipatoria y no como mero vehículo de mero intercambio comercial. Por antropoinstauración Dufour entiende la función simbólica humana, es decir, la manera de que un relato compartido se trasmite de una generación a otra y como se sitúa el sujeto en relación a los demás, alrededor de sí⁷.

En este proceso de antropoinstauración del sujeto hablante y la aniquilación del contenido político de la vanguardia artística por parte de la reificación de la vanguardia artística no resta, sino apelar al sujeto crítico de la alta modernidad devenido en sujeto crítico frente al constante abandono del deber biopolítico de protección de la población del estado mexicano.

En esta investigación y en su desarrollo formal futuro cobra sentido la pregunta ¿Es posible desarrollar algún poder fáctico, aquel que se ejerce al margen de los causas formales y presionar para influir políticamente que rescate el espíritu transformador de la vanguardia artística?

De primera entrada podemos decir que no, si mantenemos el mito del genio individual creativo, sin considerar la gran descentralización que hizo Duchamp del artista, que nos decía, *Contra toda opinión, no son los pintores, sino los espectadores quienes hacen cuadros.*

Para dar desarrollo textual a un proyecto artístico que a futuro podría ser posicionado, desarrollándolo y ubicarlo con toda una genealogía que

⁷. Cf. Dufour, *op. cit.*, pp. 145-146.

desmenuce a fin de afirmar que vivimos un proceso de desimbolización del mundo, en el que el arte corre el peligro de ser reificado como mera mercancía de lujo y generar un espacio de resistencia hay que substraer de todo lo desarrollado lo siguiente:

En primer lugar, el enfoque empleado surge de la teoría crítica y el horror que dejaron las grandes guerras sobre “La convicción de que la historia significa o está dotada de sentido progresista –convicción ilustrada que seculariza la creencia en el sentido salvífico de la Creación divina- se desvanece indeteniblemente: no es un sentido lo que parece tener la historia, sino, a lo mucho un “contrasentido”⁸.

Segundo, a partir de la teoría crítica desarrollamos una metacategoría, que denominamos *sujeto moderno burgués occidental*, la cual, con un origen europeo, está convencido de someter otras humanidades (en América Latina se tradujo como colonialismo). Esta subjetividad se afirmó en una identidad desde *El hombre de Vitrubio*, como lo hemos mencionado anteriormente y con *La creación* de Miguel Ángel. Este sujeto retorna al mito de origen hebreo y comienza a ponerle nombres (palabras) a las cosas⁹, así inició una centralización del hombre que desembocó con el sujeto crítico trascendental de Kant, quien con su giro copernicano el sujeto se convierte en el factor determinante del conocimiento. A partir de esta premisa establece tres campos de conocimiento bien diferenciados, a saber, la ciencia, la ética/política y la estética/deseo-goce-arte.

El campo que nos ocupa es el tercero estético/deseo-goce-arte, sin embargo durante toda la alta modernidad estética/deseo-goce-arte y política están solapados, basta recordar el análisis del capítulo 1 entre Hitler y las Vanguardias históricas. El proletariado como sujeto histórico, en aquella

⁸ Bolívar Echeverría, *Acepciones de la Ilustración*, op. cit., p. 39.

⁹ Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, pp. 10-20.

época, informa a la política y al arte, forma y contenido se tradujeron como línea artística y línea política sintetizados en *El autor como productor* de Walter Benjamin¹⁰, pero que fue aniquilado por los motivos desarrollados en el capítulo 1 y 2.

Una tercera consideración, es que a la par surgió otra disciplina del reverso de la mismidad occidental, el psicoanálisis. Aparentemente el sujeto de enunciación trascendental estaba desprovisto de cuerpo, afecto, deseo y goce, cosa que el surrealismo cuestionó considerablemente, posteriormente el feminismo y las diversas identidades cuestionaron la coherencia del sentido del arte occidental. México de igual manera hizo un viraje a su origen, a fin de afirmar una identidad, la cual desembocó en el arte mural.

Cuarto, que la fetichización del objeto artístico proclamado por el surrealismo pronto alcanzó al mundo occidental. La mercancía triunfó sobre el proletariado. La única obra de arte político de las vanguardias artísticas que alcanzó una fama permanente y amplio efecto, según Robert Hughes, fue *Guernica* de Picasso, de ahí, nos atrevemos a decir que no es hasta que en Alemania Anselm Kiefer nos hace repensar la relación entre ética-moral-política/estética-arte-deseo-goce, ya que el formalismo de Greenberg había llevado al arte a su sitio. Con esto no quiero decir que no hayan surgido diferentes prácticas artísticas como activismo directo y esfera pública, pero no han repensado suficientemente la relación moral del arte y la política. En nuestro contexto local, después de la gráfica de 1968 los artistas mexicanos ¿Han estado inmersos en el activismo político y esfera directa creando un arte con alto contenido político?

En este resumido contexto es en el que nos situaremos. El proyecto se manifiesta en dos partes, a saber; un edificio, plataforma para el desarrollo

¹⁰ Cf. Walter Benjamin, *El autor como producto*, Brian Wallis (ed.), op. cit., p. 297-310.

artístico del arte en su carácter crítico y por otro; 4 obras que recobran la tradición mexicana con el tzompantli, piezas que cobran un nuevo sentido, tanto formal como discursivo, en un contexto en donde el “nuevo” *sujeto moderno burgués occidental*: el *empresario-magnate* pretende entretejer una nueva colonia en el globo. El proyecto *El Tzompantli como expresión del retorno de lo reprimido. Requiem por México*, se convierte en un acto de defensa. Estos, aunque no son inéditos, si implican una nueva reconfiguración de los códigos representantes.

En ese sentido presento a continuación 1) un proyecto arquitectónico dirigido a repensar el espacio formal que incentive la conformación del sujeto crítico actual (crísico) y por otro; 2) una serie de polípticos que nos permita repensar el espacio muerte y repensemos el espíritu de democracia mexicana a futuro. Para su planteamiento desarrollo, como hasta ahora, el análisis de tiempo largo.

3.1. Antimonumento: La actualidad y necesidad de la crítica.

Constructo perenne.

3.1.1 Contexto y planteamiento general del proyecto.

Las edificaciones han acompañado a la humanidad a lo largo de su devenir histórico. Están ligadas a la fundación de una comunidad, a la noción de origen y destino, explican en cierta medida el desarrollo de la vida y revelan lo eminentemente social de los individuos. Alrededor del mundo, podemos encontrar vestigios de diferentes culturas que con el pasar del tiempo fueron convirtiéndose en civilizaciones y algunas de ellas lograron formar un imperio. En cada una de ellas podemos encontrar edificaciones a manera de monumentos.

Dichos monumentos se relacionaron con la consciencia de muerte, lo cual generó la religión, los monumentos que trascendían la vida cotidiana están ligados a dicha noción: *Stonehege* (fig. 40), *La pirámide de Keops* (fig. 41), *Los guerreros de terracota* (fig. 42), el *Taj Mahal* (fig.43), *El Templo mayor* (fig. 44), etc., son claros ejemplos de que la muerte acompaña a la cultura, a su vez, son símbolos de poderío, ya que eran elementos que mediaban entre los vivos y los muertos.



(Fig. 39). Stonehenge, Amesbury, Wiltshire, 2600 a. C., Reino Unido



(Fig. 40). Gran Pirámide de Guiza, Monumento, Tumba, 2560 a. C., Altura: 139 m, Arquitectos: Keops, Imhotep, Hemiunu, Egipto.



(Fig. 41). Guerreros de terracota, terracota, 210-209 a. C., Lintong, Xi'an, Shaanxi, China.



(Fig. 42). TajMahal, mármol blanco con incrustación de piedras preciosas, 1631 a 1654, Altura: 73 m, Arquitectos: Ustad Ahmad Lahouri, Ustad Isa, Agra, India.



(Fig. 43). Maqueta del Museo Nacional de Antropología que muestra la reconstrucción corresponde del Templo Mayo hecha por Ignacio Marquina, Cd. De México.

Estos símbolos de poder parte del análisis de precisar claramente que el imperio logra su implosión en la masacre de la guerra, Luciano Canfora nos dice, “La centralidad de la guerra es, por otra parte, inherente a tales sociedades, en cuanto instrumento primario para la captura del oro y esclavos, es decir, de formas primarias y fundamentales de riqueza y de producción (la esclavitud)”¹¹ ya que no se ha renunciado a la fe que se vincula con el imperio. La humanidad imperialista, es un animal que con la visión de progreso y la tentación de ganar dinero causa muertes. En este proceso de dominación, la desimbolización del mundo entra en proceso, en el que el arte se ve amenazado a ser reducido a mercancía.

Un factor determinante, como hemos analizado hasta el momento, que hizo posible al imperio fue la aparición del líder (la voluntad de poder) inscrita a lo sublime, es decir a la inscripción a lo ilimitado, el ejemplo más claro que he

¹¹Luciano Canfora, *El mundo de Atenas*, Anagrama, Barcelona, 2014, p. 63.

desarrollado fue Hitler, su antecedente Napoleón, en ellos se puede generar una cadena discursiva antes y después de ellos, mediante una serie de operaciones que anudan la dominación. Con la conformación de las ciudades, el líder llegó a controlar la vida de millones de personas como un dios basando el orden social en una autocelebración. En ella la colectividad quedó inscrita en procesos históricos inconscientes que los dotó de una vida espiritual propia, de ahí podemos deducir que el sujeto de acción es un sujeto colectivo, de luchas y tensiones, de alianzas y desacuerdos. Ya en la antigüedad griega podemos encontrar “[...] el valor inestimable del conflicto como verdadero detonante de energía intelectual y de creatividad duradera [...]”¹² y es quizá, el verdadero legado de Atenas y el aliento legítimo de su mito y de todo anhelo democrático que hoy nos impulsa al futuro.

Este *gran Sujeto* que se conforma en la colectividad, es la síntesis de sus ideas, creencias, aspiraciones y sueños: Llámesele Faraón, Emperador, Rey, etc. A partir de este sujeto se estructuró la vida política que conformaba los sentimientos de identidad colectiva. Sin embargo, la humanidad en tanto sujeto no es Uno, es múltiple y por ende en esta multiplicidad se ejercen acciones recíprocas que afectan la conformación social. En este devenir de ascenso y descenso de nuevos grandes Sujetos, de encuentros y desencuentros bélicos, la noción de imperio pertenece a la tendencia del gran Sujeto de ejercer la voluntad de poder instrumental de dominación (sociopolítica). Ahí se perpetúa el relato colonial: Las fuerzas coloniales atacan a la población nativa y saquean las riquezas del planeta.

Paradójicamente, a pesar de que el colonialismo es una completa manifestación de barbarie, a su vez la conformación de imperio trae tras de sí el hecho de que la humanidad buscara una sofisticación política y social.

¹² Cf. *Ibidem*, p. 23.

Para Canfora la democracia y el imperio nacieron conjuntamente simbolizado por la muralla, además, nos dice, hay que agregar que es el imperio el que permite los beneficios materiales al *demos*. Inclusive los adelantos tecnológicos, de ciencia, arte y salud. En la actualidad, estos desarrollos, los encontramos en los países con más pujanza económica. Un móvil que fue posible gracias a la totemización del metal, el desarrollo del comercio y la industria por medio de interconexiones de flujos, fueran marítimas o de transmisión de ideas a través de epístolas. Una fuerza que se aceleró con el descubrimiento de las Américas y la invención del libro, como ya analizamos en el primer capítulo 1.

Ya esa escisión manifestada arriba, la noción de imperio, la encontramos en el imperio Griego y en el Azteca. Desde Grecia hay una disputa en la que los sujetos en conflicto se modifican entre sí, mientras una clase política emerge. La democracia se formó, recordemos, en un carácter deformador pero exaltador, haciendo coincidir lo verdadero y lo falso “Por eso, analógicamente, el imperio es, para Tucídides, al mismo tiempo necesario, innegociable, pero intrínsecamente culpable y prepotente y por tanto, se podría decir, destinado a sucumbir”¹³. También es oportuno recordar que en Atenas la idea de libertad está ligada a los derechos individuales y ya plantea un choque entre gobierno y riqueza, a lo cual es necesario señalar, de igual modo, que en la crisis de la democracia ateniense aparece en el horizonte lo que temerariamente nos podemos atrever a llamar el deseo en estado puro en su emblema utópico, a saber: el sumo bien y el distanciamiento del deseo parcial alejado de la empírica búsqueda de la riqueza.

Cabe señalar que del conflicto también nace el derecho, ligado a la noción de igual/justo como analizamos con Antígona. En Atenas confluyó en la

¹³ *Ibidem*, p. 22.

comunicación de masas más influyente de la época: El teatro. La ciudad era cuestionada desde la escena, desde entonces podemos encontrar una triada entre Crítica-arte-masa en el desarrollo de la sociedad occidental. Podemos argumentar que a nosotros poco nos importa el teatro, pero eso sería olvidar todo el gran Arte producido en el Barroco basado en la plástica escena teatral, como lo muestra la teatralidad de la escultura de Bernini (fig. 45) y la pintura de Caravaggio (46). El arte barroco se presenta pues, con influjo en la escena teatral presentando a la imagen instrumental, manteniendo vigente el aparato ideológico del cristianismo. De igual modo, llevar el teatro a su sitio también sería otro error, ya que anularíamos el debate modernista de Michel Fried entre pintura y la teatralidad, en la que según este autor “La pintura debe reprimir los paralelos ante la llegada de lo teatral y permitir el acceso a una verdad esencial más profunda”¹⁴. Esta verdad esencial se manifestó en el arte minimalista, del cual Frank Stella (fig. 47) y Donald Judd (fig 48), los cuales son ejemplos de la pintura y la escultura que la clase dirigente legitimó. El siguiente conjunto de imágenes nos dan una visión comparativa entre el arte sacro cristiano y el arte del capitalismo americano, en su intención espiritual

¹⁴Steven Connor, *Cultura posmoderna*. Introducción a la teorías de la contemporaneidad, Akal, Madrid, 1996, p. 65.



(Fig. 44). Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*, Mármol, 1647 a 1651, 3.51 m, Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.



(Fig. 45). Caravaggio, *Los discípulos de Emaús*, Óleo sobre lienzo, 1596-1602, 140 cm x 197 cm, National Gallery de Londres, Londres, Reino Unido.



(Fig. 46). Frank Stella, *Harran II*, Polímero y el polímero fluorescente pintura sobre lienzo, 1967, 304.8 x 609.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.



(Fig. 47). Donald Judd. *Sin título (Stack)*, 1967 Doce unidades, cada una de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm, instalados verticalmente con 22,8 cm, MoMA, Nueva York, Estados Unidos.

Mientras el imperio Azteca practicaba el sacrificio humano con la creencia que esa práctica mantenía el equilibrio del universo y generaban una cosmovisión de la muerte por la que se obtenía el sentido de vida a través del tiempo cíclico, occidente entra en disputa con sus suprarrelatos más acabados, relatos locales que se convirtieron en universales, como lo

muestra los ejemplos citados arriba del Cristianismo y el Liberalismo con sus respectivas repercusiones artísticas. El relato judeo-cristiano, por su parte, con Roma como imperio adormeció el relato griego. Cada uno había construido su monumento; así tenemos el Partenón en Grecia (fig. 49), símbolo de democracia y por otra parte; La Iglesia de Santa Sofía (fig. 50), símbolo del apogeo cristiano en la nueva capital cristiana Constantinopla. No es fortuito que ambos monumentos celebraran y conmemoraban la sabiduría, por un lado Atena, con el emblema democrático y por otro; Santa Sofía emblema teístico. A lo que hay que agregar que la figura de Jesús hizo una ruptura a la noción de tiempo cíclico propia de las culturas pre modernas, como en el caso de la cultura Azteca, ya que al infundir en el tiempo la noción *el final de los tiempos*, obtenemos un tiempo lineal que con el devenir de la modernidad y su desacralización deviene en la noción de progreso. El romance entre Roma y el cristianismo mutó en que la salvación se consigue con el aumento de conocimiento y del poder en un mismo argumento. Un ejemplo del relato cristiano desacralizado por el proletariado lo encontramos en el mural *La marcha de la humanidad* de David Alfaro Siqueiros (fig. 51), el cual es uno de las más bellas ilustraciones de la teleología histórica.



(Fig. 48). *Partenón*, 447 y 432 a. C., altura: 14 m Arquitectos: Fidias, Ictino, Calícrates. Atena, Grecia



(Fig. 49). *Santa Sofía*, Altura: 55 m, Arquitectos: Antemio de Tralles, Isidoro de Mileto, Estambul, Turquía.



(Fig. 50). David Alfaro Siqueiros, *La Marcha de la Humanidad* (fragmento), 2,400 m², Polyforum Cultural Siqueiros, Cd. De México, México.

El retorno a Grecia se dio dentro de la Iglesia romana en el Renacimiento, el cual está catalogado como el mayor florecimiento del aprendizaje y la cultura que la humanidad ha conocido. Este movimiento convulsionó lentamente la cultura occidental. La riqueza, el oro lo hizo posible, las nuevas interconexiones y los nuevos flujos transformaban el antiguo régimen, pero, para el ser humano la lucha por la supervivencia es una lucha no contra *sí mismo*, sino contra lo *otro* o, por lo menos, no lo era hasta Auschwitz como se desarrolló en el capítulo 1. La idea de progreso en la modernidad mantenía unida a la humanidad, la ciencia y el comercio garantizaban el desarrollo. El dinero en abundancia y la riqueza trajeron consigo, como no hemos dejado de insistir, nuevos deseos; y con la revolución industrial llegamos a la producción en masa, modificando la manera de satisfacer esos deseos y generar otros. El sujeto del antiguo régimen fenecía y el burgués mutaba en empresario.

La producción en masa afectó todos los estratos de la vida social, a partir de ese momento todo potencialmente puede ser industria (nuevamente la inscripción a lo ilimitado). El arte no fue la excepción. Walter Benjamín en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* logró dilucidarlo. La obra de arte, como nos aclara Benjamin, estaba al servicio del ritual, primero mágico y después religioso, describe el paso del culto a la exhibición de la obra de arte. Benjamin fue muy lúcido al reconocer que la reproductibilidad técnica había afectado el fundamento del arte junto con su función; una fundamentación ritual, el arte devino en fundamento político, o es mejor precisar que es en el ritual y en el arte donde el orden político se mantiene y se sostiene y en definitiva la técnica ha estado siempre al servicio de la política a lo largo de la historia de la humanidad. Su función contribuir a mantener un relato de ficción.

En la modernidad este desarrollo técnico no quedó exento de la escisión en su uso. En este sentido coincidimos, al igual que Horkheimer y Adorno, que la industria cultural es un instrumento de dominación en el capitalismo (tardío) que hay que combatir con otro *Ethos* como nos enseñó Antígona, pero también concordamos con Benjamín que con la tecnología, “El nuevo arte crea una demanda que se adelanta al tiempo de su satisfacción del sistema de aparatos –el nuevo medio de producción- y los prepara así para su función recobrada de sujetos de su vida social y de su historia”¹⁵. Por tanto deducimos que el sistema de aparatos escinde al sujeto: *El sujeto democrático y crítico vs El sujeto automático e irracional*.

La reflexión sobre la dominación y la escisión del sujeto es menester del ser humano desde el momento en que el hombre se congregó, gracias a la agricultura y a la formación de ciudades, en las que apareció la ciencia, el imperio, la guerra, la enfermedad, la pobreza, el crimen y el deseo en estado puro (utopía) se encarnó con la esperanza de aniquilar aquello que nos aqueja como humanos. Contribuir a que la humanidad avance en la disminución de sus males. La humanidad avanza no hacia el progreso, sino se desarrolla con el imperativo de la supervivencia. En ese sentido es nuestro menester afirmar que la ética, la política y el arte se mueven de manera cíclica. Se repiten con nombres diferentes. Desde este enfoque es pensado el proyecto artístico, recordemos que las obras más modernas, son paradójicamente, las más primitivas. En pocas palabras, la modernidad es un constante retorno a la búsqueda de la noción de origen.

Ahora bien, si hemos analizado que los edificios han acompañado a la humanidad y al poder imperial, mientras éste masacra a los colonizados y levanta monumentos, que celebran su poder y oculta a las miradas su

¹⁵Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 22.

condición de barbarie ¿Cómo revertir esta noción, cuando seguiremos levantando edificios? Si bien, el arte al comienzo de la humanidad nos ha acompañado cuando hemos estado al borde de la extinción ¿cómo pensarnos a partir de él?

Antes de intentar responder a las cuestiones anteriores precisemos que, la salvación de las Vanguardias artísticas y La venida de Jesús en el juicio final tienen algo en común: una disonancia cognitiva “Según esta teoría, los seres humanos no contrastan con hechos sus creencias y percepciones cuando las segundas entran en conflicto con las primeras [...] los movimientos mesiánicos cuyos seguidores esperan la llegada de un salvador, constituyen esta disonancia en estado puro”¹⁶. Ni Jesús vino a juzgar a vivos y muertos, ni llegamos a un estado socialista de la disolución de clases. Con este juicio se disuelve la lectura lineal que se puede hacer del enfoque de nuestro relato histórico basado en la noción de progreso ya que lo que consiguió la humanidad fue el apogeo del mercado en la vida cotidiana en todas sus esferas, un hecho verdaderamente trágico. Lo que nos resta a los artistas y a toda la red artística es combatir los hechos trágicos “[...] lo que llamamos trágico es sólo un tipo de fracaso de consecuencias desafortunadas o desastrosas, cuya incidencia y efectos pueden disminuir con el tiempo”¹⁷. Esta es la necesidad de existencia del proyecto *Antimonumento: Actualidad y necesidad de la crítica. Constructo Perenne*. Pensar, un poco, en subvertir en este espacio, la neutralización y cosificación que el museo hace del poder casi revolucionario del arte para influir en la consciencia y; negar tajantemente la racionalización de que las prácticas artísticas son peldaños evolutivos.

¹⁶ Gray, John, *El silencio de los animales*. Sobre el progreso moderno y otros mitos modernos, Sexto piso, Madrid, 2013, pp. 64-65.

¹⁷*Ibidem*, p. 158.

Este constructo histórico mantiene en tensión los dos componentes que incitan la necesidad de conservar el monumento con un continuo diálogo constante con el primero y, con el otro; realizar una punto de fuga que busque la crítica permanente, una especie de deconstrucción, nos dice Juan Miguel Hernández (en esta búsqueda por el monumento) “[...] es el individuo consiente de que forma parte de una determinada genealogía el incorpora a su casa los relatos familiares, la presencia de sus antepasados como testigos y vigilantes de su propia vida. Por otro, se construye una historia de Roma como proyecto ideológico, en la necesidad de justificar una consciencia nacional que legitime su misión conquistadora”¹⁸. En este último punto es en el que se anuda el proyecto artístico, desanudar a partir de la concatenación de las máquinas deseantes.

Para comprender el antimonumento que se proyecta, fue necesario, como hemos leído, realizar un análisis somero de cómo la humanidad ha generado, a lo largo de la historia, una serie de edificaciones que han servido para generar cultura y civilización y como éstas, están relacionadas con una antropoinstauración. Una vez comprendidos los componentes que interactúan en esta conformación de cultura nos será más fácil comprender el contrasentido que planteamos con la noción de antimonumento, que si bien ya se ha planteado en los últimos años con proyectos como *Nonument*, nos dice al respecto Anna María Guash “También la muestra *Nonument* (2014) se procedió a una reevaluación del lenguaje del *monumento* vinculado a las representaciones de los acontecimientos del espacio público y, en especial, a una crítica a los *lugares de memoria* en sintonía con el escepticismo mostrado por los historiadores respecto a la función tradicional del

¹⁸ Juan Miguel Hernández León, *Autenticidad y monumento*. Del mito de Lázaro al de Pigmalión, Abada editores, Madrid, 2013, p. 16.

memorial”¹⁹, a diferencia del proyecto anterior, *Antimonumento: La actualidad y necesidad de la crítica. Constructo perenne* enfatiza la necesidad de la crítica como elemento imprescindible de la democracia y cómo el arte cobra un espacio para el desarrollo de ello frente a la crisis política y social por la que atraviesa México. En el contexto que desarrollamos a continuación es que es necesario el proyecto arquitectónico.

La propuesta es afirmar la condición material y reflexiva de la teoría, la cual se conforma en un documento, en este caso, no sólo textual, sino espacial (Ver planos del proyecto arquitectónico). Una edificación que mantenga en equilibrio la razón, el cuerpo, el afecto y el deseo en la intención de hacer avanzar nuestra sociedad, concatenando prácticas, hacia el *deseo en estado puro* no quedando anclado en objetos parciales del mercado, sino en prácticas que convulsionen molecularmente. Tendríamos que partir de considerar que los individuos somos seres eminentemente sociales y que “Los conceptos no son ni concretos ni abstractos, sino que representan niveles diferentes de síntesis, de aquello que puede experimentarse de la realidad. De ahí, la existencia de distintos discursos en litigio”²⁰. De la reflexión anterior podemos traer a cuenta los siguientes conceptos: 1) imperio y 2) monumento revirtiéndolos con las nociones de 1) resistencia y 2) crítica; así como antimonumento, algo contrario a la celebración del poder; traigamos también a cuentas la noción de muerte y la tendencia del ser humano hacía lo ilimitado, para que a partir de la muerte se genere vida y se ponga límites racionales a la adscripción a lo sublime y erradicar, poco a poco, la tendencia a perpetuar el relato colonial en pro de contribuir a aniquilar el imperialismo, la guerra, la pobreza, el crimen. Si la democracia es el sistema político que se apunta a la implosión, es decir, el régimen

¹⁹ Anna María Guash, *El arte en la era global 1989/2015*, Alianza editorial, Madrid, 2016, p. 341.

²⁰ Jurandir Malerba, *La historia y los discursos. Una contribución al debate sobre el realismo histórico*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, no. 9, Año 5, sept. 2007-feb.2008, p. 78.

institucional y de gobierno más difundido actualmente en el mundo. Es necesario cuestionar la imagen idealizada, restituyéndola y construyéndola. La siguiente pregunta en dicho contexto es sumamente pertinaz ¿Qué hay detrás de esta máquina retórica acerca de la democracia de Atenas? Tenemos que ser los críticos más radicales del sistema hegemónico que es la democracia²¹.

Por el carácter de la investigación nos centraremos en analizar y describir la parte del sótano, ya que es la parte, que vincula al arte como espacio de reflexión y conformación del espectador crítico. El sótano parte del nexo existente entre principio de placer y principio de realidad (interior-exterior).

Se busca que el espacio sea violento y obstinado, a fin de cuentas que manifieste la trascendencia de la negación, un espacio que afirme lo negado, la *no identidad* del yo. Un basamento en el que el sujeto es “sacrificado”, “aniquilado” ante la única realidad que es la muerte (fig. 52). Siguiendo a Malevich y a Soulages para representarlo bajo forma de una sensación no objetiva, algo que manifieste lo que Kandinsky llamó como la nada muerta, algo inmóvil como un cadáver²².

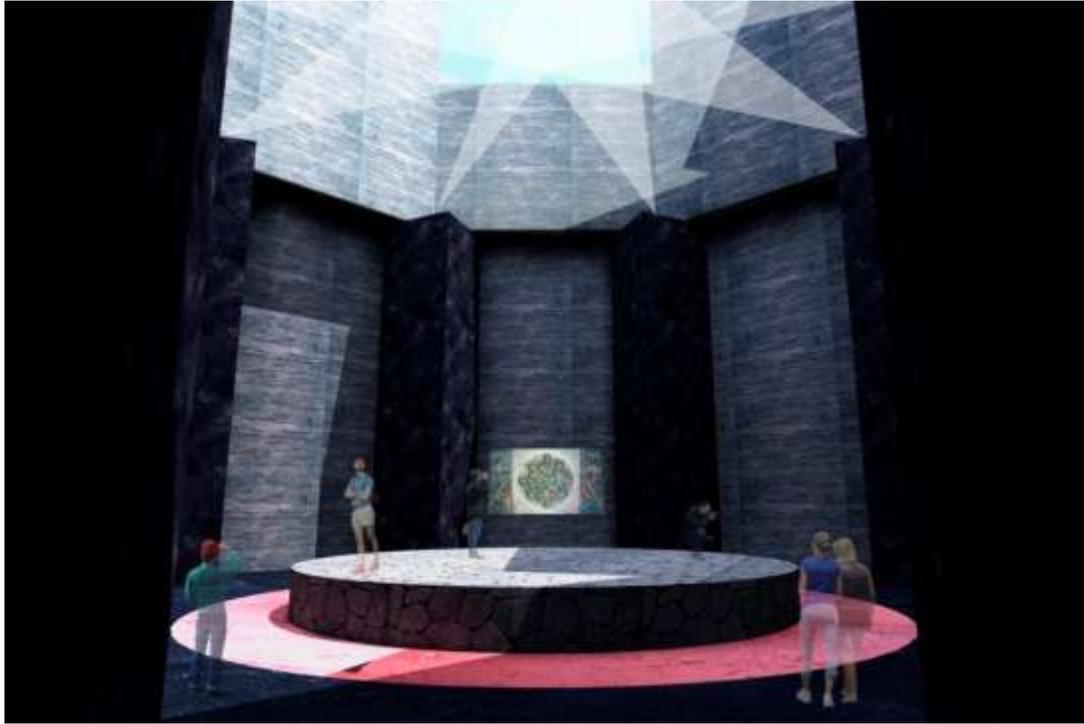
Dicho sótano, tiene una planta octagonal (Fig. 53) que se levanta en siete paredes y un lobby, las siete paredes sostienen siete polípticos, símbolo de plenitud en la cultura judeo cristiana, en ellos aparecen cráneos, simbolizando la muerte, culto que persiste en la cultura mexicana desde los tiempos que los pueblos originarios habitaban lo que ahora llamamos México, polípticos que llevan de igual manera armas, objetos que nos recuerdan como el ser humano perpetua el relato de la muerte inscribiéndola a la voluntad de poder; paredes oscuras que nos recuerdan nuestra certeza

²¹ Cf. Luciano Canfora, *op. cit.*

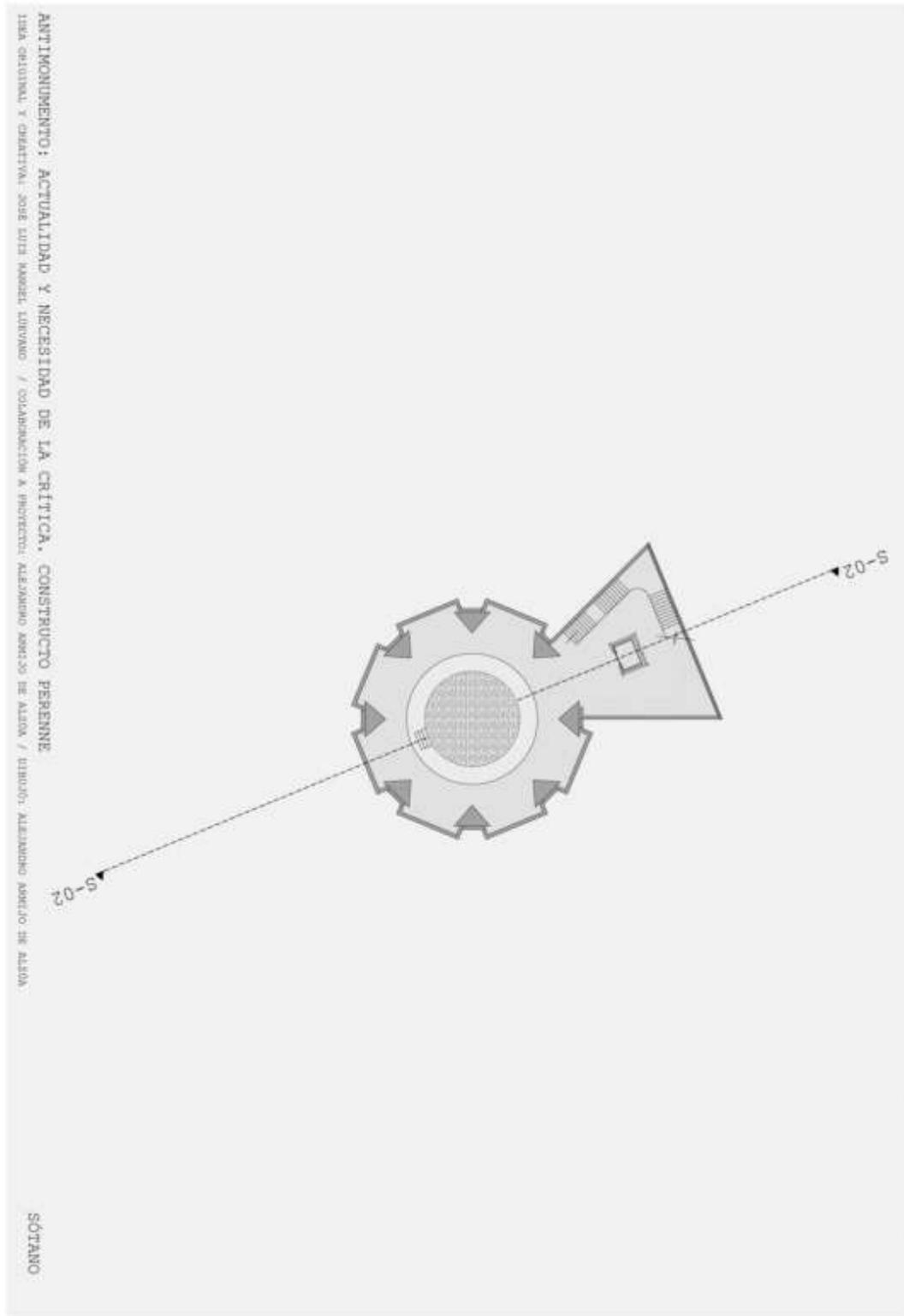
²²Donald Kuspit, *Emociones extremas*. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia; Abada editores, Madrid, 2007, p. 130.

humana: la muerte y nuestra contingencia, piso de mármol que nos recuerdan los grandes mausoleos de los grandes sujetos de la época renacentista que trajo tras de sí el florecimientos de las arte, en el centro un basamento circular que nos resuena el sacrificio azteca; alrededor de él, un círculo de tezontle rojo símbolo de sangre (fig. 54 y 55).

Esta construcción versa en oposición a lo que concebimos en relación a Monumento, una visión estática sobre lo que ya se supone determinado socialmente. Con una condición nómada, poseedora de una movilidad semántica que viene de la opacidad del fenómeno, pretende ser conciencia de una negatividad en riesgo de desaparecer de la memoria, el ocultamiento que el poder hace de los hechos. No intenta ser una obra cerrada, si bien es generada por una generación determinada, abre la interconexión con distintas narraciones que pueden volver al proyecto, un espacio que repiense lo universal desde la perspectiva del tiempo cíclico. Si es cierto, que el espacio arquitectónico se mueve en determinaciones visuales, espaciales y sensibles de la forma y temporales de la memoria, contradice la noción de verdad universal, por la noción de verdad dialógica.



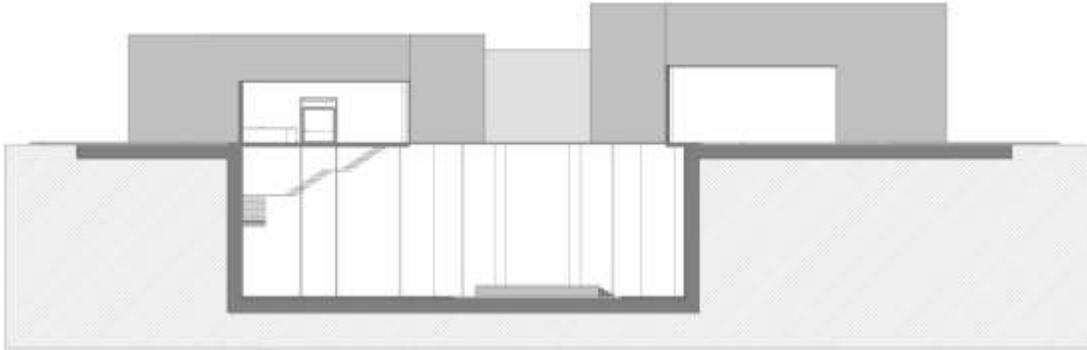
(Fig. 51) *Antimonumento: Actualidad y necesidad de la crítica*. Constructo Perenne., Ilustración del proyecto, idea original y creativa José Luis Rangel Luévano.



(Planos del proyecto arquitectónico)



(Planos del proyecto arquitectónico)



ANTIMONUMENTO: ACTUALIDAD Y NECESIDAD DE LA CRÍTICA. CONSTRUCTO PERENNE
LEMA ORIGINAL Y CREATIVA: JOSÉ LUIS MANUEL LÓPEZ / COLABORACIÓN A PROYECTO: ALEJANDRO SANCHEZ DE BLAS / SERVICIO: ALEJANDRO AMBROSIO DE BLAS

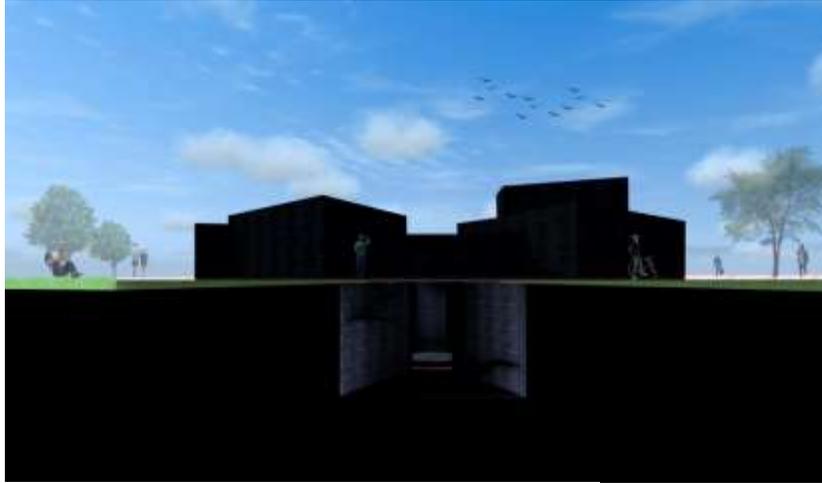
CORTE LONGITUDINAL



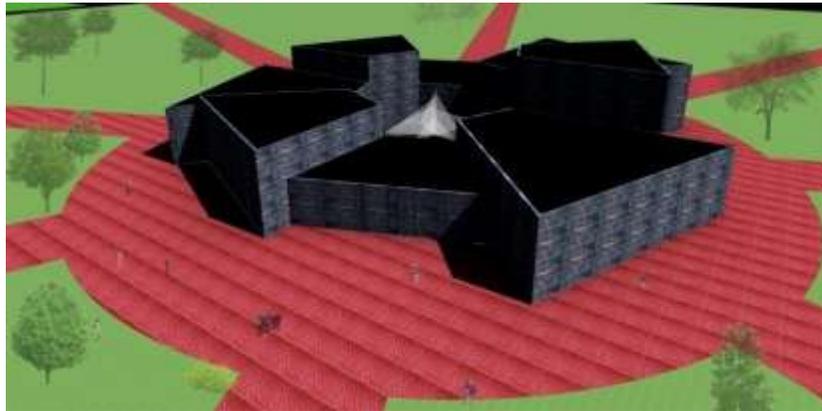
ANTIMONUMENTO: ACTUALIDAD Y NECESIDAD DE LA CRÍTICA. CONSTRUCTO PERENNE
LEMA ORIGINAL Y CREATIVA: JOSÉ LUIS MANUEL LÓPEZ / COLABORACIÓN A PROYECTO: ALEJANDRO SANCHEZ DE BLAS / SERVICIO: ALEJANDRO AMBROSIO DE BLAS

CORTE LONGITUDINAL

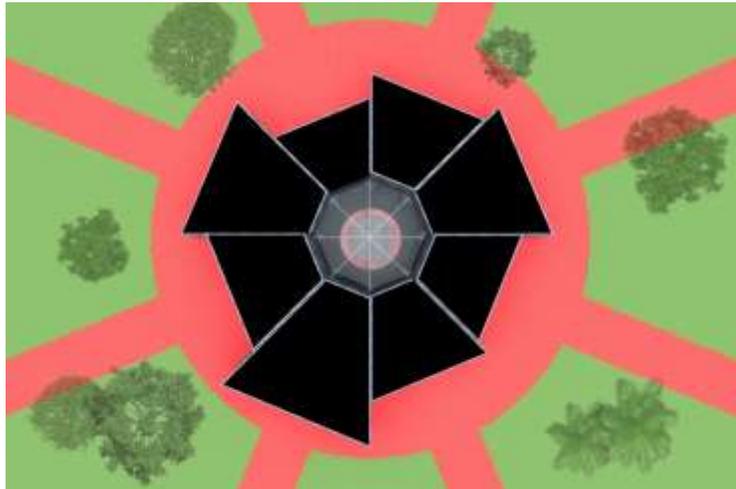
(Planos del proyecto arquitectónico)



(Fig. 52) *Antimonumento: Actualidad y necesidad de la crítica. Constructo Perenne.*, Ilustración del proyecto, idea original y creativa José Luis Rangel Luévano.



(Fig. 53) *Antimonumento: Actualidad y necesidad de la crítica. Constructo Perenne.*, Ilustración del proyecto, Idea original y creativa José Luis Rangel Luévano.



(Fig. 54) *Antimonumento: Actualidad y necesidad de la crítica. Constructo Perenne.*, Ilustración del proyecto, idea original y creativa José Luis Rangel Luévano.

3.1.2 La inscripción del contexto local en lo universal: Representación en torno al espacio muerte.

En 2010 la revista *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* dirigida por Carlos Antonio Aguirre Rojas hacía un balance de la crisis social por la que atraviesa México. Con una polarización social sostenida y creciente, unida a la ilegalidad y al aumento del Estado mexicano y que cada vez se configura más en los medios masivos de comunicación se vislumbraba una revolución.

El año de 1968 había marcado un nuevo sujeto histórico en el mundo, México no fue la excepción. La no-clase-de-no-trabajadores (de estudiantes) irrumpió la escena siendo reprimida, el Estado había instrumentalizado a la policía y al ejército, a pesar de dicha represión desde entonces los movimientos de protesta se han presentado reiteradamente y como se presagiaba van en aumento. El colectivo *Contrahistorias* imaginaba una eminente revolución alrededor de 2010, es debatible si esto ha o no sucedido ya que estamos acostumbrados a un movimiento político coherente y más o menos compacto con un ideal fijo vinculado al proletario, pero precisamente

la escena del 68 ya había roto con ese modelo y desde entonces se desplegó en el mundo una serie de multiplicidades unida a una identidad cambiante, contradictoria y diferida. Esto último es lo que se manifiesta en los movimientos sociales de México y su contexto.

Unido a la crisis anterior, el sector público y privado atraviesa por una desmesurada corrupción inmersa en conflictos de intereses; el narcotráfico y el crimen organizado han penetrado las instituciones de gobierno. México poco a poco se volvió una carnicería humana con Felipe Calderón, llevando a la nación a una declarada *Guerra contra el narcotráfico* que lo único que logró fue convertir al país en un verdadero leviatán, en el que el hombre es lobo del hombre, dejando de ser hombre, en tanto desconoce al otro. Las muertes y la violencia que vivimos sólo son comparables a las acaecidas en las batallas de la Revolución mexicana²³. Cuando todo auguraba que en 2012 con Enrique Peña Nieto pasaríamos de un combate al narcotráfico a una *pax mafiosa*, el retorno del PRI resquebrajaba el Estado moderno mexicano, el contrato social se esfumaba y las formas de represión colapsaban la soberanía nacional al entretenerse con las redes de narcotráfico y crimen organizado impidiendo cualquier manifestación de crítica. Inmersos en este contexto analicemos como retorna lo reprimido en México a través del arte.

3.2.1 El Tzompantli como expresión del retorno de lo reprimido. Requiem por México.

Desde el capítulo 1 el lector pudo percatarse que esta investigación parte de la fractura que se dio entre los pueblos originarios de México y los españoles. Los segundos impusieron su orden político y social; como argumentamos, en

²³Cf. Ricardo Ravelo, *Zetas. La franquicia criminal*, Ediciones B, México, 2013, p. 21.

el proceso de modernización de México, se desarrolló un proceso de desimbolización. Del ritual pasamos al orden instrumental de la modernidad que poco a poco se fue imponiendo en lo que ahora conocemos como México. Este proceso no sólo es palpable en *La visión de los vencidos* de Miguel León Portilla, sino que el texto de Emilie Carreón Blaine *Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital* hace palpable, el autor, el devenir entre el espacio de sacrificio prehispánico y el espacio de castigo novohispano. Si bien Emilie Carreón Blaine enfatiza que “A partir del estudio paralelo se entiende de qué manera cada uno interpretó la violencia del otro y cómo esto llegó a modificar y después transformar las prácticas punitivas y sacrificiales correspondientes a cada grupo”²⁴, nosotros, en cambio, pensaremos al artista (tlacuilo) dentro de la cartografía en tensión que realiza dicho tlacuilo en el mapa de Popotla, es decir, el tlacuilo, al interpretar el espacio muerte ancestral de sacrificio y muerte (indígena) con el de castigo y represalia modernos (españoles), realizó una unión a través de una representación, y a través de dicha representación del tzompantli como espacio de castigo (ligado a lo reprimido), inscribiremos la propuesta artística en el marco de las referencias históricas que surge del descontento social mexicano con el actual régimen político moderno, un espacio en contra de la violencia que vivimos. El retorno a los elementos prehispánicos vs los elementos de violencia moderna, a fin de politizar dichos elementos.

Esta representación del pintor nativo en el mapa de Popotla, como enfatiza Emilie Carreón Blain, recurrió a una convención gráfica indígena para repensar el espacio muerte de los españoles, a saber, el tzompantli (altar de cráneos). Este signo en el mapa de Popotla nos habla, de una representación de una fuerza, que en términos freudianos llamaríamos

²⁴Emilie Carreón Blaine, *Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N. 88, 2006, <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v28n88/v28n88a1.pdf>, consultado 12 de septiembre de 2016.

pulsión de muerte, la cual cabe señalar estaba relacionada e interiorizada a lo sagrado a través del rito. Esta fuerza implicaba, en un acto de encadenamiento discursivo, la fundación en un asentamiento basado en la construcción de un templo, un altar y levantar un tzompantli, que después se convirtió en un *mecanismo o instrumento de defensa contra el enemigo invasor que devendrá en un lugar de castigo*.

En este punto de tensión del tzompantli, como acto de *fundación-instrumento* hacia un acto de *defensa-instrumento de castigo* nos detendremos en este análisis y, así crear a partir de la representación del tzompantli un encadenamiento discursivo y volverlo actual. No es casual que la imagen de Zona Maco (feria de arte contemporáneo en México) sea un cráneo. En un esquema lineal podemos representarlo así:



En el anterior esquema el representante tzompantli sirve como nexo en el que podemos percatarnos que el “espacio mexicano”, se ha construido en una continua fuerza de muerte y vida en tensión, que ordenaba lo social y lo político como seguiremos desarrollando.

La pulsión de muerte, como sabemos desde Freud, es una energía que debe ser liberada, en los mexicas al estar interiorizada a través del rito y el sacrificio no se oponía a la vida, sino que al estar interconectada con la fundación, vemos que la muerte era consustancial a la vida. En un primer estadio (prehispánico) el tzompantli nos remite a la fundación de los mexicas, en un segundo (moderno); a la fundación novohispana cuyo fundamento es

el Dios cristiano, el cual se impone a través del castigo y la tortura, en el que ante la amenaza de expansión del imperio occidental se genera en lo que hoy llamamos América latina la *modernidad barroca*, denominada así por Bolívar Echeverría en tanto “[...] un comportamiento cuyo *ethos* o estrategia para neutralizar la contradicción capitalista no se dirige a borrarla, como las anteriores, sino a contrarrestarla, a crear un mecanismo de protección frente a ella y su presencia devastadora”²⁵.

En este momento histórico *ethos* y arte están ligados. El arte sirve para informar del *ethos* y el *ethos* envuelve la actividad artística. Este *ethos* “Tiene que ver sobre todo con el modo como los indios americanos sobrevivientes se inventan una manera de sobrevivir, y al mismo tiempo, junto con los españoles abandonados por España, de mantener la vida civilizada en América”²⁶. En este cruento proceso de fundación se comportan barrocamente, inventan una vida dentro de la muerte. Nos dice Bolívar Echeverría “Los indios están condenados a morir y han venido muriendo ya durante todo el siglo XVI. Y sin embargo de este proceso del morir se inventan una manera de vivir”²⁷.

En esa fuerza (pulsión) de muerte que nos acompaña a lo largo de la historia suceden dos revoluciones, la Guerra de Independencia inspirada en los ideales iluministas que darán las bases para la conformación del Estado moderno como ahora lo conocemos y que se consolidará después con la Revolución mexicana.

La nueva conformación del *imaginario muerte* cobra un papel importantísimo para delinear la identidad mexicana, José Guadalupe Posada, tiene un sitio protagónico para ello que después se manifiesta en distintas prácticas

²⁵Bolívar Echeverría, *La múltiple modernidad de América Latina*, “Contrahistorias. La otra mirada de Clío”, Jitanjáfora Morelia Editorial, año 2, N. 4, Marzo-agosto de 2005, p. 116.

²⁶*Ibidem*, p. 68.

²⁷*Ibid.*

culturales que van desde las más variadas expresiones populares hasta el imaginario de Diego Rivera y Frida Kahlo.

Hoy los ideales de la ilustración están en crisis en el Estado moderno mexicano, el contrato social se rompe en pedazos y poco a poco se desquebraja el sistema político de México debido, como ya lo señalamos anteriormente, a un ejercicio de poder autoritario, totalitario y represivo como cualquier estado fascista, pero con singulares manifestaciones, ya que mientras en la Alemania Nazi, como analizamos en el capítulo 1 encontraba al *otro* sea dentro de sí (inconsciente) o fuera de sí (judío, negro, homosexual, loco) en el interior de Europa. México, por su parte, encuentra al *otro* en el hermano, en los sectores más vulnerables de la población. Por lo que el juicio histórico judío es más político y actual que nunca *Y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano? Y él respondió: No sé. ¿Soy yo acaso guarda de mi hermano?*

El espacio muerte, en el Estado moderno mexicano, retornó en forma de matanza de estudiantes en 1968, en el que los artistas crearon un imaginario dentro de la gráfica y que es analizado y valorado en el libro *La era de la discrepancia* publicado por la UNAM; los feminicidios de Ciudad Juárez, que de igual manera han tenido expresiones artísticas en el campo del performance y la intervención, así como el cine, entre otras prácticas; San salvador Atenco, Estado de México, y todos los crímenes que el Estado mexicano se empeña en relacionarlos con el crimen organizado y el narcotráfico, que cabe señalar se solapan y están coludidos por el poder y el dinero, entre los que destacan: Tlatlaya, Estado de México; Tanhuato, Michoacán; Los 43 estudiantes de Ayotzinapa; los asesinados de Nocixtlan, Oaxaca, entre otros. De igual modo, este espacio muerte retorna en las expresiones plásticas que se presentan en este documento, las cuales al relacionarlas con el espacio muerte prehispánico en el nivel de

representante, en tanto mecanismo de defensa ante las actuales formas de represión y represalia a las subjetividades disidentes (fig. 56, 57, 58 y 59) por parte del Estado moderno mexicano. El proyecto es un intento de resignificar la acción añeja del tlacuilo en torno al tzompantli “Un artista que utiliza esa información no como único objeto de análisis sino como un instrumento más, pero privilegiado en su estatus como arte para desenmascarar, descubrir, denunciar, analizar aspectos censurados, humillados, violentados o heridos del mundo actual: democracia, justicia, otredad, migración, desarraigo, diáspora”²⁸.

A continuación presento los polípticos realizados con técnica mixta. Por técnica mixta se describen materiales tan diversos como tela, papel, cartón, armas de juguete, pintura, mowilith.

²⁸ Anna María Guasch, *op. cit.*, p. 347.



(Fig. 55). José Luis Rangel Luévano, *A las víctimas inocentes de la guerra contra el narcotráfico*, Mixta, 2013, 1.30 m X 2.10 m, Colección del artista, México.



(Fig. 56). José Luis Rangel Luévano, *Sin título*, Mixta, 2014, 2.0 x 3. 20 m., Colección del artista, México.



(Fig. 57). José Luis Rangel Luévano, Duelo nacional (A los 43 estudiantes de Ayotzinapa), Mixta, 2015, 3.90 x 3. 90 m., Colección del artista, México.



(Fig. 58). José Luis Rangel Luévano, *sin título*, Mixta, 2015, 3.90 x 3. 90 m., Colección del artista, México.

En este contexto es oportuno repensar el *espacio muerte indígena* desarrollado allá arriba. Recordemos que este espacio se configuraba como un pacto entre la sociedad y su dios a fin de mantener un orden cósmico vinculado al sacrificio²⁹; el español el espacio muerte (horca y picota), en cambio, era un lugar de escarmiento y espanto. En nuestros días, el *espacio muerte* puede tener las dos características españolas, pero que en realidad el Estado moderno mexicano ha generado un sitio de represión. En este contexto, tenemos que plantear el tzompantli en su contradicción interna de muerte (sacrificio) y vida (sitio de fundación).

Qué es lo que ha hecho el Estado mexicano con toda una serie de muertes, sino intentar reprimirlas, es decir, rechazar su representación en la consciencia cívica y mantenerla alejada de esta, ya que las exigencias morales al Estado mexicano van en contra de los ideales que lo hicieron posible. Esta es la ambigüedad del Estado mexicano, en el que la voluntad de poder a través de la pulsión de muerte se manifiesta asesinando y reprimiendo cualquier expresión de indignación hacia los crímenes cívicos, pero que, las demandas morales a la que está sometido son incompatibles con sus prácticas de crimen y represión impidiendo mantener el desarrollo civilizado de la nación mexicana.

Plantear un itinerario desde este enfoque nos permite virar del romance con el proletariado, característica de la alta modernidad, por una repolitización del concepto de represión en Freud lo que nos permite cuestionar la voluntad de poder del Estado mexicano moderno a fin de rechazar los crímenes de lesa humanidad y mantenerlos a la vista a través de la crítica. Este es el componente político en Alemania de la obra de Anselm Kiefer, poner en tensión la conciencia privada y la responsabilidad pública y enfrentarse a las preguntas de su memoria, identidad y nacionalidad, tal lo aseguró el crítico

²⁹ Emilie Carreón Blaine, *op. cit.*, p. 27.

de arte Robert Hughes. Este es el posible *ethos* del arte político hoy en día y esta es la humilde tarea de esta tesis: inscribir la representación espacio muerte del Tzompantli en todo un complejo entramado de la modernidad, una expresión artística que se presenta en la tensión del acto de fundación (vida) y defensa a la represión del Estado (muerte) y posiblemente también del mercado.

Es en la cultura donde se manifiesta el contenido reprimido, no es, sin ella que retorna el *espacio muerte* en la figura del tzompantli como mecanismo de defensa frente al totalitarismo del Estado y el mercado, en un sinnúmero de expresiones, entre ellas no pueden quedar exentas las manifestaciones artísticas. Este retorno se manifiesta porque la cultura ha generado una fisura, en la que el sentido autorizado del uso de sistemas simbólicos ha hecho posible el retorno de este representante, no sólo en su contexto local, sino en la inscripción más global que esta palabra implica. Esta será la futura tarea del *espacio muerte* que aquí se propone.

Conclusiones

Cerrar una investigación no es una tarea fácil, ya que el investigador constantemente encuentra fenómenos que afirman la hipótesis que se desarrolló en ésta. Idílicamente, el intelectual establece un romance con el objeto de estudio y con los teóricos que hicieron posible el desarrollo de la misma. De ahí que concluir con un tema que comenzó investido de deseo y se conformó como una conquista con el saber humano implica un duelo, aunque este término no implique un abandono, sino un continuo desarrollo, incierto, pero continuo. De ahí que, lo que presentamos como conclusiones son consideraciones que el lector ha de tener en cuenta para continuar la parcela labrada del entendimiento del arte actual en una época en la que el mercado conforma y se impone al orden social y como este se relaciona con la fractalidad del deseo. Por tanto podemos realizar las siguientes consideraciones.

1. La modernidad, implica considerar y desarrollar un tema de estudio de larga duración. Esta consideración histórica nos sitúa en sus antecedentes próximos y remotos que la legitiman y la hacen necesaria en la academia mexicana, en tanto que se desarrolló un documento, que plantea las necesidades y las complejidades de un sistema artístico.
2. La investigación, en su aspecto teórico, relaciona la fractura de la posmodernidad con la modernidad. Y es a través del sujeto propio de la modernidad crítico/neurótico agonizante donde la figura del esquizo toma el relevo en el ordenamiento del mundo, por lo que la mutación del sujeto logra situar el pensamiento que se desarrolla con los retos que implican: Arte/crítica relacionados con conceptos como la cultura, la ideología y el poder. De ahí que, afirmar el fin del artista como sujeto social, nos proporciona un punto de partida que se bifurca dentro del

mercado como gran Sujeto, no ya con la nostalgia de un pasado que pudo ser y no fue, sino ver que dentro de la democracia liberal, el mercado del arte nos proporciona una posibilidad crítica a fin de repensar el rol social del artista.

3. Replantear el descubrimiento de América y la aparición del sujeto cartesiano e, inclusive ir más allá de la época de Descartes, nos evidencia la centralidad del sujeto en la conformación de la modernidad y el ordenamiento del mundo. Este sujeto se desarrolla en una tensión con la centralidad y la descentralidad y se encarna en arte, bien con el nombre de artista, marchante, coleccionista, espectador o curador, por poner algunos ejemplos. Repensar al sujeto y su relación con la mercancía, hasta el ámbito artístico, nos permite remozar la práctica artística y afirmar que el fin del artista como sujeto social se agudiza por lo que se puede afirmar que el proletario nulamente edípico no logró enterrar a la burguesía, todo lo contrario, el *sujeto moderno burgués occidental*, devenido en empresario, aniquiló los ideales salvíficos que en México se cristalizaban con el arte de los tres grandes artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.
4. Los totalitarismos occidentales basados en la Tierra, la Sangre, el Pueblo, el Estado se devoraron a sí mismos, Auschwitz es el cénit de la aniquilación salvífica del arte. Este capítulo oscuro de la historia universal, necesita ser repensado en México a fin de reflexionar sobre el Estado moderno mexicano y en este sentido repensar el potencial crítico del arte contemporáneo.
5. Afirmar que vivimos una recentralidad del *sujeto moderno burgués occidental* devenido en empresario necesitó de una travesía de la perspectiva de dicho sujeto que se mantiene más vivo que nunca. Los fenómenos que nos indican esto son los siguientes: la burguesía y el

capitalismo corrieron a la par, ambos son los protagonistas de la modernidad. Es certero afirmar que hemos pasado del intercambio de bienes, al intercambio de deseos parciales cargados de afecto aparentemente individuales.

6. Analizar los mitos de Prometeo, Odiseo y Edipo nos permitió comprender el *ethos burgués* a través de la imprenta, la brújula y el cañon. Dicho sujeto, podemos decir que llegó a América iniciando con ello el proceso de desimbolización del mundo; convirtió el fundamento de los pueblos originarios de América hacia lo útil, lo pragmático y lo realista; estableció su legitimidad a través de las cosas reducidas a mera mercancías.
7. La estética unida a la sensibilidad, en donde el arte ocupa el papel ponderado, realizará sus negociaciones consustancialmente al deseo, sea en estado puro o utópico de las vanguardias históricas o por el deseo parcial de la democracia liberal que se manifiesta en el arte feminista, gay, poscolonial, queer y en general todo arte micropolítico. Es decir, el arte del revés occidental y su desarrollo, *el otro en sí mismo, el otro en el tiempo, el otro en el espacio*.
8. Considerar el revés occidental en el muralismo mexicano, nos proporciona un acercamiento a la estética y lo artístico que sentó las bases de una ontología de lo mexicano y repensó su origen.
9. El siglo XXI está marcado por el reposicionamiento de los ideales de la modernidad capitalista más sofisticada y refinada. La Tv contribuyó a la implosión del mercado y se convirtió en el principal instrumento de información que modeló a los individuos relegando a segundo plano la actividad del artista dirigido a unos cuantos conocedores, amantes y

especialistas. La globalización se aceleró con la muerte del compromiso social y la utopía.

10. México se abre a la ideología neoliberal con el TLC como principal impulsor político-económico de ello. En arte contemporáneo el fenómeno de acción de la política de la democracia liberal es el siguiente: Cuando el estado nación no es el principal motor del desarrollo de las artes, sino que el sector privado, quien además de impulsar su desarrollo, convierte al arte en un instrumento de implosión del mercado de la hegemonía capitalista
11. El arte crítico frente al Estado moderno mexicano implica una ambigüedad, en el que la voluntad de poder a través de la pulsión de muerte se manifiesta asesinando y reprimiendo cualquier expresión de indignación hacia los crímenes morales ya que, las demandas morales a la que está sometido son incompatibles con sus prácticas de crimen y represión. Esto impide mantener el desarrollo civilizado de la nación mexicana.
12. Plantear la múltiple dirección de la modernidad e inscribir la representación espacio muerte del Tzompantli en todo un complejo entramado de la modernidad, nos revela que ésta es una expresión artística que se presenta en la tensión del acto de fundación/vida y defensa a la represión del Estado como espacio/muerte. Es en la cultura donde queda de manifiesto el contenido reprimido. Esto hace necesarias un sinnúmero de expresiones artísticas de los múltiples agentes a fin de reconocernos como sujetos.
13. Una vez finalizada la investigación podemos plantear las siguientes interrogantes ¿cuál es la mayor lección de historia que vincula arte y voluntad de poder? ¿Cómo mantener vivo el espíritu utópico de las

vanguardias artísticas frente a su reificación mercantil? y ¿Cómo evitar la mera reificación de la obra de arte y sostener su sentido crítico, si el artista en la actualidad, sólo se vuelve un *branding personal* del mundo del arte?

FUENTES

Ardene, Paul, *Un arte contextual*. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación, Cendeac, 2002.

Aguirre, Rojas Carlos Antonio, *Immanuel Wallerstein*. Crítica del sistema-mundo capitalista, Era, México, 2004.

Arellano, Duque Antonio (cord.), *La educación en tiempos débiles e inciertos*, Ántropos, Barcelona, 2005.

Augé, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa editoria, Barcelona, 1998.

Por una antropología de la movilidad, Gedisa editorial, Barcelona, 2007.

Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos aires, 2003.

Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo*, Plaza y janes Barcelona, 1974.

Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

El origen del trauerspiel alemán, Abada editores, Madrid, 2012.

Conceptos de filosofía de la historia, Terramar, Buenos Aires, 2007.

Biro, Matthew, *Anselm Kiefer*, Phaidon, China, 2013.

Blanco, Paloma et all (eds.) *Modos de hacer*. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 1977.

Barthes, Roland. *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1999.

Borges, J. L., *Otras inquisiciones*, Vol. II, Obras Completas, Emecé Editores, Barcelona, 1989;

Bourdieu, Pierre, *El sentido del gusto social*, Siglo XXI, Argentina, 2010.

Sociología y cultura, Grijalbo, México, 1990.

Bourriaud, Nicolas., *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2004.

- Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Braudel, Fernad, *Una revolución mundial*, Akal, Madrid, 2001.
- Brea, José Luis et. All, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- Cameron, Octavi, *Arte y posfordismo. Notas desde una fábrica transparente*, fundación arte y derecho, Madrid, 2007.
- Canfora, Luciano, *El mundo de Atenas*, Anagrama, Barcelona, 2014.
- Carreón, Blaine Emilie, *Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N. 88, 2006, <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v28n88/v28n88a1.pdf>.
- Connor, Steven, *Cultura posmoderna. Introducción a la teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996
- Cordero, Karen e Inda Sáenz (comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana-UNAM, México 2007.
- Crimp, Douglas, *Posiciones crítica. Ensayos sobre las políticas de la identidad*, Akal, Madrid, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Pretextos, Valencia, 1995.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 2002.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, México, 1997.
- <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Par-Arthur-Danto.pdf>
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Madrid, 1989.
- Dufour, Dany-Robert, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Dosse, François, *Historia del estructuralismo*, T I: el campo del signo, 1945-1966; T. II El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días, Akal, Madrid, 2004.
- Duque, Felix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001.

Echeverría, Bolívar, *Walter Benjamin. Mesianismo y utopía*, Siglo XXI editores, México, 1998.

Vuelta de siglo, Era, México, 2006.

Eco Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.

Eagleton, Terry, *Ideología*. Una introducción, Paidós, Barcelona, 1997.

Ferraris, Maurizio, *La hermenéutica*, Taurus, México, 2003.

Flahault, François, *El crepúsculo de Prometeo. Contribución a una historia de la desmesura humana*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2013.

Foucault, Michel, *Una lectura de Kant. Introducción a la antropología en un sentido pragmático*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2008.

Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1968.

Vigilar y castigar, México, 2003.

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

Belleza compulsiva, Adriana Hidalgo editores, Buenos Aires, 2008.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, V. 15 (1915-1916), Amorrortu, Buenos Aires, 1991.

Obras completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

El malestar de la cultura, *Obras completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

García, Canclini, Nestor, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Debolsillo, México, 2009.

Gilly, Adolfo, *Historia a contrapelo*. Una constelación, Era, México, 2006.

Gombrich, E. H., *Norma y forma*. Estudios sobre el arte del Renacimiento, Madrid, 2000.

Gray, John, *El silencio de los animales*. Sobre el progreso moderno y otros mitos modernos, Sexto piso, Madrid, 2013.

Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Paidós, Barcelona, 1996.

Guash, Anna María, *El arte en la era global 1989/2015*, Alianza editorial, Madrid, 2016.

Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, Madrid, 1990.

Hayek, Friedrich A., *Camino de servidumbre*, Alianza editorial, Madrid. 1978.

Hearthey, Eleanor, *Arte & Hoy*, Phaidon, Barcelona, 2008

Held David y Anthony McGrew, *Globalización/Antiglobalización*. Sobre la reconstrucción del orden mundial, Paidós, Barcelona, 2003.

Hernández, León Juan Miguel, *Autenticidad y monumento*. Del mito de Lázaro al de pigmaleón, Abada editores, Madrid, 2013.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Fragmentos filosóficos*, Akal, Madrid, 2007.

Izuzquiza, Ignacio, *Filosofía del presente*. Una teoría de nuestro tiempo, Alianza editorial, Madrid, 2003.

Jameson, Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Latrae, Buenos Aires, 1991.

Teoría de la postmodernidad, Madrid, Editorial Trotta, 1996

Jamme, Christoph, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Paidós, Barcelona, 1999.

Jiménez-Blanco, María Dolores y Cindy Mack, *Buscadores de Belleza: Historia de los grandes coleccionistas de arte*, Ariel, Madrid, 2010.

Kandinsky, Vasili, Franz Marc, *El jinete azul*, Paidós, Madrid, 2010.

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Losada, Buenos Aires, 2003.

Crítica del discernimiento, Alianza editorial, Madrid, 2012.

Kuspit, Donald, *Emociones extremas*. Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia; Abada editores, Madrid, 2007.

El fin del arte, Akal, Madrid, 2006.

Kettenman, *Diego Rivera 1886-1957*. Un espíritu revolucionario en el arte moderno, Taschen, Germany, 2000.

Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza editorial, Madrid, 2006.

Lacan, Jacques, *Escritos*, Siglo veintiuno, México 2011.

Laddaga, Reynaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editorial, Buenos Aires, 2006.

León Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1989.

La posmodernidad explicada a los niños, Gedisa, Barcelona, 1987.

Marchan, Fiz Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Epilogo sobre la "postmodernidad", Akal, Madrid, 2001.

Miller, Jacques-Alain (Responsable del texto establecido) El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnico de Freud 1953-1954, Paidós, Buenos Aires, 2014.

Seminario 6. El deseo y su interpretación, Paidós, Buenos Aires, 2015.

Karl Marx, *El capital*, T. 1, "El proceso de producción del capital", Siglo XXI editores, México, 2007.

Líneas fundamentales de la crítica de la economía política (Grundrisse), Crítica, Madrid, 1977.

Marx, C., F. Engels, *Manifiesto del partido comunista*, Servicios Bibliográficos Palomar, México, D.F., s/año de publicación.

Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2007.

El nuevo lujo. Experiencia, arrogancia, autenticidad, Taurus, 2015.

De Certau, Michel. *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México, 2010.

Moulin, Raymonde, *El mercado del arte*. Mundialización y nuevas tecnologías, La marca editora, Buenos Aires, 2012.

Negri, Antonio, *Fábricas del sujeto/Ontología de la subversión*, Akal, Madrid, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza editorial, Madrid, 2011.

El origen de la tragedia. Escritos preliminares. Homero y la filosofía clásica, Terramar ediciones, Buenos Aires, 2010.

Ecce Homo, Editorial Alba, Madrid, 2001.

La genealogía de la moral, Alianza Editorial, Madrid, 1978

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Posdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad", FCE, México, 2012.

Pollock, Griselda, *Vision & Difference*. Femininity, Feminism and Histories of Art, Routledge, Londres y Nueva York, 1988.

Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el aura*. (Des) orden visual del arte moderno, Akal, Madrid, 2009.

Sader, Emir, *La venganza de la historia*. Hegemonía y contrahegemonía en la construcción de un nuevo mundo posible, Era, México, 2006.

Shimmel, Paul (comp.) *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979 T.1*, Alias, México, 2012.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación 1*, Alianza editorial, Madrid 2010

Spotts, Frederic, *Hitler y el poder de la estética*, Scherzo fundación, Madrid, 2011.

Smith, Adam, *La riqueza de las naciones*, Publicaciones Cruz, México, 1977.

Steiner, George, *Antígonas*, Gedisa, Barcelona, 2012.

Storey, John, *Teoría cultural y cultura popular*, Octaedro-EUB, Barcelona, 2002.

Thompson, Don, *La supermodelo y la caja de brillo*. Los entresijos de la industria del arte contemporáneo, Ariel, Barcelona, 2015.

Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 159.

Walker, John A, y Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual*, Octaedro-EUB, Barcelona, 2002.

Wallerstein, Immanuel, *El capitalismo histórico*, Siglo XXI editores, México, 1998.

Después del liberalismo, Siglo XXI editores, México, 1996.

Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad*. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001.

Wollen, Peter, *El asalto a la nevera*. Reflexiones sobre la cultura del siglo xx, Akal, Madrid, 2006.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del arte moderno*, Editorial óptima, Barcelona, 2002.

Wu Chin-tao, *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007.

Wyss, Beat, *La voluntad de arte*. Sobre la mentalidad moderna, Abada editores, Madrid, 2010.

Hemerografía

Contrahistorias. La otra mirada de Clío, *Dossier: Corriente de los Annales*, No. 2, Año 1, Marzo-Agosto 2004.

-----*Dossier: Historiografía mundial*, No. 3, Año 5, septiembre 2007-febrero 2008.

----- Dossier: Retorno al paradigma indiciario, No. 7, Año 4, septiembre 2006-febrero 2007.

----- *Dossier: Autonomía y contrapoder y otro gobierno*, No. 8, Año 4, Marzo-Agosto 2007.

----- *Dossier: Discurso crítico y modernidad* No. 11, Año 6, septiembre 2008-febrero 2009.

----- Dossier: Autonomía y contrapoder y otro gobierno, No. 8, Año 4, Marzo-Agosto 2007.

Expansión, México está que arte, Diciembre 27, 2006, año XXXVII; No. 956.

Forbes Life, Las pasiones de los millonarios, #BusinessWithStyle, Abril 2015.

Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 3, núm. 2, 1971, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, Bogotá, Colombia.

Web

Documentales

YouTube

Feiman, José Pablo, Filosofía aquí y ahora. Temporada I, Cap. 3 *Colón descubre América; Descartes la subjetividad*, f.p. 18/03/2013, 26:08.

----- Cap. 4, *La filosofía corta la cabeza de Luis XVI*, f. p. 18/03/2013, d. 25:42.

----- Cap. 5, *Kant, la experiencia posible y la experiencia imposible*, f. p. 18/03/2013, d. 28:17.

- Cap. 6, *Hegel, el sujeto absoluto y la consolidación de la burguesía europea*, f. p. 19/03/2013, d. 29:07.
- Cap. 7, *Hegel, dialéctica del amo y el esclavo*, f. p. 19/03/2013, d. 27:58.
- Cap. 8, *Filosofía y praxis*, f. p. 19/03/2013, d. 27:18.
- Cap. 9, *La modernidad desbocada*, f. p. 19/03/2013, d. 27:56.
- Cap. 10, *El capital*, f. p. 19/03/2013, d. 28:00.
- Cap. 11, *Nietzsche, vida y voluntad de poder*, f. p. 19/03/2013, d.
- Cap. 12, *Nietzsche: "Dios ha muerto"*, f. p. 19/03/2013, d.
- Cap. 13, *Derivaciones de Nietzsche*, f. p. 19/03/2013, d. 25:14.
- Temporada II, Cap. 1, *Heidegger, Ser y tiempo*, f. p. 19/03/2013, d. 26:24.
- Cap. 2, *Foucault*, f. p. 20/03/2013, d. 27:55.
- Cap. 13, *Los posmodernos*, f. p. 20/03/2013, d. 28:17.
- Temporada IV Cap. 1, *La filosofía latinoamericana*, f. p. 4/04/2013, d. 26:10.
- Cap. 6, *La Revolución Mexicana*, f. p. 4/04/2013, d. 27:18.
- Cap. 13, *¿La filosofía latinoamericana?*, f. p. 4/04/2013, d. 26:39
- Temporada V Cap. 3, *teoría de la violencia*, f. p. 5/04/2013, d. 25:36.
- Cap. 4, *Colonialismo y violencia*, f. p. 5/04/2013, d. 25:59..
- Cap. 6, *Pensar Auschwitz*, f. p. 5/04/2013, d. 25:50.
- Cap. 7, *Los intelectuales y el poder*, f. p. 5/04/2013, d. 25:58
- Cap. 8, *Propaganda política y derechos humanos*, f. p. 5/04/2013, d. 26:17
- Cap. 9, *Las revoluciones socialistas en el siglo XX*, f. p. 5/04/2013, d. 26:47.
- Temporada VIII Cap. 1, *El sometimiento del sujeto*, f. p. 1/06/2015, d. 24:06.

TheHistoryChanel, Humanidad. La Historia de todos nosotros, Cap. 1, *Los invasores*, p. 14/02/2014, d. 44:06.

----- Cap. 2, *Los hombres de hierro*, f. p. 14/02/2014, d. 44:06.

----- Cap. 3, *El cristianismo*, f. p. 14/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 4, *Los guerreros*, f. p. 14/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 5, *Las plagas*, f. p. 16/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 6, *El renacimiento*, f. p. 17/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 7, *El nuevo mundo*, f. p. 17/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 8, *Los tesoros*, f. p. 17/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 9, *Los pioneros*, f. p. 23/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 10, *Revoluciones*, f. p. 25/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 11, *El progreso*, f. p. 25/02/2014, d. 44:05.

----- Cap. 12, *A dónde*, f. p. 26/02/2014, d. 44:05.

TheHistoryChanel, Gigantes de la industria, cap. 01, *Una nueva guerra*, f. p. 134/06/2013, d. 42:26.

Hughes, Robert, BBC2, El impacto de lo nuevo, Cap. 1, *El paraíso mecánico*, p. 15/04/2013, dur. 56:53.

----- Cap. 3, *El paisaje del placer*, p. 21/04/2013, d. 57:44.

----- Cap. 4, *Problemas de utopía*, p. 21/04/2013, d. 58:58.

----- Cap. 5, *El umbral de la libertad*, f. p. 27/04/2013, d. 57:48.

----- Cap. 7, *Cultura como naturaleza*, f. p. 8/05/2013, d. 59:12.

----- *El impacto de lo nuevo. 25 años después*, f. p. 13/07/2012, d. 54:41.

BBC, Cómo el arte hizo al mundo, C. 2, *El día que nacieron las imágenes*, f. p. 14/08/2012, d. 59:19.

----- C. 3, *El arte de la persuasión*, f. p. 14/08/2012, d. 58:51.

----- C. 4, *A la muerte y de regreso*, f. p. 15/08/2012, d. 57:05.

----- C. 5, *El arte de la persuasión*, f. p. 14/08/2012, d. 58:51.

Lewis, Ben, BBCFour, *La burbuja del arte contemporáneo. Especulando con el superfluo*, f. p. 07/11/2011, d. 58:29.

"Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso"

Walter benjamín, Tesis sobre el concepto de historia (1940)